

ЖИВАЯ СТАРИНА

2 '96

Журнал о русском фольклоре
и традиционной культуре



«За последние годы наблюдается странное, мало кем замеченное явление. Долго дремавшие среди пожелтевших страниц толстых томов Афанасьева, Забылина и Сахарова, стали просыпаться понемногу тени древних славянских богов, полубогов, а также лесных, водяных и воздушных демонов. То здесь, то там мелькнет любовно написанный пером или кистью образ водяника, оборотня или сказочной птицы. Или почти одновременно несколько молодых литераторов, внезапно почувствовав дыхание старины, начинают изображать смутившие душу их облики. Не раз и прежде пытались писатели, композиторы и даже художники тревожить старину, но ими выводились преимущественно или главные мифологические персонажи, или герои народных сказок. Настоящий момент можно характеризовать как попытку разработать малоисследованные и почти неизвестные доселе образы нашей демонологии, которая становится тем богаче, чем ниже спускаемся мы по ранговой лестнице ее представителей. Разные мелкие

Афиша этнографического концерта 10 апреля 1915 г. (Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки. Фонд 133, № 410)

1914 БОЛЬШАЯ НОВАЯ АУДИТОРИЯ ПОЛИТЕХНИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

Въ Четвергъ, 27-го Марта,

III ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТЪ

Музыкально-Этнографической Комиссии ИМПЕРАТОРСКАГО Общества Любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии.

„ВЕЛИКОРУССКІЯ ПѢСНИ“

- | Отдѣленіе 1-е | Отдѣленіе 2-е |
|---|---|
| 1. Свѣтъ и мѣсяцъ на поляхъ Руси (пѣснь). Иск. об. Лавровъ. | 1. Свѣтъ и мѣсяцъ на поляхъ Руси (пѣснь). Иск. об. Лавровъ. |
| 2. Пѣснь о мѣсяцѣ (пѣснь). Иск. об. Лавровъ. | 2. Пѣснь о мѣсяцѣ (пѣснь). Иск. об. Лавровъ. |
| 3. Пѣснь о мѣсяцѣ (пѣснь). Иск. об. Лавровъ. | 3. Пѣснь о мѣсяцѣ (пѣснь). Иск. об. Лавровъ. |
| 4. Пѣснь о мѣсяцѣ (пѣснь). Иск. об. Лавровъ. | 4. Пѣснь о мѣсяцѣ (пѣснь). Иск. об. Лавровъ. |
| 5. Пѣснь о мѣсяцѣ (пѣснь). Иск. об. Лавровъ. | 5. Пѣснь о мѣсяцѣ (пѣснь). Иск. об. Лавровъ. |
| 6. Пѣснь о мѣсяцѣ (пѣснь). Иск. об. Лавровъ. | 6. Пѣснь о мѣсяцѣ (пѣснь). Иск. об. Лавровъ. |
| 7. Пѣснь о мѣсяцѣ (пѣснь). Иск. об. Лавровъ. | 7. Пѣснь о мѣсяцѣ (пѣснь). Иск. об. Лавровъ. |
| 8. Пѣснь о мѣсяцѣ (пѣснь). Иск. об. Лавровъ. | 8. Пѣснь о мѣсяцѣ (пѣснь). Иск. об. Лавровъ. |
| 9. Пѣснь о мѣсяцѣ (пѣснь). Иск. об. Лавровъ. | 9. Пѣснь о мѣсяцѣ (пѣснь). Иск. об. Лавровъ. |
| 10. Пѣснь о мѣсяцѣ (пѣснь). Иск. об. Лавровъ. | 10. Пѣснь о мѣсяцѣ (пѣснь). Иск. об. Лавровъ. |

Роль изъ нагавки **М. К. ГРИБОВЪ** (Григорий пер.)

Начало въ 8 час. вечера.

Билеты (со вкл. гардероба) въ 2 р. 75 к., 2 р. 50 к., 1 р. 75 к. и входы по 50 к. проданы въ музее. Билеты: Юристовъ (Юристовъ), Гуткинъ (Гуткинъ), Моты (Моты), Родченко (Родченко), Мухоморовъ (Мухоморовъ), Кузнецовъ (Кузнецовъ) и „Домашний“ (В. Кузнецовъ) в то же въ Музыко-этнографическомъ музее.

Афиша этнографического концерта 27 марта 1914 г. (Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки. Фонд 133, № 409)

1915 НОВАЯ БОЛЬШАЯ АУДИТОРИЯ ПОЛИТЕХНИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

ВЪ ПЯТНИЦУ, 10-го АПРѢЛЯ, состоится

XIV* ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТЪ

устраиваемый Музыкально-Этнографической Комиссией Император. Общ. Любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии при Московскомъ Университетѣ.

КОНЦЕРТЪ ПОСВЯЩАЕТСЯ РУССК. НАРОДН. ПѢСНЯМЪ

въ голосовомъ и инструментальномъ исполненіи.

Исполнители, выступить г-ни арт. **Т. С. ГИНКУЛОВА, Е. Д. ДЕНИСОВА, Н. Д. ЕРГАН-ЗЕЕВА, Н. А. ЖИЛДЕРЪ, А. Н. СОЛОВЬЕВА, арт. А. И. ТРЕТЬЯКОВА** съ хоромъ „**П. Г. ИГНАТЬЕВЪ, Г. И. КАМНЕВЪ, А. И. КУЗНЕЦОВЪ** (прело) арт. **А. Н. ЖАКАРОВЪ** (режонгъ) **А. А. НЕЛИДОВЪ, Ш. А. СОЛОВЬЕВЪ** (гармоники) **Н. Н. ЮДИНЪ, хоръ** Народной Консерваторіи подъ руководствомъ **Е. Э. ЛИНЕВОЙ.**

Слѣдцы.

Аккомпаньентъ на роялѣ **А. П. Румянцовъ.**

Пѣсни и инструментальная мелодія будутъ исполнены изъ собранія Музыкально-Этнографической Комиссии и другихъ лучшихъ сборниковъ.

**СБОРЪ ПОСТУПИТЬ ВЪ ПОЛЬЗУ ЛАЗАРЕТА ДЛЯ РАНЕНЫХЪ
ПРИ ПОЛИТЕХНИЧЕСКОМЪ МУЗЕѢ.**

Начало въ 8 час. вечера.

Подробности будутъ въ программѣ.

Цѣны (со вкл. гардероба) отъ 50 коп. до 3 руб. 50 коп. Билеты проданы въ музеи, магазинахъ „Юристовъ, Соловьевъ“, Русск. Муз. Магазиновъ и въ Политехническомъ музее.

водяные и болотные полууродцы-полудухи возникают в альбомах талантливой художницы Татьяны Гиппиус; Allegro рассказывает детям про маленького лесного бесенка; у Зинаиды Гиппиус мелькает миниатюрный светлый полувоздушный образ покинувшей воду русалочки... В творческой грезе Блок силится восстановить «стертые лики» каких-то очарованных лунным светом захудалых чертей, и под его пером рождаются такие шедевры, как молящийся Великому Пану наших лесов «болотный попик». Федор Сологуб воскрешает серую Недотыкомку и Лихо. Алексей Ремизов оживляет Кострому и Кикимору...

Ал. Кондратьев. «Сергей Городецкий. Яр. Стихи лирические и лиро-эпические» // Перевал. 1907. № 3. С. 57.



ЖИВАЯ СТАРИНА

2(10) '96

Журнал о русском фольклоре
и традиционной культуре

Учредитель: Государственный республиканский центр русского фольклора

Основан в 1890 году
Возобновлен в 1994 году

Главный редактор Н.И. Толстой

Редколлегия:

Л.Н. Виноградова

В.М. Гацак

А.А. Горелов

В.Е. Гусев

М.А. Енговатова

А.С. Каргин (зам. главного редактора)

С.Ю. Неклюдов

М.А. Некрасова

В.Я. Петрухин

Б.Н. Путилов

С.М. Толстая

А.В. Чернецов

Ответственный секретарь С.П. Бушкевич

Научный редактор Е.Л. Чеканова

Зав. редакцией М.А. Ковалева

Макет и компьютерная верстка

И.К. Дергуновой

Корректор Н.А. Мясникова

Фотограф Г.В. Родин

Адрес редакции: 119034

Москва, Кропоткинский пер., 10

Тел.: 246-8417, факс: 246-3389

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации Российской Федера-
ции. Свидетельство № 01827 от 30 ноября
1992 г.

Издается при финансовой поддержке
АО «ЭЛОСА» (Москва)

Подписано в печать 29.05.96. Формат 60х90
1/8. Печать офсетная. Бумага Гознак. Усл.
печ. л. 8,0. Тираж 3000 экз. Заказ 2565.

Отпечатано в ИПК "Московская правда"
123845 Москва, ул. 1905 года, 7

Рукописи не рецензируются и не возвраща-
ются. При перепечатке ссылка на журнал
обязательна

Журнал можно приобрести (оптом и в роз-
ницу) по адресу: Москва, Кропоткинский
пер., 10. Государственный республиканский
центр русского фольклора

© «Живая Старина», 1996

На 1 стр. обложки: Фрагмент плаката к
фильму «Стенька Разин» режиссера Г. Либке-
на, 1914 г. (Отдел изданий Российской госу-
дарственной библиотеки). См. статью Н.М.
Зоркой в этом номере журнала
На 4 стр. обложки: В.В. Кандинский. Гусли.р.
1907 г. Цветная гравюра на линолеуме

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Н.И. Толстой. От А.Н. Веселовского до наших дней... 2

НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА И РУССКИЙ «СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК»

Б.М. Соколов. Кандинский и русская сказка... 7

Х. Баран. К истокам солнцелюбического мифа в творчестве В. Хлебникова... 12

Н.Н. Перцова, А.В. Рафаева. Русская старина в творчестве Велимира Хлебникова... 14

С.И. Савенко. Стравинский и фольклор... 18

Д.В. Смирнов. Первые этнографические концерты в Москве... 20

Н.М. Зоркая. Петрушка, персидская княжна и герой в черной полумаске... 24

СОЛДАТСКАЯ ТЕМА В ФОЛЬКЛОРЕ

А.О. Амеликин. О ком плачет часовой?... 29

Старинный армейский анекдот «Солдат в раю»,
иллюстрированный Б.Н. Литвиновым. Предисловие и публикация А. Тарасьева... 31

ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ НАУКИ

Ю.Б. Орлицкий. Малоизвестная статья И. Анненского о народной поэзии
Русского Севера... 36

ВЕРОВАНИЯ И ОБРЯДЫ

Н.И. Толстой. Мифологическое в славянской народной поэзии:
3. Месяц в горшке, звезды в посудине... 40

С.И. Рыжакова. «Святая Мара» в латышской народной культуре... 42

КНИЖНОСТЬ И СУДЬБЫ ФОЛЬКЛОРА

О.В. Белова. Баснословный зверинец... 47

ЭКСПЕДИЦИИ

Д.В. Смирнов. СобираТЕЛЬСКАЯ РАБОТА ЛАБОРАТОРИИ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ
Московской консерватории... 51

Е. Минюхина. Материалы экспедиции в Вашкинский р-н Вологодчины... 53

Материалы экспедиционного архива Костромского ОДНТ... 55

Л. Хафизова, Н. Трусова, А. Трофимов. Материалы Каргопольской экспедиции
РГГУ 1995 года... 57

ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ

Е.А. Костюхин. «Серебряный век» русской фольклористики... 59

М.Я. Мель. Фольклористика в новом журнале... 59

Ю.И. Юдин, В.Г. Смолицкий. Фольклористика в региональных центрах... 60

В.Е. Гусев. Японский исследователь о русском фольклоре... 61

Н.Р. Тимонина. Новая литература по фольклору и этнографии... 61

НАУЧНАЯ ХРОНИКА

Симпозиум «Славянская археология в 1965—1995 гг. Опыт оценки и новые
перспективы» — В.В. Седов, А.В. Чернецов... 62

Конференция «Речевые и ментальные стереотипы в синхронии и диахронии»
— Л.Г. Невская... 63

Конференция «Сотворение мира и начало истории в апокрифической
и фольклорной традиции» — О.В. Белова... 63

Юбилейная этнографическая выставка в Праге — Г.П. Мельников... 64

Н.И. ТОЛСТОЙ

... от А.Н. Веселовского до наших дней (беглый обзор)

Знаменитая русская литературоведческая школа акад. А.Н. Веселовского возникла более века тому назад, по признанию самого ее создателя, как противовес или даже протест против западного подхода к истории литературы, основанного в то время почти исключительно на рассмотрении «высокой» литературы, творчества «великих» писателей — «избранных небеса, изредка сходящих на землю».

По оценке А.Н. Веселовского, представителями современной ему западной школы (70-е гг. XIX в.) «предметом исследования избирается обыкновенно какая-нибудь знаменательная в культурном отношении эпоха: например итальянское Возрождение XVI века, английская драма и т. п.; но чаще какой-нибудь великий человек должен отвечать за единство взгляда, за целостность обобщения: Петрарка, Сервантес, Данте и его время, Шекспир и его современники»¹. Эта исключительная творческая личность иногда, по мнению петербургского академика, описывалась на фоне времени и современников, которым «не всегда отводилась плачевная роль привесков, кирпичей для pedestala великого человека», но «при всем том, великий человек остается в центре всего, видимой для глаза связью, хоть бы на это место поставило его не содержание его деятельности, собравшей в себя все лучи современного развития, а часто риторический расчет современного исследователя (т. е. исследователя середины XIX в. — Н.Т.) на то внешнее впечатление единства, которое производит на нас известное имя, известное событие и которое мы склонны принять за единство внутреннее»².

Эти рассуждения А.Н. Веселовский иллюстрирует метафорическим пейзажем парка эпохи классицизма. Он поясняет: «Другие риторические уловки приурочены к тому, чтоб усилить его искусственное впечатление: к великому человеку сходятся, в нем резюмируются все пути развития, от него расходятся все влияния, подобно тому как в саду, распланированном во вкусе XVIII столетия, все аллеи сведены веером или радиусами к дворцу или к какому-нибудь псевдоклассическому памятнику, причем всегда оказывается, что памятник все же не отовсюду виден, либо неудачно освещен, или не таков, чтобы стоять ему на центральной площадке хорошо распланированного сада, с перспективами во все стороны»³.

Как известно, такому «методу» в истории литературы А.Н. Веселовский противопоставил свой, новый для его времени подход, не утративший актуальности и в наши дни. Согласно этому подходу, основное внимание обращалось на исторический, эволюционный, но не всегда плавный процесс развития литературы (словесности) как одного из основных компонентов духовности. Развитие рассматривалось в широком плане с охватом обширных ареалов Запада и Востока и со значительной хронологической глубиной. Истоки словесности и литературы обнаруживались при этом в устном творчестве, в фольклоре. «Доисторическая» народная поэзия отличалась первобытным синкретизмом, вслед за которым последовательно выделялись и обособлялись поэтические жанры. Закладывая основы исторической поэтики, А.Н. Веселовский принципиально различал сюжет и мотив, а обращаясь к поэтике сюжетов, он разграничивал сферы применения критериев (показателей) «самозарождения» и «заимствования» и выдвигал понятие «психологический параллелизм» в качестве основы и импульса поэтической образности (сравнения, метафоры, народной символики). Он утверждал: «Простейшие поэтические формулы, сопоставления, символы, метафоры могли зародиться самостоятельно, вызванные теми же психологическими процессами и теми же явлениями ритма»⁴. Наряду с фондом общих мест и символических мотивов А.Н. Веселовский выделяет и «показатели местного или народного понимания» и признает фактор заимствования «в историческую пору сюжета», т. е. в более поздний период развития «народной поэзии».

Справедливости ради следует отметить, что ряд идей, близких к идеям А.Н. Веселовского, почти одновременно разрабатывался в Западной Европе (трусами Ланга, Тейлора, Бастиана, Штейнтала, Шерера, Паркса, Мюллергофа и их учеников, немецкой этнографической школой).

Согласно своим основополагающим взглядам, А.Н. Веселовский выбирает для отдельных монографий темы, относящиеся не к «великим» писателям, а к литературным и литературно-фольклорным памятникам «среднего» или даже еще менее «литературного» характера. Так, одна из его ранних (1870) и известных монографий — «Вилла Альберти» — посвящена анализу открытой им рукописи эпохи раннего итальянского Возрождения дотоле малоизвестного Джованни де Прато⁵. Исследователя привлекали не имя и личность писателя, а наличие в его произведении

народного начала. Это же начало достаточно ярко выражено в текстах, которые анализируются А.Н. Веселовским в его этюдах, объединенных под заглавием «Разыскания в области духовных стихов», — в былинах, балладах, заговорах, колядках, духовных стихах. В них, и особенно в апокрифах, апокрифических легендах, сказаниях, нравоучительных трактатах и т.п., прослеживается также книжное начало и околочерковная «христианская мифология». Исследуя былины, сохраняющие отчасти традицию духовных стихов, А.Н. Веселовский также обнаруживал разные напластования на народной основе, либо черты и темы восточного или западного происхождения, либо элементы христианского византийского миропонимания и символики. Напластования эти, по его мнению, не разрушали и не скрывали «своей» исконной основы, древности которой не вызывала сомнений. Однако древнее «свое» не открывалось взору путем простого отсека «чужого», а требовало особого подхода, своеобразной реконструкции, подобной восстановлению языковедами праязыка. Еще в 1879 г. А.Н. Веселовский писал: «Нет ничего заманчивее задачи, естественно представляющейся исследователю народного быта в его разнообразных проявлениях: угадать в ныне живущем суеверном обряде, обычае, образе песни полузабытые следы действительных житейских отношений, юридических взглядов и серьезных требований культа, попытаться восстановить эту старину из открытого ему народнопоэтического материала, как лингвисты с той же целью пользуются откровениями слова»⁶.

Вскоре А.Н. Веселовский разрабатывает и предлагает коллегам научный метод, который мы называем «сравнительно-историческим» и который уже тогда содержал в себе элементы сравнительно-типологического метода, впоследствии обособившегося и направленного на выявление сходных или различных черт и явлений в структуре фольклора или литературы в определенный период, прежде всего современный. Этот надежный метод, со временем усовершенствованный, модифицированный, опирающийся на большой материал, служит добрую службу и в наши дни.

Ко всему сказанному следует добавить одно существенное положение в концепции нашего знаменитого ученого-компаративиста, а именно утверждение о первичности синкретического мировосприятия и обряда и вторичности мифа, что противоречит многим положениям его учителя и представителей господствовавшей тогда «мифологической школы». А.Н. Веселовский не принимал их «постановки мифологических гипотез и романтизма народности», утверждая, как уже отмечалось выше, в качестве реального выражения мирозерцания первобытного социума коллективное, «хоровое» народно-обрядовое начало первозданной поэзии. Он писал: «Если бы у нас не было свидетельств о древности хорового начала, мы должны были бы предположить его теоретически: как язык, так и первобытная поэзия сложилась в бессознательном сотрудничестве массы, при содействии многих. Вызванная в составе древнего синкретизма требованием психофизического катарсиса, она дала форму обряду и культу, ответив требованиям катарсиса религиозного. Переход к художественным его целям, к обособлению поэзии, как искусства, совершался постепенно»⁷. Обращаясь же к проблемам сравнительно-мифологических исследований, к дисциплине, до сих пор не получившей своего целостного облика, А.Н. Веселовский еще в 1873 г. отмечал, что только «собирательное изучение поверий и обрядов подарит нас со временем наукой мифологии»⁸. Как справедливо и назидательно звучат эти слова в наши дни!

Фольклористика и литературоведение в XX веке, веке «после Веселовского», достигли больших успехов. Исследователи народного творчества продолжали сбор материала, едва ли не удвоив его численно и содержательно, и добились серьезных научных результатов в области синхронного и структурного изучения устной народной словесности. Велись исторические и сравнительно-исторические исследования: «Исторические корни волшебной сказки» В.Я. Проппа, исследования В.М. Жирмунского по славянскому и тюркскому эпосу, труды Е.М. Мелетинского по сравнительной фольклористике и исторической поэтике, Б.Н. Путилова по славянскому эпосу и типологии фольклора свидетельствуют, что эта важная область нашей науки не была предана забвению. Общая ситуация в фольклористике такова, что почти все положения, выдвинутые и рассмотренные в свое время А.Н. Веселовским, остаются актуальными и требующими дальнейших разработок в современной науке. Все это говорит скорее не об отставании наших научных разысканий, а о ценности и долговечности идей нашего знаменитого предшественника.

Повторим ряд основных положений, изложенных выше.

1. Процесс литературного и фольклорного развития определяется не

«великими» произведениями и писателями, а всей совокупностью литературных и фольклорных текстов, среди которых можно выделить типичные образцы для исследования. Это, естественно, не налагает запрета на изучение творчества крупнейших литературных авторитетов (напр., см. книгу А.Н. Веселовского «Бокаччо, его среда и сверстники». СПб., 1894).

2. Ход древнейшего дописьменного периода развития словесности шел по линии от синкретизма к художественности, что в значительной мере предопределило характер будущей письменной литературы (книжности), этнически и национально обозначенной и обособленной. В этом процессе фольклор был первичен, а литература вторична.

3. Возникновение и развитие фольклора, а также мифологии (что, естественно, не одно и то же) шло по пути от обряда к фольклорному тексту, от достаточно синкретичного текста к разным жанрам, образующим постепенно развивающуюся и усложняющуюся систему.

4. Сохранение «народной» основы (прежде всего языка и его изобразительных средств) определяет отношения по оси «свое—чужое» и создает условия, по которым «чужое» воспринимается выборочно, по принципу соответствия или несоответствия «своему». Эта закономерность достаточно последовательно наблюдается в фольклоре. А.Н. Веселовский утверждал: «Влияние чужого элемента всегда обуславливается его внутренним согласием и уровнем той среды, на которую ему приходится действовать. Все, что слишком резко вырывается из этого уровня, остается непонятным или поймется по-своему, уравнивается окружающей средой»⁹.

Проследить судьбу и развитие идей А.Н. Веселовского в уже почти минувшем XX веке — дело нелегкое и требующее отдельного, особого разговора и подхода. Тем не менее во многих случаях можно обнаружить в трудах А.Н. Веселовского не только отличия от научных позиций современных филологов и фольклористов, но и сходство во мнении и некоторую переключку взглядов. Так, Ю.М. Лотман в программной статье «О содержании и структуре понятия "художественная литература"», рассматривая вопрос соотношения «вершинной» и «массовой» литературы, обращается к вышеприведенной метафоре с парком XVIII века, радiallyми аллеями и дворцом или памятником в центре и приводит следующее за метафорой высказывание А.Н. Веселовского о том, что в современной ему филологической науке в исторических изысканиях «центр тяжести был перенесен в народную жизнь». Ю.М. Лотман напоминает, что этот подход был принят в свое время А.Н. Пыпиным, В.В. Сиповским, а затем В.Н. Перетцем, М.Н. Сперанским и многими другими исследователями, и именно он, этот подход, «обусловил интерес к низовой и массовой литературе». К тому же, «имея отчетливо демократический характер как явление идеологическое, этот подход, в собственном научном смысле, был связан с расширением круга изучаемых источников и проникновением в историю литературы методов, выросших на почве фольклористики и отчасти лингвистических приемов исследования»¹⁰. Отрицательной стороной этого подхода, вызвавшего вторжение методов фольклористики и медиэвистики в литературоведение, было, по мнению Ю.М. Лотмана, представление о художественном произведении как о памятнике письменности, снимающее непосредственное эстетическое переживание текста. В качестве отрицательного примера такого подхода Ю.М. Лотман приводит книгу «История русского романа» В.В. Сиповского и, на наш взгляд, справедливо называет такой подход фольклористическим и медиэвистическим и столь же справедливо полагает, что при его применении к классической русской литературе XIX века или к современной литературе он не дает желаемых результатов, но в отношении к произведениям народного творчества и древней славяно-русской книжности, в основном анонимной, этот метод оправдал себя если не полностью, то в значительной мере. Наконец, вполне допустимо и возможно применение по отношению к одному и тому же объекту (тексту, памятнику) нескольких подходов или методов. В лингвистике такая практика известна давно, и она дала положительные результаты во многих случаях.

Все перечисленные Ю.М. Лотманом ученые — от А.Н. Веселовского до М.Н. Сперанского — были «древниками» или фольклористами, и вполне объяснима их ориентация на «средние» произведения книжности (ибо «высшими» текстами было Священное писание) и народного творчества. В связи с этим встает серьезный вопрос о взаимодействии литературы и фольклора, вопрос, которого не избегал ни А.Н. Веселовский, ни продолжатели его научных разысканий и который нами пока затрагивался лишь попутно. Подобным образом поступал и Ю.М. Лотман, заявлявший в цитированной нами статье «О содержании и структуре...» следующее: «Мы исключаем из рассмотрения проблему "литература и фольклор" как самостоятельный и сложный вопрос, ограничиваясь рассмотрением функций внутри письменной литературы»¹¹. Наши же ограничения в этой статье сводятся к вопросам исторической роли фольклора в образовании и развитии письменной словесности, равно как и соотношения фольклора и «народной» («лубочной»), отчасти и массовой литературы. Впрочем, когда Ю.М. Лотман коснулся проблем массовой литературы и ее отношения к

литературе «вершинной», он предложил следующую «схему усложнения парадигмы художественных текстов»:



«Таким образом, — пояснял схему Ю.М. Лотман, — на третьем этапе массовая литература представляет собой фольклор письменности и письменность фольклора. Она часто выполняет роль резервуара, в котором обе эти группы текстов обмениваются ценностями (хотя, конечно, существует и прямой обмен)»¹².

Ю.М. Лотман поясняет, что «понятие массовой литературы подразумевает в качестве обязательной антитезы некую вершинную культуру», что «вершинная» и «массовая» литература, каждая в отдельности, могут приобретать в конкретных исторических условиях самые различные значения — социальные, эстетические или общеполитические. Постоянна лишь их функциональная противопоставленность»¹³. К этому следует добавить, что, согласно Ю.М. Лотману, «понятие массовой литературы — понятие социологическое (в терминах семиотики — «прагматическое»). Оно касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру. Таким образом, понятие это в первую очередь определяет отношение того или иного коллектива к определенной группе текстов. Одно и то же произведение может с одной точки зрения включаться в это понятие, а с другой — исключаться»¹⁴.

Вопрос массовой литературы, достаточно подробно разработанный Ю.М. Лотманом, представляет интерес для фольклористики, поскольку в славянской фольклорно-литературной среде с XVI—XVII вв., а то и ранее в отдельных ареалах наблюдалась аналогичная ситуация: наряду с исконным, традиционным фольклором и «алтарной» литературой создавалась массовая, или популярная литература, отличающаяся от народной словесности прежде всего тем, что она, как правило, бывала не в устной, а в печатной форме. У западных и южных славян, прежде всего у поляков и хорватов, эта культура, это словесное творчество называется либо «третьей» культурой, либо «народной культурой» (хорв. *pučka kultura*), а корпус текстов, ей принадлежащий, — народно-городской или мещанской литературой (польск. *literatura mieszczańska, literatura miejska*), народной литературой (хорв. *pučka književnost* в отличие от термина *usmena književnost*).

Хорватские филологи стремятся к четкому разграничению этих двух понятий и явлений: *usmena književnost* и *pučka književnost*. Первое можно перевести как *устная словесность*, а второе — как *народная словесность*, или *простонародная (популярная) словесность*, а чешский филолог Богуслав Бенеш предлагает термин *полународная литература* (чеш. *pololidová literatura*, немец. *halbvolkstümliche Literatur*)¹⁵. Для пояснения ситуации отметим, что к хорватской «народной» (*pučkoj*) литературе хорватские филологи относят произведения, в большинстве случаев изданные, но также и оставшиеся в рукописи. К этой литературе, помимо авторских сочинений, принадлежат годичные календари-альманахи, сборники, домашние тетради-антологии, листочки литературного характера (проза со стихами), а в прошлом, начиная с XVI—XVII вв., — апокрифические сказания, краткие нравоучительные тексты и т. п.

Признаки, характерные для хорватской народной (*pučkoj*) литературы, — авторство (за исключением древних текстов), письменная форма — отделяют ее от устной «литературы» (*usmena književnost*), т. е. фольклора; социальная среда их бытования сходна с фольклорной, т. е. преимущественно сельская, крестьянская и лишь отчасти городская (городские низы), а язык и стиль в основном сельский — диалектный, чаще всего кайкавский. Автор капитального исследования по хорватской народной литературе (*pučka književnost*) Дивна Зечевич сумела в своей монографии показать отличие этой литературы от «основной» — художественной, но в то же время убедительно продемонстрировала как ее зависимость, так и безусловную обособленность от фольклора¹⁶.

Несколько иная ситуация сложилась в польской культуре и литературе, где процесс общего литературного развития еще в XVI—XVII вв. охватывал и так называемую мещанско-плебейскую, городскую («совишальскую» и «рыбалтовскую») литературу, представленную шутовским романом, комедией, сатирической прозой, стихотворной факцией, «псалмами», календарями-прогностиками и т. п. Эту литературу трудно обособлять от польской литературы Ренессанса и Барокко — она составляет ее неотъемлемую часть, хотя в ее же пределах противостоят «высокой» шляхетской литературе¹⁷. Мещанско-плебейская литература ушла с литературной сцены вместе со сменой литературных направлений. Изменился

и характер городской литературы. Она сохранилась лишь в устной форме и приобрела характер городского фольклора (*folklor miejski*). Фрагменты такого фольклора зафиксированы в некоторых литературных сочинениях XIX в., живописующих городской быт и нравы. Городская песня, или скорее песня предместья, имела свои локальные особенности в виде варшавских «андрусов» (*andrusów*), краковских «антков» (*antków*), львовских «батаров» (*batarów*)¹⁸. Эта традиция поддерживалась до второй мировой войны включительно усилиями уличных музыкантов и их слушателей. Известный польский фольклорист Ян Кшижановский, помимо городского устного фольклора, выделяет еще «лубочную» (ярмарочную) литературу (*literatura odpustowa*), называя ее «самым загадочным явлением литературной жизни». Она является печатной продукцией «для народа», состоящей из множества небольших книжечек нравоучительного, развлекательного и практического содержания: песни о святых, о чудотворных иконах, народные легенды, ежегодные альманахи-календары, сонники¹⁹. По наблюдениям чешского фольклориста Антонина Сатке, изучавшего польский и чешский шахтерский фольклор, значительный процент шахтерских анекдотических рассказов заимствован из польских и чешских календарей, т. е. из «лубочной» литературы²⁰.

Таким образом, письменный текст порождает устный, и произведения массовой («лубочной») литературы превращались в фольклорные. Этот серьезный вопрос соотношения фольклора и литературы нами до сих пор сознательно не затрагивался, но ему будет уделено внимание в конце статьи. А сейчас продолжим тему народной (лубочной, массовой, городской) литературы, на сей раз на русской почве.

Известный русский фольклорист Ю.М. Соколов в эпоху нэпа поместил в «Литературной энциклопедии» (Т. I. М.—Л., 1925) в ряду статей по русскому народному творчеству статью «Народная литература», определяя это словосочетание как термин, имеющий два смысла: «литература народа» и «литература для народа». Ю.М. Соколов пояснял, что «под народной литературой условно понимают литературу низших в культурном отношении классов — крестьянства и примыкающих к нему слоев, пролетариата, мещанства, мелкого купечества, барской дворян, домашней прислуги или городских лавочников, мелких чиновников, лакеев»²¹. Такое чтиво в те уже далекие времена называли «литературой Никольской улицы».

В петровское время и позже эта литература во многом сохраняла традиции и репертуар древнерусской книжной культуры (жизия святых, легенды, поучения, сборники «псалм» и «кант» и т. п.) и породила так называемую лубочную литературу, состав которой был разнообразен — от адаптированных древних текстов, писанных «славяночиной», до вульгаризированных переработок новой литературы (русской и переводной) и произведений русских лубочных писателей (В. Волгина, М. Евстигнеева и многих других).

Лубочная, или «народная», литература противостояла и противостоит «народной словесности» как письменное «творчество» устному, как вторичный по своему происхождению и составу корпус текстов первичному, исконному корпусу художественной литературы или корпусу фольклорных произведений, хотя, как отмечено выше, были и оригинальные лубочные сочинения. К русской «народной» лубочной литературе вполне применим малоупотребительный чешский термин *pololudová literatura* («полународная литература»).

Подводя итоги вышесказанному, уместно повторить меткое заключение Ю.М. Лотмана относительно массовой, а следовательно и лубочной литературы: она «представляет собой фольклор письменности и письменность фольклора» и в этой сфере происходит смыкание литературы и фольклора. К такой «ничейной территории», или к такому «резервуару», по определению Ю.М. Лотмана, относится, на наш взгляд, и устное городское народное творчество, городской фольклор²². Городской фольклор сближается с массовой литературой тем, что он, в отличие от традиционного (крестьянского) фольклора, весьма мобилен, живо реагирует на злобу дня и тем самым относительно легко и быстро сменяет свой репертуар, как и печатная массовая продукция.

Проблема массовой литературы и городского фольклора подводит нас к другому крупномасштабному вопросу — об отличии фольклора от литературы. Впервые на него обратили внимание П.Г. Богатырев и Р.О. Якобсон, изложив в начале 1930-х годов свое мнение «о размежевании фольклористики и литературоведения». Они заявили, что «как бы ни были тесны генетические связи между фольклором и литературой, между обоими формами творчества имеются существенные структурные различия»²³ — в содержании понятия «рождение» литературного произведения и произведения фольклорного, в понятии их «бытия» и в установке творческой личности в литературной и фольклорной жизни. В литературе

момент рождения произведения — это момент завершения его автором, а в фольклоре — это момент принятия произведения (текста) всем коллективом (все, что не принимается коллективом, «осуждено на гибель»). В литературе не принятые современниками произведения продолжают существовать и могут быть оценены и извлечены из забвения потомками, в фольклоре — «предварительная цензура коллектива» и устный характер текста такого не допускают. П.Г. Богатырев и Р.О. Якобсон бытование фольклора сравнивают с бытованием языка, прибегая к положению Ф. де Соссюра о различии *langue* и *parole*, т. е. языка и речи. Язык выражает только в речи, но существует вне речи как некая данность. Точно так же «фольклорное произведение внелично и существует только потенциально, это только комплекс известных норм и импульсов, это канва актуальной традиции, которые исполнители расцвечивают узором индивидуального творчества <...> Литературное произведение объективировано, оно конкретно существует помимо чтеца. Каждый следующий чтец обращается непосредственно к произведению <...> тогда как единственный путь фольклорного произведения это путь от исполнителя к исполнителю»²⁴.

Размежевание фольклористики и литературоведения ведет, по мнению двух авторитетных ученых, к тому, что «при анализе фольклорных художественных форм следует остерегаться механического применения к фольклору методов и понятий, добытых путем разработки историко-литературного материала». По той же причине «типология фольклорно-художественных форм должна строиться независимо от типологии форм литературных»²⁵.

Тему отличия (и сходства) фольклора и литературы полтора десятилетия спустя продолжил В.Я. Пропп в известной работе «Специфика фольклора». Он отметил, что за различием устной и письменной формы (основной и самый очевидный показатель) соответственно следует различие по признаку **изменяемость** фольклорного текста и **неизменяемость** конкретного литературного текста, а отсюда и бытование фольклорного текста во **множестве вариантов** и, как правило, **отсутствие** вариантов окончательного авторского текста в литературе. При этом, по мнению В.Я. Проппа, появление устных вариантов у заимствованного из литературы текста свидетельствует о внедрении текста в фольклорную сферу. Фольклорная сфера отличается от литературной также поэтикой²⁶.

К этим отмеченным В.Я. Проппом признакам можно добавить еще и другие или несколько переформулированные положения. Так, наряду с признаком **устный / письменный** можно выдвинуть показатель **анонимный / авторский**, причем древним литературам анонимность во многих случаях будет так же присуща, как и фольклору; отсюда и наличие в них вариантов, т. е. списков. Различие можно установить также по признаку **традиционность** (устойчивость) / **нетрадиционность** (новаторство, сменяемость направлений). Если за два с половиной века в России сменялись классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм, символизм и ему подобные «измы» (футуризм, модернизм и др.) и в связи с этим менялась и система жанров (исчезли ода, элегия, пастораль и т. п.), то в фольклоре смены направлений не было, и происходило лишь под давлением внешних обстоятельств медленное угасание одних жанров (например, былины) и появление других (частушек и т. п.), при явном предпочтении кратких текстов обширным. В отношении легкой сменяемости или устойчивости парадигмы жанров древняя литература опять-таки приближается к фольклору, так как иерархия жанров и вся их система в древней литературе были устойчивыми. Вероятно, можно говорить об иерархии жанров и в фольклоре, но это особая и довольно сложная тема, которую сейчас не стоит затрагивать.

Однако другую тему, обозначенную в начале этой статьи, тему исторического развития фольклора, целесообразно продолжить. К ней обращается и В.Я. Пропп в своей статье «Специфика фольклора». Принимая идеи А.Н. Веселовского, он пишет: «Генетически фольклор должен быть ближе к литературе, а к языку, который также никем не выдуман и не имеет ни автора, ни авторов. Он возникает и изменяется совершенно закономерно и независимо от воли людей, везде там, где для этого в историческом развитии народов создались соответствующие условия». Что же касается возникновения фольклорных произведений, то, согласно В.Я. Проппу, «достаточно будет указать хотя бы на то, что фольклор первоначально может составлять интегрирующую часть обряда. С вырождением или падением обряда фольклор открепляется от него и начинает жить самостоятельной жизнью <...> Обрядовое происхождение фольклора было ясно, например, уже А.Н. Веселовскому в последние годы его жизни»²⁷.

Обращаясь к теме ранних исторических связей фольклора и литературы, В.Я. Пропп трактует ее так же, как трактовал А.Н. Веселовский и позже Ю.М. Лотман: «Фольклор — это лоно литературы, она рождается из фольклора. Фольклор представляет собой доисторию литературы <...> Литература, родившаяся из фольклора, скоро покидает родившую ее мать. Литература есть продукт иной формы сознания, которое условно можно назвать **индивидуальным сознанием**»²⁸. Фольклор, по мнению В.Я. Проппа, обладает **историческим сознанием**. Несмотря на единодушное

* Поэтому в приведенной выше схеме усложнения парадигмы художественных текстов Ю.М. Лотмана на третьем этапе фольклор должен **развешиваться** на традиционный фольклор и городской (теор. массовый) фольклор.

мнение трех выдающихся ученых и на то, что эта концепция, судя по всему, соответствует истинному положению вещей, вопрос о первичности фольклора и вторичности литературы требует дальнейшего исследования и подтверждения материалом. Важнейшим звеном такого исследования окажется определение генезиса ряда народных обрядов и реконструкция их древнейшего состояния.

В той же статье В.Я. Пропп поднял вопрос о границах, или содержаниях, фольклора и о его социальной базе. Полемицируя с западными фольклористами, В.Я. Пропп достаточно жестко ограничил сферу бытования фольклора и его сущность. Это видно из определения: «Под фольклором понимается только **духовное** творчество, и даже уже словесное поэтическое творчество»²⁸, в то время как для большинства западных фольклористов полем их научной деятельности оказываются одновременно и материальная, и духовная культура. Взгляд на социальную базу фольклора тоже различается: если в западной фольклористике, как правило, изучается культура одного слоя населения, а именно крестьянства, то в нашей фольклористике, по мнению В.Я. Проппа, «фольклором мы будем называть творчество всех слоев населения, кроме господствующего, творчество которого относится к литературе»²⁹. Это мнение разделяет большинство фольклористов нашей страны. И хотя оно не бесспорно, оно все же имеет то преимущество, что охватывает более широкий спектр явлений и большее число текстов. Проблема социальной базы фольклора, социальной принадлежности носителей фольклора в целом и его разновидностей в частности — одна из важнейших проблем, связанных с внутренним разграничением фольклора как системы и с функционированием фольклора как репертуара отдельных социальных групп.

Применительно к славянскому материалу, т.е. к материалу не доисторическому, можно с уверенностью сказать, что фольклор был всегда крестьянским и крестьяне были той средой, которая не только хорошо сохраняла фольклор, но и создавала благоприятные условия для его развития. Нельзя не признать, что классический фольклор, с разветвленной системой жанров, с богатой традицией и с хорошо сохранившейся «живой стариной», бытовал и еще бытует только в крестьянской среде. С ростом городов, ремесла, с классовым и профессиональным расслоением общества появился тот вид устного или окололитературного творчества, который во многих странах назван «третьей культурой», а у нас — городским, или любочным, или ярмарочным фольклором, о котором речь шла выше. Союз «или» в данном случае соединяет не синонимы, а близкие друг к другу, но все же не одинаковые явления городской словесной культуры. Долгое время считалось, что основой или стержнем городского фольклора является рабочий фольклор. Его разыскивали, записывали, публиковали. Но, как правильно заметил В.Я. Пропп, в прошлом, на начальной стадии своего существования, рабочие песни сохраняли формальную связь с крестьянской традицией, но затем влияние русской классической поэзии возобладавало, хотя и выразилось в упрощенной поэтической форме. По суждению В.Я. Проппа, «песни эти не вполне подходят под понятие фольклора, основанное на изучении крестьянской поэзии, но это не литература в том смысле, как ее понимает большинство историков литературы. Это такая область народного творчества, где литература и фольклор смыкаются»³⁰. Несовершенство рабочей поэзии и рабочего фольклора объяснялось их новизной, «первой ступенью совершенно нового качества поэзии», но дальнейших ступеней в общем не последовало и, вероятно, трудно серьезно говорить о существовании современного рабочего фольклора.

Современный городской фольклор, если сравнить его с сельским фольклором или даже городским фольклором начала века, сократил и изменил свою богатую систему жанров и, по тонким наблюдениям С.Ю. Неклюдова, в результате этого «на первый план выдвинулись жанровые комплексы либо относительно недавнего происхождения (романсы), либо весьма существенно модифицированные (анекдоты, «несказочная проза» — от былички и мемората до таких слабо структурированных образований, как слух и сплетня). Однако в этих случаях непосредственная преемственность с традиционным фольклором либо проблематична, либо вообще исключена»³¹. Помимо изменения и редукции несложной системы жанров, произошло и обмельчание и сильное дробление групп носителей фольклора. По справедливому суждению С.Ю. Неклюдова, современный городской фольклор стал «полицентричен» и в значительной степени «фрагментирован» в соответствии с социальным, профессиональным, клановым, даже возрастным расслоением общества, с его распадом на слабо связанные между собой ячейки, не имеющие общей мировоззренческой основы. Как правило, городской фольклор функционально маргинален, поскольку фундаментальные идеологические потребности горожан удовлетворяются другими способами»³². К тому же такие мини-группы или «мини-неотрадиции» стремятся к некоторой закрытости, клановой обособленности и к клановому стилю.

Все это позволяет нам сопоставить признаки традиционного крестьянского фольклора с признаками нового городского «фольклора». К ним относятся: а) устойчивость репертуара в системе жанров и во времени / неустойчивость, быстрая смена репертуара; б) наличие разветвленной системы жанров и ее консервативность, устойчивость / значительная редукция жанровой парадигмы, расплывчатость границ жанра; в) относительная независимость от литературы, традиционность / значительная зависимость от литературного и окололитературного репертуара, подвижность; г) широта социальной базы (в XIX в. 4/5 населения были крестьянами) / узость социальной базы, связь с мелкими социальными группами и профессиями. Традиционный (крестьянский) фольклор обладает первыми признаками в оппозиционной паре признаков, городской, или «новый» фольклор — вторыми. Это соотношение дает нам право оценивать «новый фольклор» как своего рода **антифольклор**, способный иметь и устную, и письменную форму, но сохраняющий, как правило, анонимность.

Такой вывод ни в коем случае не означает, что «антифольклор», или нечто заявившее о себе «после фольклора», не достойно внимания, собирания и исследования. Только может быть, что это новое явление потребует особого социологического подхода и некоторых специфических или дополнительных способов изучения. Во всяком случае мы должны, как призывает А.С. Каргин, «признать городской фольклор за реальность»³³ и, может быть, придать этой реальности особый статус.

Р.С. В статье приведено множество цитат и повторно немало устоявшихся и общепринятых положений. Цель автора состояла в том, чтобы поменьше говорить от себя и, предоставляя слово нашим предшественникам, еще раз напомнить читателю о том наследстве, от которого мы не отказываемся.

• Примечания

- 1 Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 43.
- 2 Там же.
- 3 Там же.
- 4 Там же. С. 357.
- 5 Веселовский А.Н. Вилла Альберти. Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV—XV столетия. М., 1870.
- 6 Веселовский А.Н. Критические и библиографические заметки // Журнал Министерства народного просвещения. Ч. CCV, 1879, сентябрь. С. 120.
- 7 Веселовский А.Н. Историческая поэтика, с. 201.
- 8 Веселовский А.Н. Собрание сочинений. Т. XVI. Л., 1938. С. 87.
- 9 Веселовский А.Н. Извлечения из отчетов лиц, отправленных за границу для приготовления к профессорскому званию // Журнал Министерства народного просвещения. Ч. CXX, 1863, декабрь. С. 558.
- 10 Лотман Ю. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 29.
- 11 Там же. С. 28.
- 12 Там же. С. 31.
- 13 Там же. С. 28.
- 14 Там же. С. 30.
- 15 Bošković-Stulli M. O pojmovima usmena i pučka književnost i njihovim nazivima // Umjetnost riječi. Knj. XVII. Zagreb, 1973. Sv. 3. S. 149—184; Sv. 4. S. 237—260.
- 16 Zečević D. Pučki književni fenomen // Povijest hrvatske književnosti. Knj. 1. Zagreb, (1978). С. 357—638.
- 17 Мочалова В.В. Мир наизнанку. Народно-городская литература Польши XVI—XVII вв. М., 1985.
- 18 Słownik folkloru polskiego / Pod red. J. Krzyżanowskiego. [Warszawa], 1965. S. 107.
- 19 Там же. С. 204—205.
- 20 См.: Český lid. Т. 64. Praha, 1977. № 2. S. 95—100.
- 21 Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов. Т. I. М.—Л., 1925. Стб. 474—485.
- 22 Ботатыров П., Якобсон Р. К проблеме размежевания фольклористики и литературоведения // Lud Słowiański. Т. II. Z. 2. Kraków, 1931. S. B 230.
- 23 Там же. S. B 231.
- 24 Там же. S. B 232.
- 25 Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 22—24.
- 26 Там же. С. 26.
- 27 Там же. С. 31, 32.
- 28 Там же. С. 18.
- 29 Там же. С. 17—18.
- 30 Там же. С. 80.
- 31 Неклюдов С.Ю. После фольклора // Живая Старина. 1995. № 1. С. 3—4.
- 32 Там же. С. 3.
- 33 Каргин А.С. Городской фольклор: реальность, нуждающаяся в новом прочтении // Живая Старина. 1995. № 2. С. 16.

Выражение «серебряный век», употребленное Ахматовой применительно к поэтам своего круга, теперь обычно используется в расширительном смысле. Имея в своей основе скорее эстетические, чем исторические критерии и утратив первоначальную определенность, оно все же не стало термином периодизации отечественного искусства нового времени. Тем не менее в его понимании нет особых трудностей. К представителям «серебряного века» причисляют почти исключительно мастеров литературно-художественного модернизма начала двадцатого столетия (а не писателей или художников, придерживающихся старых традиций девятнадцатого столетия).

«Серебряный век» во многом сходен с эпохой романтизма. Одно из важнейших сходств — пристальное внимание творцов нового искусства к народной культуре — прежде всего своей, национальной, но также и к «чужой», включая восточные и другие «экзотические» традиции. В эпоху романтизма подобное внимание было неразрывно связано с пафосом открытия для образованной публики самого феномена народной культуры, с собирательской, публикаторской и исследовательской деятельностью, с первыми шагами научных фольклорно-этнологических дисциплин.

К концу XIX века изучение устной народной словесности и этнографии прочно вошло в систему университетского образования. Академические занятия соединялись и с непосредственным знанием живых традиций, естественно включавшимся в культурный облик просвещенного человека. Новым же — по сравнению с романтическим «народоведением», с особым интересом к демонологическим преданиям, к старине и экзотике — явилось творческое освоение городского фольклора, обычаев и праздников городского населения, своеобразный облик которых складывался в этот период. Именно в обращении к подобному материалу писатели, художники, композиторы и театральные деятели «серебряного века» искали художественно-стилистические формы, адекватные концепциям нового искусства.

Наконец, «фольклоризм» мастеров «серебряного века» характерен еще и тем, что опора на народные традиции (безразлично — «свои» или «чужие») подчас приводила к созданию собственной авторской мифологии, ориентирующейся скорее не на определенные национальные традиции и даже не на создание некоего условного поэтического мира, а на универсальные, архетипические образы и идеи человеческой культуры.



В. В. Кандинский. Ночь. 1907. Картон, карандаш, темпера (Городская художественная галерея, Мюнхен)

В.М. СОКОЛОВ КАНДИНСКИЙ И РУССКАЯ СКАЗКА

«Пробуждение теней», о котором писал А.А. Кондратьев в рецензии на сборник стихов С. Городецкого «Ярь», процитированной в этом номере «Живой Старины» на второй странице обложки¹, совпало с началом нового века. Выход в 1903 г. книги С.В. Максимова «Нечистая, неведомая и крестная сила», представлявшей, казалось бы, чисто этнографический интерес, был замечен многими из «молодых литераторов» и художников. К. Бальмонт вместо рецензии на книгу написал восторженный панегирик фольклорному мышлению, создавшему почву для символического восприятия мира. «Народный разум воображение, фантазия простодушна, не порвавшего священных уз, соединяющих человека с Землей, представляет из себя не равнину, где все очевидно, а запутанный смутный красивый лес, где деревья могучи, где в кустарниках слышатся шепоты, где змеится под ветром и солнцем болотная осока, и протекают освежительные реки, и серебрятся озера, и цветут цветы, и блуждают стихийные духи»².

Вспышка интереса к фольклору в начале 1900-х г. связана с неомифологическим движением, представлявшим богатые возможности для углубления «творческой грезы» символизма³. Одним из мало замеченных, но значительных «воскресителей теней» в русском искусстве был в эту эпоху и В.В. Кандинский.

Художник, в тридцать лет (1896) покинувший родной город, который он называл «Москвой-сказкой», формировавшийся как живописец в Мюнхене. Напряженный поиск «нового» искусства, точнее новых выразительных средств искусства, связанных с его назначением — способствовать утончению и «росту» души⁴, был связан у Кандинского с давним интересом к «тайникам души народной». Во время учебы на юридическом факультете Московского университета будущий художник рассматривал формы народного судопроизводства как отрасль этнографии⁵, а в 1889 г. совершил экспедиционную поездку в отдаленные районы Вологодской губернии для сбора сведений об обычном праве русского населения и о языческих пережитках зырян⁶. Раздумья о «глубокой сущности русского народа», которые, по видимому, никогда не оставляли воспитанного на вопросах социальной этики Кандинского⁷, вновь вышли на поверхность в первые годы нового столетия. С 1903 по 1907 г. художник создал десятки картин и гравюр на сюжеты из русской традиционной жизни. Ряд мотивов этих «русских» произведений оказался настолько важным для художника, что вошел в его первые беспредметные полотна, написанные в 1910—1914 г.⁸.

Взаимоотношения Кандинского с русским прошлым строились на нескольких уровнях. Поэтому тема «Кандинский и традиционная культура» включает в себя раздел «Кандинский и русский фольклор»; его частной, хотя и значительной, областью является предмет данной статьи — «Кандинский и русская сказка». Вопрос об отображении художником русского фольклора уже поднимался

западными исследователями. Однако вопрос о сюжетах и смысле «живописных сказок» Кандинского далеко не исчерпан.

Прежде всего, упоминания сказок в текстах самого художника вносят в поиск источников некоторую двусмысленность. Так, в воспоминаниях он пишет о детских сказках, которые всколыхнулись в его душе по приезде в Мюнхен. Но это не русские, а немецкие сказки. «Ребенком я много говорил по-немецки (мать моей матери была немка). И немецкие сказки моих детских лет ожили во мне. Исчезнувшие теперь высокие, узкие крыши <...> превратили эти сказки в действительность <...> мне казалось, что я живу в городе искусства, а значит, и в городе сказки. Из этих впечатлений вылились позже написанные мною картины из средневековья»⁹.

В «Кельнской лекции» Кандинский объясняет средневековые западные и сменяющие их древнерусские мотивы в своем творчестве как средство ухода от конкретного сюжета: «Вскоре мне показалось, что прошедшие времена, уже не существующие в реальности, могут дать более свободное оправдание для того использования цвета, которое я ощущал внутренне. Итак, сначала я выбрал средневековую Германию, с которой чувствовал духовное родство. Чтобы лучше узнать эпоху, я делал зарисовки в музеях, в мюнхенском кабинете гравюр, путешествовал по старинным городам. Однако я использовал накопленный материал достаточно свободно и не слишком задавался вопросами о том, существовал ли какой-то конкретный костюм одновременно с другим или одновременно с каким-то архитектурным стилем. Я сделал также много работ по своим внутренним впечатлениям, способ, который в последующем русском периоде зашел так далеко, что я рисовал и писал все свободно, по памяти и по представлению»¹⁰.

В книге «О духовном в искусстве» вопрос о воплощении сказки в искусстве обсуждается на практическом уровне: будет ли цвет, перенесенный на несвойственный ему предмет, производить должное эмоциональное впечатление. «Естественная невозможность существования красной лошади необходимо требует столь же неестественной среды, в которую поставлена эта лошадь. В противном случае общее действие будет производить впечатление или курьеза (т. е. действие будет только поверхностным и совершенно нехудожественным), или же создаст впечатление неумело сочиненной сказки (т. е. обоснованного курьеза с нехудожественным действием) <...> Если сказка не "переведена" в целом, то последует результат, подобный сказкам на экране кинематографа»¹¹.

Из этих слов ясно, что для Кандинского живописца сказка является синонимом поэтического и немотивированного — «несюжетного» — сюжета. Она рождается из внутренних впечатлений автора, питается внешне случайными, таинственными ассоциациями (конь на мюнхенских улицах напоминает Кандинскому «бессмертную» игрушечную лошадку его московского детства¹²), противоположна реальной жизненной обстановке и «кинематографической» конкретности деталей. Вместе с тем образы «фольклорных» картин и гравюр Кандин-

ского достаточно узнаваемы: Змей Горыныч, Баба-Яга, заблудившиеся в лесу дети, поединки богатырей, сказочные царевичи и царевны. Каковы могли быть истоки этих образов?

Сказочное начало в понимании литераторов и художников начала века тесно связано с фольклорно-мифологическим. По всей видимости, так же относился к «тайникам души народной» и Кандинский. Во время вологодского путешествия он записывает поверья и мифологические рассказы зырян, с явным сочувствием отмечая их жизненность — связь с повседневным бытом¹³. Упоминанные в рецензии Кондратьева книги А.Н. Афанасьева, М. Забылина и И.П. Сахарова, только что изданное исследование Максимова должны были входить в круг его чтения.

Крупнейшим сводом по русскому фольклору в то время оставался трехтомный труд Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу»¹⁴, в котором народные поверья, легенды и сказочные сюжеты классифицированы по мифологическим мотивам. Многие образы «русских» произведений Кандинского, как, впрочем, и других художников того времени, укладываются в рамки содержания книги. В недавно опубликованной работе Н. Курчановой с «Поэтическими воззрениями...» сопоставляются не только фольклорные сюжеты Кандинского, но и его творческий метод¹⁵. Афанасьев, вслед за немецкими фольклористами первой половины XIX столетия, считал механизм возникновения «баснословных» образов аналогичным механизму возникновения метафор в языке. «Силою привычки слово теряет наконец свой истонный живописующий характер, и с высоты поэтического, картинного изображения нисходит на степень абстрактного наименования — делается ничем более, как фонетическим знаком для указания на известный предмет или явление <...> Стоило только забыть, затеряться первоначальной связи понятий, чтобы метафорическое уподобление получило для народа все значение действительного факта и послужило поводом к созданию целого ряда баснословных сказаний <...> Смотри на громоносную тучу, народ уже не усматривал в ней Перуновой колесницы, хотя и продолжал рассказывать о воздушных поездках богатроновика и верил, что у него действительно есть чудесная колесница»¹⁶.

Н. Курчанова считает, что Кандинский использовал афанасьевскую теорию эпитета, метафоры и возникающего из них языкового знака для создания собственного языка — языка элементарных изобразительных форм¹⁷. Это сближение интересно, однако весьма спорно¹⁸. Во всяком случае, выдвигать книгу Афанасьева в качестве прямого, непосредственного источника сказочных образов художника было бы ошибкой — прежде всего по причинам историко-культурного характера.

Труд Афанасьева, написанный под влиянием «Немецкой мифологии» Якоба Гримма, является типичнейшим памятником романтической фазы фольклористики. Целью мифологической школы, к которой принадлежал ученый, было доказать глубину мифологических корней повседневной народ-



В.В. Кандинский. Змей. 1903. Гравюра на дереве из цикла «Стихи без слов»

ной жизни, описать былинную и сказочную как отголосок национальной картины мира, утраченного, но великого наследия. Отсюда необыкновенная кропотливость Гриммов, Афанасьева, О.Ф. Миллера в собирании и каталогизации подробностей, из которых, как мозаика из разноцветных камешков, складывался пестрый мир «почвенной» мифологии. Метод, топящий читателя в океане упоминаний, аналогий и сносок, позволял ученым реконструировать сложнейшие образы и сюжеты на мнимо доказательной основе — в действительности, на основе собственной интуиции и даже фантазии. Пафос мифологов стоял в близкой связи с пафосом почвенников, доказывавших, что родные древности не моложе и не беднее греческой, римской или германско-скандинавской культур.

К началу XX в. издержки патристического фольклоризма стали ясны и специалистам, и читающей публике¹⁹. Изменилась и интеллектуальная атмосфера, породившая новые фольклорные исследования. Писатели и художники ищут в сказках и песнях уже не «преданий старины глубокой», а отражения современной — и вневременной — народной души. Поиск историко-культурных корней сменяется поиском корней психологических и соци-



Н.Я. Библибин. Баба-Яга. Иллюстрация к сказке «Василиса Прекрасная» (СПб., 1902)

альных. Симптоматично создание новой «Истории русской литературы», в которой первый из двух томов целиком посвящен народной словесности, а авторами статей наряду с литературоведами становятся поэты А. Блок («Поэзия заговоров и заклинаний») и С. Городецкий («Сказочные чудовища»)²⁰.

Интерес русского искусства рубежа столетий к фольклору связан не с романтизмом XIX века, эпохи открытия национальности и ее «кологита», а с принципиально отличающимся от него неоромантизмом. Неоромантическое движение отталкивалось не от рационализма восемнадцатого столетия, а от повседневной «пошлости» века девятнадцатого.

Многие из стихов Кандинского, написанных в 1908—1910 г. для альбома «Звуки», отражают неоромантическое восприятие мира. В них присутствует мотив ужаса обыденной жизни, где барашка ищет с ножом мясник («Пейзаж»), «большое сильное здоровое животное» бьет молотом по черепу, чтобы приготовить из него говядину с хреном («Колокол»), люди сидят за столом, не зная, когда они за него сели («Стол»), а все остальные звуки покрывает «глухой, деревянный, животный смех» «соседей-людей» («Вечер»)²¹.

Одно из ранних стихотворений аль-



В.В. Кандинский. Баба-Яга. 1907. Гравюра на дереве

бома, «Пейзаж», отстаивает «право на сказку» как право на уход от обыденности в сферу истинных, абсолютных ценностей:

По твоему, озеро серебряное?

Оно не серебряное! Оно мокрое. Смотри, вон его мокрую воду пьет барашек. Лучше бы он не пил. Не стоит. Вон уж идет мясник с большим, с большим ножом. Он уж его ищет. Он его найдет. Невозможно, чтобы он его не нашел. И к чему он еще пьет?

Или, может быть, совершенно необходимо, чтобы он попил еще раз? Это так, по-твоему, но, ведь, по-твоему и озеро серебряное!

Д р у г о й: Озеро серебряное и длинные, длинные тягучие облака — блуждающие по небу лиловые дороги. А большие горы там позади — спящие чудовища, покрытые старыми, заплесневелыми, истертыми шкурами. И большое молчание — громкая речь.

Разве слезы — драгоценные жемчужины, которые ты боишься растерять?

На глазах читателя происходит акт образотворчества, однако основа его не мифологическая (например, «древние славяне отождествляли облака с летучим змеем-хозяином воды»), а психологическая: это пробуждение от спячки детского, извечно наивного чувства таинственного, живущего в современном рационалистическом человеке. То же чувство детского страха и любопытства передано в гравюре «Змей»: младенческая фигурка на холме убегает от показавшегося из тучи крылатого страшилища. Тянущиеся в сторону ребенка тучи, вздыбившийся лес (мотив «оживающих» елей усилен на одноименной не сохранившейся картине, где младенец заменен устремившимся навстречу дракону рыцарем²⁷) дополняют поэтическое звучание гравюры. Эта сцена едва ли может найти себе соответствие в русских или немецких сказках: ее сюжет — не событие, а эмоция.

«Спящие чудовища» — один из основных мотивов неоромантизма и связанного с ним символизма. «То, что было живой необходимостью для первобытного человека, современные люди должны воссоздать окольными путями образов», — писал в своей статье Блок²³. Бальмонт в цитированной выше рецензии противопоставляет «равнине» обиденного сознания «запутанный смутный красивый лес», растущий до небес и перерастающий в лес символов²⁴. В этом символическом лесу живут существа, населявшие прежде крестьянский фольклор. «В лесных трюбах, изумрудных трясилах и в темных лапчатых сучьях колючей ели есть много любопытной и живой поэтической нежити», — утверждал А.А. Кондратьев, как бы излагая замысел своего написанного двадцатью годами позже романа «На берегах Ярыни»²⁵. — Там обитают косматые древницы, там гложет молодые зеленые ветви бывший некогда человеком старый филин; там сосет, вся скрючившись, сок из весенней коры молодого клена безобразная лешаиха; сторожит зелена полевик, в светлых озерах полощутся голубые водяницы, роняют холодные слезы на мягкие мхи среди пожелтевшего леса осеницы, а у околицы ухаживает то за мельниковой, то за поповой дочкой некий весьма предприимчивый болотный «чертык»²⁶.

Однако далеко не все обитатели «символического леса» вышли из томов фольклорных сборников. «Болотный попик» и Недотыкомка — порождения «нового фольклора», символистской мифологии и демонологии. Кострома и Кикимора в книге А.М. Ремизова



И.Я. Билибин. Концовка к сказке «Царевна-лягушка» (СПб., 1902)

«Посолонь» представляют собой «чудовища», вовсе не похожие на скупые описания, которые писатель тщательно выискивал в книгах по фольклору²⁷. Рассказ из той же книги «Ночь темная» — вывернутая наизнанку сказка об Иване царевиче и Сером волке. Иванов становится два, причем один из них — поп, он же и черт, царевича казнят в башне, волк гибнет по пути вместе с живой и мертвой водой, и в конце концов царевич везет «царевну Копчущу» через чертовью логи на кладбище, чтобы там ее съест²⁸.

На таком фоне проходил «русский период» Кандинского, хорошо осведомленного в новостях русской литературы и искусства. Создания этого периода разнообразнее и сложнее, чем «рыцарские» мотивы (рыцари на фоне города, поединки, процессии, готически изогнутые женские фигуры в высоких головных уборах²⁹). Русские картины и гравюры (легко отличимые по костюму и антуражу) можно разделить на две группы: «воскрешающие» древнерусские и сказочные мотивы и трансформирующие их.

Пример первого рода — ясная и простая по настроению картина «Двое на коне» (1907). Ее истоком, по всей видимости, было знаком-

ство художника с книгами И.Я. Билибина из серии «Русские сказки»: в них присутствует очень похожий мотив скачущей пары и пейзаж с детинцем³⁰. И все же в работе над полотном проявились, хотя и в скрытой форме, индивидуальные интонации, уклонения от сказочной идеальности. Лица героев на картине затуманены; на карандашном наброске они различимы — и крайне далеки от красоты и одухотворенности³¹. Гораздо мрачнее настроение крупной картины «Пестрая жизнь». На ней присутствуют несколько десятков древнерусских — или сказочных — персонажей, занятых своими делами, однако их занятия и искаженные страстями лица плохо вяжутся с атмосферой сказки, — у зрителя создается скорее ощущение надвигающейся катастрофы. Социальная катастрофа, лишь одетая в сказочный костюм, показана на картинах «Набат», где овеванные дымом пожара люди мечутся вокруг стоящего на горе колокола, и «Паника», на которой войско уходит на битву с невидимым врагом, а иерои прячут священные сосуды³². Ряд гравюр (например, «Фуга») изображает гадателей и ведьм, колдующих с огнем, со зловещими жестами, напоминающих героев «русских» стихотворений Блока этого же времени.

Собственно сказочные мотивы у Кандинского немногочисленны. Среди них — гравюра, известная под названием «Баба-Яга». Название дано не художником, а немецкими исследователями его творчества³³, что неудивительно: изображенное существо может напомнить традиционный в русском искусстве образ Бабы-Яги, пожалуй, только представителю иной национальной культуры. Вместо худой старухи, едущей в ступе и погоняющей пестом (как она изображена, например, на хорошо знакомой Кандинскому иллюстрации Билибина), мы видим существо, состоящее из цепких птичьих лап, перьев и зубастой звериной головы, летящее над островерхими крышами немецкой деревни и приносящее дым из трубы. Этот монстр, похожий на порождение ночной детской фантазии, напоминает скорее не Бабу-Ягу, а упоминаемый Афанасьевым персонаж немецких поверий — «железную Бертю»³⁴. Интересно и еще одно соприкосновение Кандинского с образами Билибина. На гравюре «Без движения» повторен мотив одной из концовок «Русских сказок» — смотрящая на зрителя настороженная девочка. Однако здесь это затянута в платок и кокошник взрослая девица с искаженным гримасой недоумения лицом; вокруг нее шевелятся облака и грозно поднимают свои



В.В. Кандинский. Без движения. 1907. Гравюра на дереве



В. В. Кандинский. Горы. 1911. Цветная гравюра на дереве из альбома «Klänge»

лапы ели. Обработку Кандинским этого образа можно сравнить с созданной Ремизовым «царевной Копчушкой».

Полностью лишена намеков на чужие произведения темпера «Ночь», где среди освещенных луной елей и луговых цветов стоят девушка в сарафане, расчесывающая гребнем длинные волосы, и держащий раскрытый ларец маленький мальчик. Справа к ним приближается старуха, делающая непонятный, может быть, манящий жест. В.Э. Барнетт, искавшая для этой сцены прототип среди русских сказок, сопоставляет ее с сюжетом «Баба-Яга», в котором есть бегство детей от ведьмы и волшебный гребень³⁵. Однако сказок, где фигурируют брат и сестра у Бабы-Яги, да еще в соединении с мотивом волшебного гребешка, в известных изданиях русского фольклора нет³⁶. Скорее здесь можно вспомнить Гензель и Гретель из сборника братьев Гримм. «Ночь» является уже не русской или немецкой сказкой, а «живописной сказкой» Кандинского, созданной не «по памяти», а «по представлению».

Еще более лаконичен и загадочен эскиз «Встреча»: две медленно приближающиеся фигуры в белых одеждах до пят (женщина и бородатый старец) и ожидающая их на коленях крестьянка с ребенком³⁷. Кристаллизация живописной формулы проявляется в полном отсутствии сюжета: каждый пер-

сонаж делает свое движение и выражает свою эмоцию, взаимодействие которых и создает «духовный аромат» сцены.

У Кандинского появляются и внешне абсурдные сюжеты, воплощенные в тщательно написанных картинах. В известной по старой фотографии «Сцене» участвует одетый в кафтан и мурملку лучник, целящийся из-за забора в томно изогнувшуюся красавицу. Единственной аналогией в русском фольклоре могли бы быть заговоры³⁸, однако такое буквальное изображение поэтических образов маловероятно. Скорее это культивирование таинственности, выражающее изобразительной загадкой без ответа, загадки, перерастающей в художественный миф.

Образотворчество неофольклорного типа продолжилось через несколько лет, во время работы Кандинского над поэтическим альбомом «Звуки». Изданный немецкий вариант содержит более пятидесяти гравюр, над которыми художник работал преимущественно в 1910—1911 гг. Среди разных по стилю и сюжетам килогравюр — от реалистических сцен до сплетения беспредметных форм — есть несколько произведений сказочного характера. На одном из них — «Горы» — видны вершина с окружившим ее кольцевым облаком-нимбом и выезжающий из леса всадник на белом коне и с огромной недоуменной волчьей головой. Одетые в русские костюмы люди приветствуют его: женщины жестом покорности, парень — экзотическим взмахом рук. Сцена не страшна, а странна; сочетание настроений обособленных друг от друга фигур создает уже знакомый нам по «Встрече» эмоциональный контрапункт. Интересно, что пестрота русских кафтанов и рубах (так же, как и «пестрота» древнерусских сцен) превращается в изобразительный символ: русские сюжеты, в отличие от рыцарских, созданы с обильным использованием пунтилизма, приобретающего, таким образом, национальную нагрузку.

Застывшее напряжение господствует и в другой гравюре альбома — «Яблоня». Грозные пророческие жесты персонажей, чьи костюмы выглядят уже не столько русскими, сколько «волшебными», соответствуют накалу рдеющих яблук, тугому вздутию облаков, суровому частоколу лесных вершин. Эта сцена может быть прокомментирована

вана стихотворением из альбома, носящим название «Пестрый луг» и изображающим то же пророческое предчувствие «ужасающей и ошастливливающей»³⁹ эпохи:

На лугу, на котором не было травы, но были только цветы, цветы необыкновенно пестрые, сидело в ниточку пять человек. Шестой стоял в стороне.

Первый сказал:

«Крыша крепка... Крепка крыша... крепка»...

После некоторого времени второй:

«Не трогайте меня: я вспотел... Я потею... Да!»

И потом третий:

«Не через стену! Не через стену! Нет!»

А четвертый:

«Зреющий плод!!»

После долгого молчания пятый закричал резким голосом:

«Разбудите его! Сделайте его глаза большими! Ведь с горы катится камень! Камень, камень, камень!..... С горы!..... Он катится вниз!... Сделайте его уши жадными! О, сделайте его глаза большими! Сделайте его ноги длинными! Длинными, длинными... ногами!»

Шестой, стоявший в стороне, крикнул коротко и сильно:

«Молчание!»

Молчание, вслушивание в «звучание вещей» и кристаллизация их «духовного» облика — конечный результат работы Кандинского над образами прошлого и фольклорными мотивами. Ко времени окончания альбома «Звуки» он уже создает первые образцы «абсолютной» живописи, где воплощено эмоциональное содержание множества поглощенных и растворенных ею сюжетов. Русская сказка постепенно превращается в «сказку Кандинского». При этом незаметно был преодолен барьер, ограничивавший свободу творчества многих путешественников по «лесу символов»: зависимость от сюжета, от навеки заданного содержания мотива и символа.

Одним из средств преодоления сказочного сюжета для Кандинского было его разрушение средствами юмора и гротеска. Гравюра «Гусляр», герои которой (включая вылетающую из облаков птицу) демонстрируют свои преувеличенно эмоциональные позы и жесты, — не любование сюжетом или эпохой, к которой он относится, а экспрессионистический эксперимент над сюжетом и эмоцией. Именно поэтому она вызывает смешанное чувство смеха, удивления и задумчивости.

Юмористическая девальвация сказочного сюжета вновь сказалась в искусстве Кандинского 1914—1921 г., во время вторичного обращения к предметной живописи. Акварель «Без названия (Сказка)» изображает пять женских фигур на фоне пейзажа со скалами и церковными куполами: одна из них спит под кустом, другая стоит, как початок, среди длинных листьев⁴⁰. Сюжет по-прежнему остается неясным, однако ощущение тайны и музыкальности в значительной мере утрачено. Здесь, как и в картинах этого времени на мотивы мешанского искусства (всадники, красавицы, гулянья, купола церквей), проявились издержки разрушительной работы над сюжетностью, которые стали очевидны после окончания периода «синтетической» беспредметной живописи⁴¹.

Смешные и странные сказочные образы Кандинского помогли ему за три-пять лет пройти сквозь символизм и оказаться по другую его сторону, где оставался в силе лишь «принцип внутренней необходимости». Художник «преодоле» сказку — в том



В. В. Кандинский. Яблоня. 1911. Цветная гравюра на дереве из альбома «Klänge»

же смысле, в каком он преодолел академический натурализм, орнаментальность народного искусства и опасность чисто экспериментальной живописи⁴². Вместо иллюстрирования воссозданного учеными древнего мифа он, словно краски, растирает и перемешивает расхожие сюжеты, создавая из них новый образ мира, его духовный портрет. Поэтому неомифологическое творчество Кандинского, оригинальное и по методу, и по результатам, имеет право на особое место в русском фольклоризме начала XX века.

Примечания

¹ Кондратьев Ал. Сергей Городецкий. Яр. Стихи лирические и лиро-эпические. СПб. Издание «Кружка Молодых», ц. 60 к. // Перевал. 1907. № 3. С. 57.

² Бальмонт К. Символизм народных поверий // Весы. 1904. № 3. С. 33.

³ О мифологизме в русской литературе и отчасти в других видах искусства рубежа веков см.: Померанцева Э.В. Писатели и сказочники. М., 1988; Топорова В.Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX века: Роман А.А. Кондратьева «На берегах Ярыни» // Eurasistica. Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiatici, Università degli Studi di Venezia. 16. Trento: Editioni Yezvlyn, 1990. С. 20—46.

⁴ Кандинский В. Куда идет «новое» искусство // Одесские новости. 1911. № 8339. 9 февраля. С. 2.

⁵ См.: В.В. Кандинский. Текст художника. [Ступени]. М., 1918. С. 17 (далее — Ступени); Кандинский В. О наказаниях по решениям подостных Судов Московской губ[ернии] // Труды Этнографического Отдела Имп. Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Кн. IX. Сборник сведений для изучения быта крестьянского населения России. Вып. I. М., 1889. С. 13—19.

⁶ Ступени. С. 21—22.

⁷ Ср.: Ступени. С. 15—17, 21, 28, 32, 36—37, 45—47, 50.

⁸ См. анализ русских мотивов в ранней абстрактной живописи: Washon Long Rose-Carol. Kandinsky: The Development of an Abstract Style. Oxford, New York, 1980. В посвященной этнографии Кандинского книге П. Вейс «Кандинский и Старая Русь: художник как этнограф и шаман» автор видит в противостоянии церковного и шаманистического начал основу русской традиционной культуры и «русских» картин Кандинского. Соответственно, истолкования русских сюжетов в книге большей частью произвольны (например, странник с котомкой и посохом трактован как «белый колдун», мать с ребенком — как сибирская «золотая баба», монах в лодке — как бегущий от Стефана Пермского зырянский шаман, берега в пейзаже — как символ языческого культа деревьев и т.д.). См.: Weiss Peg. Kandinsky and 'Old Russia': The Artist as Ethnographer and Shaman. New Haven: London, 1995. P. 36, 50—51, 56, 59, 60.

⁹ Ступени. С. 10.

¹⁰ Kandinsky. Die gesammelten Schriften. Hrsg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch. Bd. I. Bern, 1980. S. 54.

¹¹ Кандинский В.В. О духовном в искусстве // Предисл. Н. Кандинской. Пер. А. Лисовского, пересмотр. Н.Н. Кандинской и Е.В. Жиглевич. New York, 1967. С. 125.

¹² Ступени. С. 10.

¹³ Ср.: «Всякое переселение из старого дома в новый никогда не обходится даром; оно требует жертвы. Зыряне радуются, если домовая в этом случае «навалится», как они выражаются, на скот, так как зачастую при переселении мрут и люди»; «[Полбанича] — богиня, жившая во ржи и охранявшая ее. Прежде вера в нее была так могущественна, что ни один зырянин не коснулся бы ржи до Ильина дня, опасаясь какого-то страшного наказания. Полбаничу боялся только дети, о чем старики немало сожалеют, так как прежде, по их словам, когда полбанича оберегала рожь, хлеба были несравненно лучше. Некоторые старики сообщали мне, что она не исчезла и не умерла, а ушла куда-то, рассердившись на маловере зырян» (Кандинский В. Из материалов по этнографии сысольских и вычегодских зырян. Национальные божества (По современным верованиям) // Этнографическое обозрение. Кн. III. 1889. С. 109—110).

¹⁴ Афанасьев А. [Н.] Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов (далее — Афанасьев). Т. I. М., 1865. Т. 2. М., 1868. Т. 3. М., 1869.

¹⁵ Kurchanova Natasha. Die Volksmythologie:



В.В. Кандинский. Фуга. 1907. Гравюра на дереве

Eine visuelle Sprache? // Der frühe Kandinsky. 1900—1910. Hrsg. von Magdalena M. Moeller (далее — Kurchanova Natasha). S. 1., 1994. S. 57—70.

¹⁶ Афанасьев. Т. I, с. 6—10.

¹⁷ Kurchanova Natasha, S. 60—63.

¹⁸ Использование теории «фонетического знака» как руководства в художественной практике было бы прямо противоположно провозглашенным Афанасьевым целям — возвращению к поэтическому прообразу и реконструкции подлинной картины мира древних предков. Кандинский в теоретических трудах 1910—1914 г. подробно обсуждает достижения в духовной сфере самых разных деятелей искусства и науки (Ч. Ломброзо, Ф. Ницше, М. Метерлинка, Е.П. Блаватской, профессора экономики А.И. Чупрова и многих других) — все то, что помогло ему на пути к теории «духовного» искусства. Однако ни Афанасьева, ни других фольклористов он не упоминает, что едва ли говорит о возможности теоретических заимствований. В сделанном Н. Курчановой сближении, на мой взгляд, присутствуют анахроничность (о ней говорят ссылки на труды постструктуралиста Ж.-Ф. Лиотара, с. 60) и произвольное желание экстраполировать обостренный интерес современной западной науки к лингвистической и семиотической стороне искусства на эпоху символизма, к которой относится проблематика «фольклорных» образов Кандинского.

¹⁹ Ср.: Бороздин А. Об изучении русской народной словесности // История русской литературы / Под ред. Е.В. Аничкова. Т. I. Народная словесность. М., 1908. С. 29—36.

²⁰ Блок А. Поэзия заговоров и заклинаний // История русской литературы. С. 81—106; Городецкий С. Сказочные чудовища // Там же. С. 159—172.

²¹ Публикация текстов из русского варианта: Сарбьянов Д.В., Автономова Н.Б. Кандинский. Путь художника. Художник и время. М., 1994 (далее — Путь художника). С. 164—172. В статье цитаты даются по оригиналам из Фонда Габриэле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера, Мюнхен; выделенные Кандинским слова переданы разрядкой.

²² См.: Roethel Hans R. and Benjamin Jean K. Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil Paintings. Vol. I (далее — KOI). London, 1982. № 228.

²³ Блок А. Поэзия заговоров и заклинаний, с. 81.

²⁴ Ср.: «Древний человек живет как в лесу, в мире, исполненном существ — добрых и злых, воплощенных и призрачных» (Блок А. Поэзия заговоров и заклинаний, с. 82).

²⁵ Современное изд.: Кондратьев А.А. Сны. СПб., 1993. С. 305—305.

²⁶ Кондратьев А.А. Сергей Городецкий, с. 56—57.

²⁷ В связи с обвинениями в плагиате Ремизов относительно источников и первоначальных (до сделанной писателем переработки) значений народных образов. См.: Ремизов А.М. Соч.: В 2-х т. Т. I. М., 1993. С. 89—102.

²⁸ Ремизов А. Посолонь. М.: Издание журнала «Золотое Руно», 1907. С. 37—39. Это издание

сохранилось в библиотеке Кандинского (Центр Помпиду, Париж). В 1923 г. художник выполнил девять эскизов иллюстраций для сборника рассказов Ремизова (см.: Derouet Christian et Boissel Jessica. Kandinsky: Oeuvres de Vassily Kandinsky (1866—1944). Collections du Musée national d'art moderne. Paris, 1984. P. 259—260; Weiss Peg. Kandinsky and 'Old Russia', p. 142—145).

²⁹ Например, «Посидинок» (KOI, № 54); «Всадник на коне» (KOI, № 80); «Торжественная процессия» (KOI, № 93).

³⁰ Лес на краю моря навеян «Сестрицей Аленушкой и братцем Иванушкой», а объявлявшая пара на коне и город вдаль — «Марьей Моревной» (См.: Сестрица Аленушка и братец Иванушка. Белая утка. Рисунки И.Я. Билибина. СПб., 1903; Ил. на с. 4; Марья Моревна. Рисунки И.Я. Билибина. СПб., 1903; Ил. на с. 10).

³¹ См.: Hanfstaengl Erka. Wassily Kandinsky. Zeichnungen und Aquarelle. Katalog der Sammlung in der Städtische Galerie im Lenbachhaus München. München, 1974. S. 157—158, блокнот GMS 336. S. 71.

³² Об этих картинах в связи с мотивом «русского Апокалипсиса» см.: Соколов Б.М. Русский Апокалипсис Василия Кандинского // Наше наследие. № 37 (1996) (в печати).

³³ Составитель каталога Х.К. Рётель дает следующее пояснение к гравюре: «Название не авторское. Баба-Яга представляет собой образ ведьмы в русской поэзии» (Roethel Hans Konrad. Kandinsky: Das Graphische Werk. Köln, 1970. № 76).

³⁴ Афанасьев. Т. 3. С. 592.

³⁵ См.: Barnett Vivian Endicott. Kandinsky Watercolours: Catalogue Raisonné. Vol. I (далее — KW1). London, 1992. P. 203, № 225.

³⁶ Ср.: Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3-х т. Т. I. № 103, 107—113 (сюжет типа AT 313 Н* «Бегство от ведьмы с помощью брошенных чудесных предметов»). См.: The Types of the Folktales / Antti Aarne — Stith Thompson. Helsinki, 1973.). В.Э. Барнетт пишет, без указания источника, о сказке, героем которой являются «Теличек» («Telichek») и его сестра; такой сказки у Афанасьева нет. Вероятно, здесь имеется в виду сюжет об Ивашке, который в одном из вариантов именуется «Тельушок», т. е. чурбан, поскольку он «зрелился» из деревянного обрубка (Народные русские сказки. № 109; комм. на с. 464; Афанасьев. Т. 2. С. 480).

³⁷ KW1, № 246.

³⁸ Ср.: «Заговор полубокового молодца на любовь красной девицы» и «Заговор на любовь» (Сказания русского народа, собранные И.П. Сахаровым. М., 1990. С. 67, 69).

³⁹ Ступени. С. 45.

⁴⁰ KW1, № 429.

⁴¹ О стиле «бегателей» этого периода см.: Соколов Б.М. «Забывшее весь мир аллилуйя...». Образ Москвы и тема города в творчестве Кандинского 1900-х—1910-х годов // Вопросы искусствознания. 1995. № 1—2. С. 443.

⁴² Об этих опасностях Кандинский писал в «Кельнской лекции» (см.: Kandinsky. Die gesammelten Schriften. S. 58).

Мы желаем звездам тыкать,
Мы устали звездам выкать,
Мы узнали сладость рыкать.
В. Хлебников

Х. БАРАН

К истокам солнцеборческого мифа в творчестве В. Хлебникова

«Дети Выдры» (1911—1913), первая из так называемых «сверхповестей» Велимира Хлебникова, открывается повествованием о борьбе героя, Сына Выдры, с тремя солнцами; борьба завершается уничтожением двух из них и установлением нормального миропорядка. Как мы показали в одной из наших ранних работ о Хлебникове¹, эпизод этот воспроизводит сюжет архаического мифа, заимствованного поэтом, наряду с некоторыми другими преданиями, из книги В.П. Маргаритова, занимавшегося изучением культуры орочей, небольшого народа нижнего Амура². Выступая в роли демиурга, герой Хлебникова, с которым отождествляет себя автор, создает модель поведения, которая оказывается парадигматической для многих второстепенных персонажей сверхповести. Акт уничтожения лишнего солнца непосредственно отражен и в некоторых других текстах Хлебникова довоенного периода (напр., в стихотворении «Пламена» [1912]). Солнцеборческая тема, реализованная в разных сюжетах, встречается также в произведениях других футуристов (в первом сборнике Б. Лившица «Флейта Марсия» [1911], в опере А. Крученых «Победа над солнцем» [1913]).

Весной 1919 г., готовя вместе с Р. Якобсоном двухтомное издание своих текстов и решив, что «ему надо сказать что-то от себя»³, Хлебников посвятил «Детям Выдры» несколько начальных абзацев предисловия «Свосяси». В них он указал на автобиографизм героя и подчеркнул значение орочских мифов для своего творчества: «Сказания орочей, древнего амурского племени, поразили меня, и я задумал построить общеазиатское сознание в песнях»⁴. Однако эти сознательно лапидарные объяснения не позволяют ответить на естественный вопрос: почему поэт-будетлянин взял в качестве фундамента для «общеазиатского сознания» малоизвестный сюжет об уничтожении лишнего солнца?

Возможно, Хлебников знал о наличии этой мифологемы не только в других дуалистических традициях Амура⁵, но и в восточноазиатском ареале (Индокитай, Восточная Монголия, Китай). В частности, он мог быть знаком с известной книгой Г.Н. Потанина, в которой встречается похожее предание и при этом упоминается любопытная деталь: охотник, который

сбивает выстрелом солнца, впоследствии превращается в сурка⁶. Хотя сурок не играет подобной роли в орочском мифе (в книге Маргаритова, в продолжениях мифа о солнцах, присутствует выдра), однако само появление подобного персонажа в двух географически отдаленных традициях могло поразить Хлебникова, всегда чуткого на аналогии, и подсказать ему идею художественного воссоздания мифологемы, воспринимаемой в евро-азиатском масштабе.

Определенную роль, вероятно, сыграла также программная разработка солнцеборческой темы поэтами группы «Гилея»⁷. Ключом к стихотворному сборнику Лившица является греческий миф о состязании сатира Марсия с Аполлоном, интерпретируемый под воздействием созданной Ф. Ницше концепции «дионисийского искусства». «Злейшая» из побед Аполлона (содравшего кожу с дерзкого соперника), заявляет Лившиц, не является последним актом конфликта: у мученика-флейтиста есть преемники («Его кровавый след / Прошел века. / Встают, встают в туманах / Его сыны. Ты слышишь в их пэнах / Фригийский звон, неумерщленный бред?»⁸), а в будущем настанет и «смертный час» самого бога солнца. В «опере» Крученых гибель солнца лежит в основе фабулы, причем противниками светила являются два «будетлянских силача», а весь текст поддается интерпретации в рамках солярного мифа; переключки же между текстом Крученых и другими футуристическими произведениями и заявлениями подчеркивают программную роль солнцеборческой темы⁹. В трагедии «Владимир Маяковский» (1913) поэтическое «я» восстает против солнца, воспринимаемого как регулятор чередования дня и ночи, как воплощение ненавистного поэту временного строя¹⁰: «Я бесстрашный / ненавижу к дневным лучам понес в веках»¹¹. Лирический герой другого произведения Маяковского, «Я и Наполеон» (1915), становится в подобную позу: «Через секунду / встречу я / неб самодержца, — / возьму и убью солнце!»¹².

О значении солнцеборческого мифа для футуристов говорит отрывок из пись-

ма Якобсона к Крученым (конец января — февраль 1914 г.): «Ведь до сих пор поэзия была цветными стеклами (Glasbilder), как стеклам солнечный свет, ей оромантиченный демонизм придавал живописность сквоза. Но вот победа над солнцем и эф-луч (из ваших же произведений). Стекло взорвано, из осколков иначе льдышек (это из сказки Андерсена) создаем узоры ради освобождения. Из демонизма, нуля творим любую условность, и в ее интенсивности, силе залог аристократизма в поэзии...»¹³.

Однако выявление параллелей не решает вопроса о генезисе, тем более что обращение Хлебникова к орочскому материалу предшествует произведениям Крученых и Маяковского; скорее всего, учитывая особый статус Хлебникова внутри группы «Гилея», можно говорить о воздействии его сюжета на образы, которыми пользовались его соратники.

Нет сомнения, что существенную роль сыграла общая установка Хлебникова на фольклорные традиции (прежде всего славянские, но также и других народов), на мифологию, на древности, которые на протяжении всей творческой деятельности служили поэту источником лексики, образов и мотивов, вдохновляли его на поиски «самовитого» слова и, согласно его высказываниям в диалоге «Учитель и ученик» (1912), помогли сформировать раннюю идеологическую позицию¹⁴. При этом поэт черпал подобный материал не только из научных справочников по культуре и истории народов России, но и из собственных контактов с представителями разных культур, с которыми, благодаря перипетиям его биографии, ему часто приходилось общаться. Не удивительно поэтому, что написанная в марте 1913 г. статья «О расширении пределов русской словесности», где упомянуты также «Сибирь с Амуром, с его самыми древними преданиями о прошлом людей (орочоны)», заканчивается заявлением: «Мозг земли не может быть только великорусским. Лучше, если бы он был материковым» [Творения, 593].

Учитывая интерес Хлебникова к древним, но продолжающим существовать традициям, нельзя не согласиться с П.И. Тартаковским, отметившим, что использование текстов из книги Маргаритова давало Хлебникову «возможность передать в первобытных условно-фантастических символах мифа не только способ мышления и тип мировосприятия их "первопредка", но и в чем-то мифологическую философию его потомка — своего современника»¹⁵. К сожалению, трудно принять другие пункты предложенного исследователем объяснения интереса Хлебникова к орочскому мифу¹⁶. Главный недостаток концепции Тартаковского — тенденция рассматривать хлебниковский текст как своего рода аллгорию, не отдавая должное его автобиографизму и эмоциональной нагрузке, т.е. как раз элемен-

ХЕНРИК БАРАН, профессор; университет Олбани, штат Нью-Йорк (США). Настоящая статья является переработанным вариантом работы «Khlebnikov's Solar Myth Reexamined» // Elementa. 1993. Vol. 1. № 1. P. 75—88. Печатается с разрешения издательства Nagwood Academic Publishers.

там, существенным для творчества Хлебникова и необходимым для поэтического мифа вообще.

Как показал в ряде своих работ Р.О. Якобсон¹⁷, чтобы найти ключ к мифологии поэта, необходимо установить семантически сильный эпизод в корпусе его текстов, проследить инвариант сквозь его различные трансформации. В творчестве Хлебникова одной из вариаций солнцелюбического сюжета является действие, отраженное в стихотворении «Мрачное» (опубл. в 1914 г.), в котором в отличие от развязки эпизода из «Детей Выдры» и сюжета стихотворения «Пламена» вызов светилу заканчивается гибелью героя. Хотя в тексте и имеется мотив воскрешения, для нашего анализа важна именно огненная смерть лирического «я». Такой исход в свою очередь сопоставим со следующей дневниковой записью: «14 июня <1914> созерцая себя в стороне. Новости: Хлебников из неумолимого презрения к себе в 101 раз бросал себя на костер и плакал, стоя в стороне»¹⁸.

Элементы интересующей нас мифологии — огонь, член того же парадигматического ряда¹⁹, что и солнце в «Детях Выдры», и сознательно идущий на самоуничтожение герой (герои) — встречаются в четырех произведениях, предшествовавших вероятной дате знакомства поэта с трудом Маргаритова.

Это, во-первых, незавершенное философское сочинение «Еня Воейков» (1904), в котором отражаются научные и интеллектуальные поиски молодого Хлебникова, в частности стремление найти ответы на волнующие его философские вопросы. Среди ряда мыслителей, идеи которых пытается осмыслить герой произведения, вдруг возникает фигура Джордано Бруно, причем Хлебников подробно описывает мученическую кончину итальянца на костре инквизиции («... А костер горел; глухо обсыпалась зола, кружилась в голубом облаке пепел да изредка взлетали на воздух красивым снопом золотистые искры...»). Сцена, воображаемая alter ego поэта, заключается следующим отрывком: «Воейков стоял у окна. "Да Бруно прекрасен". Ему вдруг стало ощутительно дорого то, что он принадлежал к тому же человеческому виду, как и Бруно. "Как хорошо, что и я человек" подумал он, смотря на золотистый закат солнца. И еще раз прошептал "Джордано Бруно, ты прекрасен"»²⁰. Связь мотивов костра и солнца здесь налицо.

Во-вторых, прозаическая миниатюра «Была тьма...» (1905?) — аллегория, в которой, как и в «Песне о соколе» Горького, описан романтический подвиг. Герой-светлячок у Хлебникова восстает против давящей всех «скуки жизни», «тьмы»: «... и он подумал: "что лучше: долго, долго ползать во тьме и жизни неслышной или же раз загореться белым огнем, пролететь белой искрой, белой песней пропеть о жизни другой, не чер-

ного мрака, а игры и потоков белого света". И больше не думал, но обвязал смолой и пухом ивы тонкие крылья и, воспламененный и подгоняемый бушующим огнем, жалкий и маленький, пролетел белой искрой в черной тьме и упал с опаленными крылышками и ножками...»²¹ Действия светлячка аналогичны дерзанию героя «Детей Выдры» и лирического «я» стихотворения «Пламена».

В-третьих, неопубликованный прозаический набросок, вероятно, относящийся к 1908 г., в котором изображается гибель собравшихся «продавать Россию» западников-бар. Их уничтожение и тем самым спасение «земли» достигается самопожертвованием «нищих и воров»: «Идем поджечь их <...> Из переулка выбегает несколько людей в отрепьях и полив себя черным маслом кидают<ся> как жаж<ущие> свет<а>»²². В поли. Густой дым, пламя. Крики»²². Политическая направленность отрывка соответствует националистической ориентации Хлебникова до начала войны (ср. пьесу «Снежинка» [1908]). Как варианты акта сожжения врагов можно рассматривать шутовское сожжение книг в поэме «Внучка Малуши» и «тоску» одного из участников «Разговора двух особ» по «большому костру из книг» [СП 5, 183].

Наконец, небольшая пьеса «Таинство дальних» (1908)²³, в центре действия которой — толпа юношей и их царица, языческая жрица, готовая отдалиться всем желающим ее. Планируемое любовное таинство прерывается вспышкой вулкана, после чего жрица заявляет, что она отдалась тем, кто докажет свою храбрость прикосновением руки к текущей лаве. Согласившиеся на это условие юноши гибнут один за другим в огне, а в конце пьесы в потоках лавы гибнут и остальные действующие лица. В этом художественно весьма слабом тексте заметную роль играют образы огня, которые иногда имеют и эротические коннотации. Налицо литературные источники пьесы (напр., «Египетские ночи»), но в ней также ощутима (как и во многих других произведениях Хлебникова) проекция авторского «я»: по-видимому, здесь, как в поэме «Лесная дева» (1911), своеобразно преломляется в тексте его либидо.

Хотя конфликты в этих произведениях мотивируются по-разному, сам факт их существования позволяет предположить, что ороческий миф пал на уже подготовленную психологическую почву, был воспринят Хлебниковым как вариация и подтверждение некой исходной ситуации. Отметим, что тема огненной смерти встречается и в другой части «Детей Выдры» (фигура Яна Гуса в 6-м «парусе»), а идеи борьбы и самопожертвования являются стержневыми для идеологического плана «сверхповести» в целом и воплощаются во многих ее персонажах (двойниках автора).

Параллели к мифологии встречаются в двух других текстах, написанных в

1911–1913 гг. Один из них — примитивистская поэма «И и Э. Повесть каменного века» (1911–1912), герои которой, благодаря божественной помощи, выходят невредимыми из испытания на костре («Мы славим тех, / <...> / Из битвы пламенной лучистой / Кто вышел невредим, / Кто поборол душою чистой / Огонь и дым» [Творения, 203]). Необычное для Хлебникова «Послеловие» — часть авторского текста — подчеркивает смысл свершившегося: «Таким образом, через подвиг, через огонь лежал их путь к власти над родными» [Творения, 204]. Второй текст — это основанный на биографических фактах очерк «Лубны — своеобразный глухой город...» (1912–1913), в котором тема огня в начале соотносена с образами пожаров и звуками трубы пожарного, что приводит рассказчика к сопоставлениям настоящего с воображаемой картиной апокалиптического столкновения между человечеством и огнем: «... восстал огонь, усмирите его, бросьте снова связанного и скованного в клетку. Ему пора не настала; это еще не последняя схватка огня и люда <...> И в грозном гуле этих звуков, углом подымающихся над миром, падающих с неба на мир лавой, скрыт<о> обещание про день огня победителя, в них скрыты предтеча и знамение, милое сердцу народа. Огневая ли природа усопших, дальние ли объятия смерт<и> солнца?» [Творения, 514]. Здесь не только по-новому использована переведенная из прошлого в будущее мифологическая схема, но, вероятно, содержится и прямая ссылка на «предания орочей об огненном состоянии земли» («Своиса» [Творения, 36]).

Тексты, в которых встречается вариация данного мифологического эпизода, созданы Хлебниковым до начала войны. В дальнейшем, под влиянием исторических событий и собственного опыта, поэт отходит от романтической модели личности и перестает наивно отождествлять себя с воином-победителем. Показательно, что в 1915 г. на смену солнцелюбическому Сыну Выдры приходит Сын Солнца, фараон Аменофис IV (повесть «Ка») — «Эхнатэн, кум Солнца слабогрудый» [Творения, 533]. В 1917 г., как заметил О. Ронен, «задор солнцелюбического пошел на убыль»²⁴, а в своих «Тезисах к выступлению» Хлебников и Г. Петников помещают следующий пункт: «Хвала восходящему солнцу. Мы чиним расхлябанное созвездие солнца и стучим молотками. Бойтесь не верить нам. Мы пришли к вам из будущего, из дали столетий» [СП 5, 259]²⁵. В первой публикации «Воззвания Председателей земного шара» (21 апреля 1917 г.), подписанного Хлебниковым, Петниковым и В. Каменским, действия самопровозглашенных Председателей (Провителей) основываются на авторитете солнца: «Виновник — Оно. / Ведь мы исполняем солнечный шепот, / Когда врываемся к вам, как / Главноуполномоченные его

приказов, / Его строгих велений» [Творения, 609]²⁶. Пример самосожжения встречается в стихотворении «Я вышел юношей один...» (1922?) — одним из ряда текстов, в которых Хлебников, отчаявшийся увидеть признанными свои исторические и языковые концепции, пишет о полноте своей изоляции: «И было одиноко, / Хотелось друзей, / Хотелось себя. / Я волосы зажег, / Бросался лоскутами, кольцами / И зажигал кр³угом» себя <нрзб.>, / Зажег поля, деревья — / И стало веселей. / Горело Хлебникова поле, / И огненное Я пылало в темноте» [Творения, 181]. В данном случае фантастический образ самопожертвования вносит редкий момент надежды в мрачную картину поздних произведений (ср.: «Я одиноким врачом / В доме сумасшедших / Пел свои песни лекар<ства>» [Творения, 181]). Другой пример самосожжения дает стихотворение «Единая книга» (начало «сверхповести» «Азы из узы», 1919—1922), но здесь и действующие лица — священные тексты мировых религий, которые «Сложили костер / И сами легли на него», — и мотивация их действий («Чтобы ускорить приход / Книги единой» [Творения, 466]) раскрывают эволюцию поэтического мира Хлебникова и характер изменений солнцелюбической мифологии.

Примечания

¹ Baran H. Xlebnikov and the Mythology of the Oroches // *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky* / Ed. R. Jakobson et al. The Hague—Paris, 1973. P. 33—39. Перевод этой статьи: Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 15—21.

² Марсаринов В. П. Об орочах Императорской гавани. СПб., 1888.

³ Янгфельдт Б. Якобсон-будетлянин. Стокгольм, 1992. С. 44.

⁴ Хлебников В. Творения / Сост., подгот. текста и коммент. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М., 1986 (далее — Творения). С. 36.

⁵ См., напр.: Крейнович Е. А. Очерк космогонических представлений гильяка ова Сахалина // *Этнография*. 1929. № 1. С. 78—102; Штернберг Л. Я. Гильяки, орочи, гольды, негидальцы, айны. Статьи и материалы. Хабаровск, 1933.

⁶ Потанин Г. Н. Очерки северо-западной Монголии. Вып. 4. СПб., 1883. С. 179. На эту подробность обратил наше внимание С. Ю. Неклюдов.

⁷ Ронен О. Заумь за пределами авангарда // *Литературное обозрение*. 1991. № 12. С. 40.

⁸ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихотворения, переводы, воспоминания. Л., 1989. С. 39.

⁹ См.: Енукидзе Н. «Победа над солнцем» наяву // *Искусство авангарда: язык мирового общения: Мат-лы Международной конф.* 10—11 дек. 1992 г. Уфа, 1993. С. 81—89.

¹⁰ О времени у Маяковского см.: Stahlberger L. The Symbolic System of Majakovskij. The Hague, 1964. P. 113—145.

¹¹ Маяковский В. Полное собрание сочинений: В 30-и т. Т. 1. М., 1955. С. 154.

¹² Там же. С. 73.

¹³ Янгфельдт Б. Якобсон-будетлянин, с. 73—74. Любопытным аспектом солнцелюбической темы в среде футуристов является ее соотносительность с оппозицией «мужское—женское». См.: Горячева Т. «...смотри, все стало мужским...». Мужское и женское начала в риторических жестах футуризма // *Вопросы искусствознания*. 1994. № 1. С. 213—221.

¹⁴ О фольклоризме Хлебникова см. ряд наших статей, работы А. В. Гарбуза и др.

¹⁵ Тартаковский П. И. Социально-эстетический опыт народов Востока и поэзия В. Хлебникова. 1900—1910-е годы. Ташкент, 1987. С. 200.

¹⁶ Самая серьезная из них предпринята П. И. Тартаковским в указанной книге (см.: с. 198—211).

¹⁷ См.: Якобсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // *Работы по поэтике / Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова*. М., 1987. С. 145—180; см. также: Jakobson R. Language in Literature / Ed. K. Pomorska and S. Rudy. Cambridge, Mass. and London, 1987. P. 273—405.

¹⁸ Хлебников В. Собрание произведений Велимира Хлебникова: В 5-и т. / Под общ. ред. Ю. Н. Тынянова и Н. Л. Степанова. Л., 1928—1933 (далее — СП). Т. 5. С. 328.

¹⁹ Разнообразная смысловая нагрузка образа огня, во многом ключевого для поэтического мира Хлебникова, частично рассматривается в: Lanne J.-Cl. Velimir Khlebnikov. Poète futurien. Paris, 1983. Т. 1. P. 93—101.

²⁰ Зубкова Н. А. Из ранней прозы В. В. Хлебникова (по материалам фонда отдела рукописей Публичной библиотеки) // *Исследования памятников письменной культуры в собраниях и архивах отдела рукописей и редких книг*. Сб. науч. тр. Л., 1985. С. 162. В автографе текст, следующий за первой фразой, перечеркнут.

²¹ Хлебников В. Утес из будущего: Проза, статьи / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Р. В. Дутанова. Элиста, 1988. С. 41—42.

²² Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 1087, ед. хр. 17, фраз. 5.

²³ См.: Казакова С. Я. «Таинство дальних» — Дионисическая пьеса Велимира Хлебникова // *Russian Literature*. [Amsterdam], 1990. Vol. 7. P. 437—451.

²⁴ Ронен О. Заумь за пределами авангарда, с. 40.

²⁵ Образы «трупца солнца», «солнечных смертей» на первом плане в незаконченном черновом произведении «Письмо в Смоленке» (1917), в котором Хлебников излагает своеобразную концепцию биологического цикла [СП 5, 57—60].

²⁶ Об элементах поэтической мифологии позднего Хлебникова см.: Аронзон Е. Р. Свобода, богиня весна... (Стихотворение «Свобода приходит наяву» в контексте основных творческих идей Велимира Хлебникова) // *Хлебниковские чтения*. Мат-лы конф. 27—29 ноября 1990 г. СПб., 1991. С. 62—68.

Н. Н. ПЕРЦОВА, А. В. РАФАЕВА

В ранней автобиографической прозе Велимира Хлебникова «Еня Воейков» (1904) обращают на себя внимание следующие размышления о природе философского осмысления мира: «А Декарт, а Спиноза, а Лейбниц? Что сделало их гениями? Независимость от вида, свободное состояние дало им возможность сохранить присущую детскому возрасту впечатлительность, способность к синтезу, расположению к схватыванию аналогий; словом, они только сохранили большую впечатлительность и подвижность ума; ум их был чувствительным прибором для улавливания аналогий, законосообразности, закономерного постоянства, и поэтому он ее улавливал там, где не улавливал ее обыкновенный человеческий ум с обычной чувствительностью»¹.

Выявление тождества разноплановых явлений и внутренних связей между внешне различными вещами, составляющее предмет философии, стало сутью поэтики Хлебникова. Самое наглядное проявление такого метода — характерный для позднего Хлебникова жанр «сверхповести», в котором происходит «сборка» разных «плоскостей», объединенных мыслью поэта по глубинному сходству. Однако принцип «сверхповести» лежит в основе всего творчества Хлебникова начиная с 1907—1908 гг. Так, в ранней прозе «Песнь мирязя» и «Искушение грешника» события из биографии поэта (посещение редакции журнала «Весна» и знакомство с В. Каменским), метафоризация его эмоционального состояния и размышлений о времени, вечности и т. д., мифические сюжеты и персонажи (цветущий в Купальскую ночь папоротник, вещей ворон и др.) соединены в не разделенную на отдельные «плоскости» картину. Ее названием могло бы стать выражение, встречающееся в черновике к «Искушению грешника», — «звучаль славянина» [РГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 60, л. 137-об].

Славянская, и прежде всего русская, старина (от сказок и языческих мифов до летописей) одна из важнейших «плоскостей» творчества поэта². В отличие от своих предшественников и современников, также часто обращавшихся к этой тематике, но проводивших четкую грань между современностью и «преданиями старины глубокой», Хлебников, подобно его герою Ка, «в столетиях располагается удобно, как в качалке»: прошлое его народа тесно связано с настоящим, поэт существует не в конкретном историческом моменте, а как бы во времени вообще, поэтому мифические, фольклорные и исторические герои и сюжеты естественно входят в его повествование. Русская старина представлена в наследии поэта столь широко и разнообразно, что в рамках короткой статьи мы ограничимся лишь беглым обзором мифо-

НАТАЛЬЯ НИКОЛАЕВНА ПЕРЦОВА, канд. филол. наук; Научно-исследовательский высший центр МГУ им. М. В. Ломоносова (Москва); АННА ВАЛЕРЬЕВНА РАФАЕВА, аспирант; Российский государственный гуманитарный университет (Москва)

Русская старина в творчестве Велимира Хлебникова

логических и исторических реминисценций поэта.

Вернемся к цитате из раннего Хлебникова. Перед нами грамотная, но вполне заурядная русская речь, стилистически никак не предвещающая рождения «самого своеобразного поэта XX века» (выражение Р.О. Якобсона). Вскоре, однако, творческий почерк Хлебникова резко меняется: в 1907—1908 гг. Хлебников, в то время студент-естественник Казанского университета, начинает работать в совершенно новом жанре, появляются его рабочие тетради (их конволют ныне хранится в РГАЛИ [60]), где стихи и прозаические наброски перемежаются потоками неологизмов, заметками, рисунками. Тетради запечатлели сам процесс работы, додумывание, возвращение к тем или иным сюжетам. Пожалуй, основное, что поражает в этих тетрадях, — это сочетание неизвестных, придуманных Хлебниковым слов и неподдельно народной интонации:

*Палюба-пазуба сладкоязыкая.
Губови-любови дарь сладкозначный.
— Но кто мы?
Полубовники-погубовники. Милые, милые! Милые, бедные!
— Но что хотим?
Палюбы [?] погубы себе хотим, милые,
Полубовы погубы себе хотим, бедные.
Ну и бог с вами! Ну и дейте, как знаете! милые! [60: 31]*

Хлебников часто обращается к фантастическим персонажам русских поверий. Монолог оборотня:

*Серы<м> волк<ом> сталь сначала
<...>
Стал потом
В неб<е> чист<ом>
<...> соколом» [60: 32-об].*

Монолог лешего:

*Я-ль [в лесах] не богом боговал?
[Богом леса] Я ль не в роце самовал?
Я скакал, играл, плясал.
Воды в долах расплескал.
Ветры буйные смутил
Дочкой небо подарил.
Ночь воды я ухватил.
И в восторге и в бабы<тьи>
Я лесное копыто
[К небу белому] Выше облака вздымал.
Прыскал [смехом] грехом
До зари.
Разлетались глухари.
Утомленный, изможденный
Я ушел в свою берлогу
И [залег в нее небогом] заснул в ней
[небогом] полубогом [60: 50-об].*

В обоих случаях канонические черты оборотня или лешего (у последнего такими чертами являются наличие копыт, рас-

путство, огромный, выше деревьев, рост) соседствуют с неканоническими: в разных фольклорных жанрах (быличках, бывальщинах и др.) рассказчиком может быть только человек, в частности встречавшийся с нечистой силой, но не она сама⁴.

Наряду с нечистой силой, встречается и сила неведомая — олицетворенные небо, земля, вода и огонь. Хлебников придумывает множество собственных духов, на пример духа огня «пламевика»:

*Пламевик свирел в свирель,
И та свирель была кострель.
Пламя серых рдяных дней.*

*В грезгах чертогах почил он,
Почил у мечты.
В соногах мечтогах почи<л> он,
Почил у черты [60: 89].*

В некоторых стихах Хлебникова, как и в народном сознании, соседствуют языческие и христианские образы:

*Гордые города [в тканях] в далях стоят
В тканях, блистают светом оград.
Сеточи-светочи звонят, манят!
[Зарево-молево пыла<ет>, манит.
Конево-молево рыдае<т>, кружит.
Есть ль узывней колокол<ь>ни
Вест<и> дивной [богомольной] [не-
бомольной] светомольной!]
— С веком безвинной души
В небе безвирнем [найти] взойти?
[60: 33].*

Мифотворчество занимает в тетрадях большое место. Чтобы дать представление о характере этих мифотворческих набросков, приведем названия некоторых персонажей, не встречающихся в опубликованных текстах поэта:

безднач, бездонница, безмглянка, будыня, бузья, бивич, былгок, Бытун, ведатый, ведатый, ведомка, ведунница, ведуща, ведязь, Векень, векило, глубокиня, Глядиня, Гостовщик, Громыня, грохоза, добрява, Добрясь, добязь, Думиня, злобочий, злобязь, злощей, Каж-бог, кремичирь, ладерько, ладрь, ладыка, мириня, Мирич, Мориня, муязь, небытух, небязь-морочич, Ощей, падызь, прабог, правень, правчий, правязь, Предшед, Самовик, Самовничий, Самовой, сечерь, сечун, сиявица, сиявязь, Славенничий, Славник, Славничий, Славиня, славобязь, Славовик, славр, славедник, словиня, Слович, слусалка, смертнохвость, смертнядина, смертуник, содумязь, сонирь, столун, темейон, темныка, тьмич-морочич, ярирь, ярязь, яскиня.

На двухстах страницах конволюта встречаются тысячи неологизмов. Попытаемся ответить на вопрос о том, какова их функция и связь с фольклором.

Исследователи народной культуры часто подчеркивают, что общение с потусторонними силами предполагает аномальные способы поведения. Несколько примеров из книги С.В. Максимова⁵:

— при посвящении в колдуны снимали с шеи крест и прятали под правую пятку и т.д. (с. 112);

— для изобличения колдуна можно зажечь вербную свечу, тогда колдуны показываются вверх ногами; если иметь во время Светлой заутрени рябиновые палочки, то колдуны окажутся спиной к иконостасу; можно также прочесть воскресную молитву с конца, тогда колдун либо заревет, либо начнет скверно ругаться (с. 113);

— чтобы осилить колдуна, надо ударить его наотмашь левой рукой, не оборачиваясь (с. 114);

— при поисках клада надо влезть на сосну вверх ногами и так же спуститься (с. 167).

Выходящее за привычные рамки поведение требовалось и при ритуальном вызывании мифологических персонажей на рождественский ужин (в разных славянских регионах приглашаемыми могли быть Бог, Богородица, св. Герман, мороз, умершие предки, праздники, туча, дикие звери и птицы). Приглашавший их накрывался вывороченным кожухом или снимал одежду или обувь, залезал на печь или на крышу, говорил «не своим», высоким голосом и т.п., что позволяло ему «приобретать признаки мифологического пришельца, "чужого", наделенного особой магической силой»⁶.

При обращении к потустороннему миру — будь то крестная, неведомая или нечистая сила — по народным представлениям, требуется отход от привычных норм, в частности, речевых: надо говорить не своим голосом, читать молитву с конца и т.п. Если рассмотреть в этом ракурсе творчество Хлебникова, можно заметить, что неологизмы расположены как бы пластами — в некоторых вещах их очень много, в других они редки, в третьих не встречаются вовсе. Можно предположить, что в хлебниковском методе монтажа «плоскостей» одна из основных функций неологизмов, имеющих более смутные значения, чем общепринятые слова, состоит в выходе за пределы данного отрезка времени или «этого» мира, т.е. в обращении к старинным преданиям или мифам, к туманному будущему, к «засмертью» или бессмертью. Неологизмы используются поэтом и для создания собственных мифов.

Мифологические герон Хлебникова синтетичны. Так, русалка представлена у поэта в двух разновидностях: великорусская — устрашающая, «черногубая», и малорусская — обольстительная, но также связанная со смертью и утопленниками.

Упоминание полыни связано с описанным Максимовым поверьем⁷, согласно которому вышедшие из воды русалки обращаются к встречным с вопросом: «Что у тебя в руках: полынь или петрушка?». Если выбрана полынь, русалка убегает с криком «Прячься под тын», если же петрушка, русалка отвечает «Ах ты моя душечка», и встречный попадает в ее власть. Кроме этого, рассматриваемое стихотворение, по-видимому, связано с двумя начальными строфами стихотворения Лермонтова «Русалка», в то же время его шестая строфа («Расчесывать кольца шелковых кудрей / Мы любим во мраке ночей...») почти дословно повторяется и развивается в «Поэте». Более далекий круг ассоциаций сближает русалку с лирической героиней Хлебникова (ср. постоянную тему жемчуга в стихах, посвященных Вере Будберг). И, наконец, совсем неожиданно венчающее поэму («Поэт» сравнение двух «изгнанниц» — русалки и Богоматери).

Хлебников, как, пожалуй, никто из современных ему поэтов, заслуживает имени летописца своей эпохи. Чтобы показать это, сравним его стихи с двумя отрывками из Новгородской летописи⁸.

Первый из них описывает голод (с. 3): «Въ лѣто 6636. Лютѣ бѣше: осминка ржи по гривнѣ, и ядяху людѣ листь липовъ, кору березову, инѣи моличь истолкше <...> инѣи ушь, мохъ, конину; и тако другъ съ другомъ падше мертвъ отъ глада, трупѣ по улицамъ, по торгу и по путемъ всюду <...> туга и бѣда на всѣхъ, отецъ и мати свое чадо даваша даромъ гостемъ <...> и тако, по грехомъ, погибе земля наша».

Те же скупые и скорбные краски — в стихотворении Хлебникова «Голод»⁹:

Люди съели кору осин,
Елей побеги зеленые...
Жены и дети бродят по лесу
И собирают березы листы
Для щей, для крошки, борща,
Елей верхушки и серебряный мох —
Пища лесная.
Дети, разведчики леса, бродят по ро-
щам <...>

За мотыльками от голода бегает:
Целый набрали мешок...

Второй отрывок — описание братоубийственной борьбы новгородцев и суздальцев (с. 22): «Оле страшно чюдо и дивно, братие! поидоше сынове на отци, а отци на дети, брать на брата, рабы на господу, а господу на рабы».

Трудно сказать, помнил ли Хлебников это место из летописи, но тема борьбы отцов и сыновей возникает у него неоднократно. Ср. следующие отрывки из стихов, посвященных гражданской войне:

Отцепеплом пылали бревна столиц,
Блеск глаз в переплеске ста лиц...
[СП 5, 100]

Отцуют трубы города и брев<на>
Сынеет [деятвенный] пламенный
топор... [41: 3-об, 4].

Отметим, что неологизм *отцуеть*

встречается в стихотворении «Морской берег» [СП 3, 281], также описывающем гражданскую войну, а слово *отцепепел* — в стихотворении «Это парус рекача» [СП 3, 202], посвященном еще одному периоду отце- и сыноубийства — восстанию Степана Разина. «Оле страшно чюдо и дивно, братие!», — восклицает летописец. Хлебников выражает запредельный ужас происходящего с помощью однокоренных неологизмов. Другой выразительный пример — встречающиеся только в этих двух стихотворениях неологизмы, образованные от дейкисных слов (указательных местоимений и наречий *этом, тот, тут, там* и т.п.), производят вначале странное впечатление: они не имеют собственного лексического значения и только указывают на противопоставление двух случайных слепых сил (более близкой и более далекой от наблюдателя); ср. следующий отрывок из стихотворения «Морской берег»:

Ончина кончины! Тутчина кончины!
Прилетавли не сюда
Отшумели парусами,
Никогдави навсегда.
Тотан завывающий в трубы
Ракушек морских
О скором приходе тотот.
Тотан умирающий грубо,
И жемчуговеющий рот.
Слабыня мерцающий глаз,
Трупееет серебряный час.
Ончие зовы! Ончие стоны!
Этаны! Этаны!
Какоты такоты!
Утесы священных отот!
Отыйцы! ототы! вы где?
Выстрелы слез <вдалеке>.

«Заклинание. Как будто новый, не бывший, но вполне возможный эпос», — комментирует эти строки Ю. Олеша¹⁰.

И в заключение несколько слов о связи творчества Хлебникова с вершиной древнерусского эпоса — «Словом о полку Игореве». Уже в рассматривавшихся выше ранних тетрадях есть свидетельства того, что «Слово...» было настольной книгой поэта. В них есть и прямая цитата из «Слова» [60: 20-об.]. Хлебников записывает: *Жирь — органическая матерія? / иже погрузи жирь на днѣ Каялы*. (Кстати, в «Слове» — «во днѣ», т.е., по-видимому, Хлебников цитирует по памяти.) Поэт свободно интерпретирует древнерусское слово «жирь», которое на самом деле в большинстве контекстов означает «богатство, достояние». В другом месте тетради встречается неологизм *женьчужность*¹¹. В «Слове» (в том же месте, откуда Хлебников заимствовал предыдущую цитату) есть необычное написание слова *жемчуг* — «женьчогъ», хотя в других местах встречаем стандартное древнерусское написание соответствующей основы: «жемчужна душа» (интересно, что свой неологизм Хлебников сначала написал как *женьчужность*, а потом, по-видимому, заглянув в «Слово», исправил у на ю [60: 99-об.]). «Святославли насады» из «Слова», вероятно, стали источником и для

хлебниковского выражения *Святославовы насады* [СП 2, 222], и для целого ряда неологизмов с окончанием *-авль* и значением лица — *ужасавль, прилетавль, нетавль* и др. Кроме частых аллюзий на «Слово», у Хлебникова есть и прямые его упоминания, например, в «Зверинце», в «Войне в мышеловке»:

Мы создадим «Слово Полку Игореву»
Или же что-нибудь на него похожее.

Наиболее чуткие из современников считали, что выполнить эту задачу Хлебникову удалось. Вот мнение Осипа Мандельштама: «Когда прозвучала живая и образная речь "Слова о полку Игореве" — насквозь светская, мирская и русская в каждом повороте, — началась русская литература. А пока Велимир Хлебников, современный русский писатель, погружает нас в самую гущу русского корнесловия, в этимологическую ночь, любезную уму и сердцу умного читателя, жива та же самая русская литература, литература "Слова о полку Игореве"»¹².

Примечания

¹ Приложение. Из рукописей Хлебникова в Национальной библиотеке // Д. Бурлюк. Фрагменты из воспоминаний футуриста / Публ., предисл. и прим. Н.А. Зубковой. СПб., 1994. С. 309.

² В дальнейшем изложении при ссылках на фонд Хлебникова в РГАЛИ указывается (в квадратных скобках) только номер единицы хранения и (через двоеточие) лист.

³ См., например: Баран Х. Фольклорные и этнографические источники поэтики Хлебникова // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 113—151; Иванов Вяч. Вс. Славянская порыв поэтического языка и поэзии Хлебникова // Советское славяноведение. 1986. № 6. С. 62—71; Парнис А.Е. Южнославянская тема Велимира Хлебникова // Зарубежные славяне и русская культура. Л., 1978. С. 223—251.

⁴ От лица нечистой силы ведется повествование в цикле «Чертяка» из книги С. Городецкого «Ярь», которую Хлебников высоко ценил.

⁵ Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крепкая сила. СПб., 1903.

⁶ Виноградова Л.Н., Толстая С.М. Ритуальные приглашения мифологических персонажей на рождественский ужин: формула и обряд / Малые формы фольклора. М., 1995. С. 166—197.

⁷ Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крепкая сила, с. 103.

⁸ Полное собрание русских летописей, изданное по Высочайшему повелению Археологической комиссией. Том четвертый. IV. V. Новгородская и Псковская летописи. СПб., 1848.

⁹ Хлебников В. Собрание произведений Велимира Хлебникова: В 5-и т. / Под общ. ред. Ю.Н. Тынянова и Н.Л. Степанова. Л., 1928—1933 (далее — СП). Т. III. С. 191.

¹⁰ Неизданный Хлебников / Под ред. А. Крученых. Вып. XIX. М., 1933. С. 4.

¹¹ Адреса неологизмов, встречающихся и в опубликованных произведениях Хлебникова, здесь не приводятся, см.: Перцова Н.Н. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 40, 1995.

¹² Мандельштам О. Сочинения. Т. 2. Проза. М., 1990. С. 175.

Народное творчество окружало Игоря Стравинского с детства. Как и многие русские люди, воспитывавшиеся в традиционной среде (а семья Стравинских была весьма патриархальной), будущий композитор часто слышал крестьянское пение: летом в деревне, на праздники в городе, да и в будни на улице, где звучали распевные зазывания разносчиков, балабачные наигрыши и плясовые переборы гармониста. Слух Стравинского был цепок. На восьмом десятке, беседа с Робертом Крафтом, композитор вспоминал звуки Петербурга рубежа веков — впрочем, не только звуки, но и цвета, формы, запахи.

Профессиональное образование тоже подрагивало воспитание интереса к фольклору или, как минимум, культивирование национальной окраски сочиняемой музыки. Н.А. Римский-Корсаков, учитель Стравинского, навряд ли ощущал необходимость прибегать к специальным наставлениям подобного рода: собственная творческая деятельность члена «Могучей кучки» служила достаточно внушительным примером. К услугам ученика существовало, кроме того, значительное количество уже обработанного фольклора — сборники, составленные тем же Римским-Корсаковым, П. Чайковским, М. Балакиревым и другими композиторами. Мелодию, извлеченную оттуда, следовало интерпретировать (гармонизовать, варьировать) согласно общепринятым правилам.

По проторенному пути предшественников Стравинский идет не только в ранней Симфонии, но и в самом первом шедевре — балете «Жар-птица» (1910), задуманном его создателем как своеобразная симфония русских сказочных мотивов. Полнее всего «антологический принцип» (по удачному выражению И.Я. Вершининой¹) раскрылся именно в музыке балета, где целостно отразилась русская музыкальная сказка от эпохи и ориенталист М. Глинка и Н. Римского-Корсакова до скрябинской фантастической полноты.

Есть в «Жар-птице» и две фольклорные цитаты, обе из сборника Римского-Корсакова; лишь вторая из них, финальная «У ворот сосна раскачалась», намекает на некое оригинальное бытие, которое, впрочем, во всей полноте проявится у Стравинского очень скоро — через год, в «Петрушке» (1911).

В «Петрушке» тоже есть цитаты, заимствованные из существующих собраний. Но они иные по характеру и трактованы по-новому. Целостность темы теперь мало заботит Стравинского, да и нет среди цитат прежних распевных мелодий: это короткие попевки плясовых и обрядовых песен. Мельтешенье ярмарочной толпы живописуется монтажным сцеплением напевов, большей частью тех, что на слуху у всякого: «Ах вы, сени», «Вдоль по Питерской», «Под вечер осенью ненастной» и т. п. Это тоже новшество. Уличные, «низкие» мелодии, тем более городские романсы, предшественники Стравинского избегали. Правда, у Римского-Корсакова в оперу «Золотой петушок» попал даже «Чижик-пыжик». «Буду тебя любить, Постарайся не забыть, А как стану забывать, Ты напомнишь мне опять», — поет на его мотив царь Додон, адресуясь к Шемаханской царице. Но тут — сатира, вскому понятно. У Стравинского же в лучшем случае легкая насмешка, а чаще — упоение разноцветной и разнозвучной толпой, движущимся красочным пятном, меняющим каждую минуту свои очертания.

Напевы и мотивчики погружены в бурлящую «гармошечную» стихию, в которой они всплывают и исчезают: фон и рельеф не дифференцированы, как в прежних обработках народных песен, с их четким различием мелодии и сопровождения. Звуковое бурление включает не

С.И. САВЕНКО

Стравинский и фольклор

только песенные мелодии, но и гомон толпы — выкрики уличных торговцев², зазывания расшнурованной, наигрыши и прочее, не всегда точно определяемое на слух.

Другая важная особенность фольклорных цитат в «Петрушке» заключена в самом их звучании. Едва намеченный в «Жар-птице» принцип диссонантной гармонизации напева (параллельными септ-аккордами) здесь широко развит. Мелодии не только расчлениваются, усекаются и вращаются в повторениях, но и «утоляются» гармонической вертикалью тем или иным способом, вплоть до «криволинейного» отражения напева «Ах вы, сени» резким интервалом тритона. Подобные вещи очень возмущали некоторых музыкантов-современников, например А.Д. Кастальского, признанного знатока народной песенности. «Народная ли манера ставить аккомпанирующие звуки не туда, куда следует? Разве спяна?» — восклицает он, приводя многочисленные примеры «вольностей» Стравинского³.

Интересно при этом, что сам Кастальский, подобно Стравинскому, стремился к новому восприятию и претворению русского фольклора, однако слышал в нем лишь то, что позволяло ему его композиторская эстетика. Гениальная интуиция Стравинского опережала современные ему достижения фольклористов, хотя во многом его творчество от них исходило. Известен его интерес к новым публикациям народных песен (причем не только русских), записанных с помощью фонографа, то есть наиболее точным по тем временам способом⁴. Несомненно русское народное многоголосие нормам гармонии европейской профессиональной музыки, причем далеко не только в «школьном» их варианте, к началу XX столетия было уже хорошо осознано. Позднее выяснилось, что практически все нововведения Стравинского, в том числе возмущавшие Кастальского «вольности» на радость модернистам, имеют корни в народном творчестве: позднейшие записи и исследования подтверждали существование диссонантной вертикали, возникающей в результате гетерофонной самостоятельности голосов.

Свобода Стравинского в обращении с фольклорными источниками объяснялась также тем, что в период «Петрушки» формируется зрелый стиль композитора, в котором фольклорное становится фундаментом индивидуального. В «Петрушке», с его противопоставлением экстерьерных масленичных сцен интерьерной кукольной драме, этот процесс еще не закончен. Совершенное воплощение фольклорной в своей основе стилистики Стравинского мы находим чуть позднее, в балете «Весна священная» и вокальных сочинениях конца 1910-х гг., вплоть до «Свадебки» (1923).

Но прежде чем обратиться к ним, проследим дальнейшую судьбу традиционного «петербургского» цитирования, рудименты которого сохранились в композиторском сознании (или подсознании) Стравинского на десятилетия. В Сонате для двух фортепиано (1944) темы вариаций второй части и среднего раздела финала заимствованы из сборника «Песни русского народа в гармонизации М. Бернарда», изданного в 1886 г. (песни «Не пой, не пой» и «Ох, что за сердце»). По свидетельству Р. Крафта, Стравинский приобрел этот том в букинистическом нотном магазине Лос-Анджелеса в 1942 г. и впоследствии скопировал и гармонизовал несколько песен оттуда (прочие остались неиспользованными)⁵. Интересно, что в работе с этими

источниками Стравинский возвращается к «академической» манере инкрустирования, свойственной ранней русской музыке XIX века, словно бы утратив то ощущение живой интонационной среды фольклора, в которой родилась неповторимая стилистика «Весны священной».

Заметим попутно, что сходный метод завуалированного, «сглаженного» использования цитированного материала Стравинский применяет в это время и к иным источникам. Например, в законченных в 1942 г. «Четырех норвежских настроениях» цитированы десять тем из весьма непритязательного сборника для любительского музицирования⁶. Как и упомянутое русское собрание, это издание содержит отнюдь не аутентичный фольклор, а аранжированный, вплоть до композиторских обработок Э. Грига, Х. Кьерульфа и др.

Самое знаменитое творение Стравинского, балет «Весна священная», обозначило гигантский шаг молодого композитора в создании эпохального для музыки XX века неофольклорного стиля. Фундаментом балета служит подлинный народно-песенный материал. Сам Стравинский указывал позднее на одну лишь цитату — начальное соло фартота, свободно имитирующее литовскую свадебную песню (кстати, очень похожее на тему «Думки парубка» из «Сорочинской ярмарки» Мусоргского, на что уже обратили внимание исследователи). На самом деле в «Весне священной» имеются и другие заимствования из антологии, которой пользовался Стравинский во время сочинения балета⁷.

Тот факт, что в «Весне священной» оказалось немало фольклорных цитат, казалось бы, указывает на ее традиционные корни — не так уж далеко ушла она от «Петрушки» и «Жар-птицы». Однако сам композитор позднее забыл о цитатах. В этом не стоит усматривать какой-то умысел. Сознание Стравинского «присвоило» заимствованный материал в силу его практической неотличимости от собственного. Он, так сказать, имел право забыть.

В «Весне священной» кристаллизуется тип полевочного тематизма, опирающегося на мало-объемные, большей частью трехзвучные мотивы. Один из музыковедов довольно основательно свел их к начальной интонации известной песни «Эй, ухнем»⁸. Действительно, ее можно представить как тематическую эмблему «Весны священной» и последующих сочинений. Это не означает, разумеется, что все сводится к трем нотам, составляющим мотив, — он выступает в качестве остова, формальной основы интонационности, вариантно-разнообразной в своих конкретных проявлениях.

Трихорд «Эй, ухнем» и производные от него мотивы принадлежат архаическим жанрам русского фольклора — календарным, обрядовым, трудовым песням. Этот факт неоднократно отмечался в литературе. Для русской профессиональной музыки претворение подобных жанров не было новостью, но именно у Стравинского они становятся основой стиля. Фольклорные заимствования и подражания отныне не инкрустируются в авторский материал, они становятся собственным словом художника.

В «Весне священной» Стравинский развивает и углубляет намеченное в «Петрушке». Так, одним из важнейших принципов изложения фольклорного и квазифольклорного музыкального тематизма продолжает быть диссонантное «умножение», в «Весне священной» еще более радикальное и последовательное. В этих многочисленных случаях голоса оркестра «поют» одну и ту же мелодию, но каждый по-своему, с вариантами, «нестройно», с точки зрения «культурного» музицирования. Должно было пройти время, прежде чем фольклористы убедились, что это не фальшь, а неотъемлемая, своеобразнейшая черта народного многоголосия. Интуиция Стравинского позволила ему не только «предсказать» в своей музыке это научное открытие, но и создать ярко

новаторскую интерпретацию народного многоголосия. Стравинский таким образом поместил русский фольклор в центр музыкального авангарда.

Другая кардинальная особенность неофольклорного стиля «Весны священной» — ее ритм. Для русской песни характерны вуалирование и нерегулярность акцента: черта, которая тоже плохо поддавалась освоению профессиональными композиторами, хотя и была осознана задолго до Стравинского. Народные песни записывались с переменами размеров, часто весьма экзотических, с точки зрения европейских канонических, — такт мог включать 5, 7, 9, 11 долей. Опять-таки подобная асимметрия, как, например, в финальном хоре «Снегурочки» Римского-Корсакова, контрастно выделялась на фоне собственно авторской музыки. У Стравинского же нерегулярность акцента превращается в индивидуальную черту стиля. «Косой дождь сильных долей», по меткому выражению Б. Асафьева, аналогичный кубистическим смещениям, выражает новое видение мира.

«Весна священная» пестрит подобными примерами. Один из самых чистых случаев мы встречаем в главной теме «Тайных игр девушек», избирающих обреченную на жертвоприношение — будущую героиню финальной «Великой священной пляски». Тема «Игр» авторская, хотя могла бы оказаться и фольклорной. Ее структуру можно представить следующим образом (буквы показывают повторность мелодических ячеек, цифры — число ритмических единиц в каждой из них):

a b a b' a' b' a' b' c
4 2 4 3 2 2 2 3 1

Ошеломяющая новизна «Весны священной» поразила европейский художественный мир. Хорошо известен и скандал на парижской премьере, и вскоре пришедшее осознание «Весны» как одного из маяков, указывающих путь современного искусства. Одновременно это было признанием мирового значения русского фольклора.

Оказавшись с началом первой мировой войны отрезанным от России (он жил тогда с семьей близ Женевы), Стравинский по-новому ощутил свою причастность к родине. Он попытался даже вступить в действующую армию, но получил отказ. «Военные действия глубоко волновали меня, беддели мои патриотические чувства. Мне было тяжело находиться в такое время вдали от Родины, и только чтение русской народной поэзии, в которое я погрузился, утешало меня и приносило радость»⁹. Так возникли вокальные описания «швейцарского» периода: несколько циклов песен и хоров, а также три более крупных театральные сочинения: «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана, веселое представление с пением и музыкой» (1916), «Сказка о беглом солдате и черте, читаемая, играемая и танцуемая» (1918) и «Свадебка, русские хореографические сцены с пением и музыкой», начатая в 1914 г., но завершенная лишь в 1923 г. Так в творчестве Стравинского появляется фольклорное слово.

Ранее Стравинский к нему почти не обращался, хотя русская тема и русский колорит, несомненно, присутствовали в ранних романах на стихи С. Городецкого и К. Балмонта. Однако новый русский стиль вокального интонирования, сопоставимый с инструментальными неофольклоризмом «Весны священной», появился на свет только теперь, благодаря углубленному изучению народных текстов, собранных А. Афанасьевым, П. Киреевским, И. Сахаровым и другими авторами. Эти собрания Стравинскому удалось вывести из России перед самой войной, и именно о них он вспоминает в «Хронике»¹⁰.

Фольклорная поэзия, многие образцы которой были знакомы композитору с детства, теперь поразила его воображение: «Одной важной характеристикой русского народного стиха является пренебрежение речевыми акцентами в пении. Открытие связанных с этим музыкальных

возможностей было одним из самых отрадных в моей жизни...»¹¹. А вот и следствия открытия — примеры из музыки Стравинского: «Уж как вышло пузице на репище...» («Подблюдные»), или «Бежит курица с ведром, Заливать козий дом» («Три истории для детей»), или «Не кличь, не кличь, лебедушка» («Свадебка»). Словесные акценты подчинены интересам мелодического варьирования и мотивной игры: технику, выработанную на инструментальных темах «Весны священной», Стравинский переносит на фольклорное слово, обнаруживая таким образом истоки своего новаторства¹². То, что дело обстояло именно так, подтверждает более ранняя песня Стравинского на фольклорный текст, «Как грибы на войну собирались», отчасти и Три песенки «Из воспоминаний юношеских годов», где нет ни акцентного варьирования, ни «неправильных» ударений. Подобная «техника смещений» повышала удельный вес малой единицы речи — слога, фонемы. «Фонематическая» — так определяет свою музыку на народные слова сам композитор. Звучание фольклорного слова становится частью музыкальной композиции.

Отсюда внимание Стравинского к фоническим подробностям текста, в частности предпочтение диалектных и просторечных вариантов произнесения, обязательно фиксируемых в записи даже тогда, когда они отсутствуют в литературном источнике, как, например, в «Сектантской» из антологий Т. Рождественского и М. Успенского¹³: «К радимаму батюшке, к маему Царю небесному» (у Рождественского здесь литературные варианты: «родимому», «моему» и т.д.). Настоящий клад диалектизмов — «Свадебка», где почти полностью отсутствует олитературенное произнесение текста, и не только для «достоверности», но главным образом из чисто музыкального интереса.

«Свадебка» — это не что иное, как симфония русской песенности и русского слога. Такова на редкость точная авторская характеристика, зафиксированная среди заметок на полях «Книги о Стравинском» Б. Асафьева (Игоря Глебова)¹⁴. Стравинскому действительно удалось создать «симфонию» русского народного искусства. Открыв в себе способность говорить на языке фольклора как на своем собственном, он обобщил и возвысил его, возведя в ранг мировой художественной ценности. Антологическая широта «Жар-птицы» развилась в универсальность претворения фольклорных особенностей, за которыми вырисовывалась целостная народная философия.

Универсальность подразумевает многоаспектность в отражении народного творчества. У Стравинского на твердом фундаменте собственно языковых элементов — мелодики, ритма, многоголосия, тембра — воздвигается стройное здание жанров и форм народной музыки и театра. С. Карлинский с полным основанием считает, что в творчестве Стравинского от «Петрушки» до «Истории солдата» отразились пять основных форм русского долитературного театра: языческий обряд, связанный с природным циклом («Весна священная»), свадьба («Свадебка»), искусство скоморохов («Байка про Лису»), масленичный обряд в городском, послепетровском варианте («Петрушка»), народные спектакли о черте, хитром крестьянине и заморских королевствах («Сказка о солдате»)¹⁵. Особенно важно, что если в двух случаях из пяти перед нами преобразование фольклорного прототипа все еще в облике профессионального жайра (балет), то в трех остальных Стравинский создает новые жанры-миксты — условные подопытия прототипов.

Отношение Стравинского к народному творчеству серьезно в философском смысле слова. Заимствуя и подражая, он развивает на фольклорной основе собственную стилистику, трансформируя в искусство XX века систему народных нравственно-эстетических воззрений. Кризис-

ный индивидуализм позднего европейского искусства получает надежный противовес в виде вечных ценностей рода и общины. Однако общинное начало воплощено в затаенно-изысканной, подчеркнуто индивидуальной форме. Парадоксально, но только в таком виде вечные истины имеют шанс быть усвоенными.

После «Свадебки» русский фольклор в откровенном виде исчезает из музыки Стравинского. Впрочем, и в «швейцарских» произведениях уже не встречается цитат. Отголоском неофольклоризма можно считать лишь три литургических хора на слова православных молитв: «Верую», «Отче наш» и «Богородице Дево». Исчезает в творчестве Стравинского и русский язык, «изгнанный моего сердца», как однажды обмолвился композитор. Но отнюдь не исчезает индивидуальный стиль Стравинского, сложившийся на русском материале. Универсально прочный, он выдерживает все: и инструментальный концерт в духе барокко, и оперу-ораторию по Софоклу на латинском языке, и жанры католической литургии. Все это и многое другое получает неповторимый отпечаток русской индивидуальности великого художника XX столетия.

Примечания

¹ Вершинина И.Я. Ранние балеты Стравинского. Жар-птица. — Петрушка. — Весна священная. М., 1967. С. 65.

² На это впервые указала И.Я. Вершинина. Там же. С. 72; атрибуция фольклорных цитат — с. 72—73.

³ Капальский А.Д. Из записок // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы / Сост. Л.С. Дьячкова. Под общ. ред. Б.М. Ярустовского. М., 1973. С. 211.

⁴ См. письмо к матери, А.К. Стравинской, от 10/23 февраля 1916 г.: «Вышли мне, пожалуйста, елико возможно скорее <...> народные песни казавшихся народов, записанные фонографом. Иных, не фонографированных, не беру. Между прочим, если у Юргенсона есть и другие песни фонографированные, то тоже пришли. Имей в виду, что у меня имеется выпуск первый «Великорусских песен в народной гармонизации» (фонографированных Линева). Нет ли еще других выпусков? Там же. С. 488.

⁵ См. составленный Р. Крафтом Избранный каталог книг из библиотеки Стравинского в: *Confronting Stravinsky. Man, Musician and Modernist* / Ed. by Jann Pasler. Univ. of California. Berkeley—Los Angeles—London, 1986. P. 350; а также: Morton L. Stravinsky at Home // *Confronting Stravinsky*, p. 335—336.

⁶ Материал идентифицирован в: Morton L. Stravinsky at Home, p. 338.

⁷ Juszkiewicz A. Litauische Volks-Weisen. Kraków, 1900. Исследование источников «Весны священной» см.: Morton L. Footnotes to Stravinsky Studies: *Le Sacre du Printemps* // *Tempo*, 1979. № 128. P. 9—16; Taruskin R. Russian Folk Melodies in the Rite of Spring // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. XXXIII, 1980. № 3. P. 501—543.

⁸ Vlad R. Reihensstrukturen im Sacre du Printemps // *Musik-Konzepte*. № 34/35: Igor Stravinsky. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Reiner Riehn. Januar 1984. München. S. 16.

⁹ Стравинский Игорь. Хроника моей жизни / Пер. с франц., вступ. ст. и общ. ред. В.М. Богданова-Березовского. Л., 1963. С. 98.

¹⁰ Полный свод использованных Стравинским источников фольклорных текстов сделан И.Я. Вершининой, см.: *История Стравинский. Вокальная музыка* / Сост. и коммент. И. Вершининой, ред. Д. Смирнова. Т. 1. М., 1982. Т. 2. М., 1988.

¹¹ Стравинский Игорь. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарий / Пер. с англ., послеслов. и общ. ред. М.С. Друскина. Комментарий И. Белецкого. Л., 1971. С. 164.

¹² В. Холопова прямо связывает ритмические приемы Стравинского с подвижностью акцента в фольклорной поэзии. См.: Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971. С. 226—227.

¹³ Песни русских сектантов-мистиков // Записки Императорского географического общества по отделению этнографии. Т. XXXV. СПб., 1912.

¹⁴ См.: Варуц В. Комментарий к маргиналиям Стравинского об Асафьеве // Музыкальная академия. 1994. № 4. С. 184.

¹⁵ Karinsky S. Stravinsky and Russian Pre-literate Theatre // *Nineteenth-century Music*. 1983. Vol. 16. № 3. P. 233.

Д.В. СМЕРНОВ

Первые этнографические концерты в Москве



Музыкально-этнографическая комиссия в 1905 г. (Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки. Негатив № 11017). Сидят (слева направо): А.Т. Гречанинов, А.Н. Карасев, Н.А. Янчук, С.И. Танеев, Е.Э. Линева, Ю.Д. Энгель, А.Н. Корещенко, Д.И. Аракчиев, В.С. Калинин. Стоят: М.М. Ипполитов-Иванов, В.С. Орлов, И.В. Липаев, Н.Д. Кашкин, П.А. Карасев, А.М. Листопадов, И.С. Тезавровский, Б.Л. Яворский, А.В. Марков, Я.А. Лосев, В.В. Пасхалов, М.Е. Пятницкий

Народная музыка долгое время существовала лишь как часть быта, переплетаясь с обрядностью, пока в определенный исторический момент не стала предметом пристального внимания и изучения. Начиная с царствования Елизаветы — «века песен», по выражению Г.Р. Державина, она начинает укореняться при дворе. Использование песни в ранних операх, первые рукописные, а затем и печатные песенные сборники закладывают традиции ее исполнения со сцены.

Согласно сложившимся с XVIII века нормам, народное пение доходило до слушателя в приукрашенном виде, заметно отличавшемся от первоисточника. Однако появление в следующем столетии слуховых записей, сделанных непосредственно в деревне, первые выступления сказителей (Т. Рябинин), наконец, применение в последней четверти XIX века фонографа, дававшего возможность многократного прослушивания собранного материала, поставили ученое общество и рафинированную столичную публику перед фактом нового открытия подлинного народного, а не иллюзорного искусства. Окончательный перелом произошел на рубеже веков в связи со все большей активностью в России ряда научных обществ, к числу которых относится и Музыкально-

этнографическая комиссия (МЭК) Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете (ОЛЕАиЭ).

Официальному ее открытию в 1901 г. предшествовал почти десятилетний период, за который сформировались методы работы московских музыкантов-фольклористов. В это время расширяется экспедиционная работа, пишется ряд научных трудов, составляются программы собирания этнографического материала. Одним из значительных явлений в музыкальной жизни Москвы были так называемые «этнографические концерты», готовившиеся Этнографическим отделом Общества, а потом его преемницей — МЭК.

Образование этой Комиссии совпадает с глубокими изменениями, происходившими в русском обществе на рубеже столетий. Эпоха XIX века со знаменитыми некогда выступлениями И.А. Рупина или замечательного хора народного певца И.Е. Молчанова, искусство которого ценили М.И. Глинка, В.Ф. Одоевский, П.И. Чайковский, не говоря уже о концертах Д.А. Славянского, безвозвратно уходит в прошлое. Открытие богатейшего очага русского народного эпоса, выход в свет выдающихся научных работ по этнографии, наконец, непосредственный опыт самих музыкантов-собирателей, все шире использующих в своих полевых исследованиях фонограф, не могли не отразиться и на характере концертных выступлений.

Концерты МЭК значительно, по замыслу их организаторов, должны были отличаться от предшествующих «увеселений» подобного рода: салонного пения, театрализованных представлений. Новые веяния коснулись программ концертов, где наряду со стилистическим разнообразием, представлением песен самых различных народностей акцентировалась задача музыкально-этнографической достоверности.

«Первый этнографический концерт» состоялся еще 11 марта 1893 г. «в большой зале Российского благородного собрания с участием оперных артистов, певческой капеллы и оперного оркестра»¹. В программе-сопровождении со словами и переводом текстов всех иноязычных песен было сказано: «Этнографический Отдел <...> занимаясь преимущественно изучением духовной стороны жизни русского и инородческого населения России <...> в настоящее время обратил внимание и на музыкальное творчество народа, в виду высокого интереса, который оно представляет в научном и художественном отношении <...> Имея в своей среде несколько лиц с специально музыкальным образованием и симпатиями к народной музыке, Отдел решил сделать первый опыт популяризации народных мотивов (русских и инородческих)»².

Главным организатором, собирателем, аранжировщиком и дирижером концерта был Николай Семенович Кленовский, ученик П.И. Чайковского и Н.А. Губерта, дири-

жер Большого театра, управляющий придворной певческой капеллой.

Программа концерта включала музыку самых различных народов. Русскому и инородческому отделениям предшествовали оркестровые вступления — симфоническая поэма «Русь» М.А. Балакирева и «Татарские танцы» П.И. Бларамберга. В общекомпозиционном решении концерт напоминал ораторию (последовательность номеров представляла чередование сольных и хоровых эпизодов в сопровождении оркестра). В подборе материала также заметен определенный принцип, ориентированный на использование готовых переложений из известных песенных сборников. Российская часть была представлена песнями из сборников Ю.Н. Мельгунова, Н.М. Лопатина, В.П. Прокунина, белорусская — сборником З. Радченко, малороссийская — сборником Н.В. Лысенко и т.д. Отдельные номера представляли собой обработки экспедиционных записей Н.А. Янчука и Н.С. Кленовского.

Красочность, насыщенность материала, прекрасная подготовка выступлений — все это достигло главной цели, которую преследовал Этнографический отдел при устройстве зрелища, а именно «вызвать в обществе и в специалистах-музыкантах большее внимание к народной музыке различных племен, населяющих Россию»³. Как писало впоследствии «Этнографическое обозрение», «и критика, и публика отнеслась тогда сочувственно к этому предприятию»⁴. Брошюра с текстами поступила в продажу и охотно раскупалась.

В музыкальной жизни Москвы конца XIX века то и дело происходили примечательные явления, к которым было причастно ОЛЕАиЭ. Зимой 1894 г. столицу «познакомил с характером своего пения» знаменитый сказитель Иван Трофимович Рябинин. Выглядевший в свои пятьдесят лет значительно моложе, без признаков седины в русых волосах и бороде, «небольшого роста, одетый в поддевку старинного покроя, т.н. аязму, с тихой вдумчивой речью и неторопливыми движениями», он производил «впечатление спокойного и рассудительного человека»⁵. Обстановка концертов И.Т. Рябинина была на редкость простой: «На середину залы выдвигалась обыкновенно кафедра, ставился стол и стул, на столе возвышался графин с квасом, вокруг размещались преподаватели, их семьи, родители и родственники воспитанников, воспользовавшихся случаем, затем живописная группа самих учащихся с преобладающим выражением любопытства на молодых улыбающихся лицах <...> Еще несколько мгновений — воцарялась мертвая тишина, и <...> задушевный, несколько сдавленный, но мягкий и высокий тенорок раздавался в зале, сразу очаровывая слушателей оригинальностью и красотой напева»⁶.

В 1895 г. во время праздников Рождества Христова из Петербурга в Москву приехала «известная олонекская сказительница, воплощенная и подголосница Ирина Андреевна Федосова»⁷. В столице она впервые спела 24 декабря 1895 г. в частном собрании у председателя Этнографического отдела В.Ф. Миллера. Затем последовал ряд выступлений: на «концерте-лекции» — публичном заседании в Политехническом музее 3 января 1896 г. со вступительными замечаниями В.Ф. Миллера и Е.В. Барсова «как об

олонецкой поэзии и ее представителей вообще, так о Федосовой в особенности», на заседании Славянской комиссии Императорского московского археологического общества, на двух публичных концертах в аудитории Императорского исторического музея, «где ее принимали с большими овациями». Эта «почтенная седая старушка 75-ти лет»⁸ сразу же покорила московскую публику. Она была «небольшого роста, несколько сгорбленная и прихрамывающая, но бодрая, веселая, с приятными чертами лица. Несмотря на свой преклонный возраст, отсутствие многих зубов и одышку», Федосова причитывала довольно громко на протяжении нескольких часов. Обладая великолепной памятью и даром импровизации, «усвоив себе массу народных выражений, эпитетов и присловий», плачет и сказительница даже самый простой рассказ воплощала в художественно «образно-складной народнопозитической форме»⁹.

Успех концертов Федосовой был огромным. От Этнографического отдела певце были преподнесены серебряные часы, ОЛЕАиЭ присудило ей серебряную медаль. Во время выступлений членом ОЛЕАиЭ Ю.И. Блоком были осуществлены одни из самых первых записей русского эпоса на фонограф (ранее этот исследователь-этнограф таким же образом произвел звукозапись былинных напевов И.Т. Рябинина), а «фотография с нее снята фотографом П.П. Павловым»¹⁰.

Начавшиеся с 1901 г. концерты МЭК по замыслу должны были быть связаны с научной проблематикой и делать доступными для широкого слушателя последние достижения фольклористов. Одними из первых в концертных выступлениях были представлены экспедиционные материалы А.Л. Маслова, Н.А. Янчука и Д.И. Аракчиева. Еще в конце прошлого столетия в отчете Этнографического отдела отмечалось: «... изучение [А.В. Марковым и А.Д. Григорьевым] на месте условий былинного творчества говорит, с одной стороны, о неведомых еще сокровищах русского поэтического вдохновения, а с другой — значительно расширяет горизонты научных взглядов на вопросы о географическом распространении былин, количестве и характере былинных сюжетов по поэтической школе былинных сказителей. Если бы средства дали возможность соединить музыкально-этнографические цели Отдела с исследованием нового района былин и организовать солидную этнографическую экспедицию, для науки были бы спасены очень многие ценные данные из духовной жизни русского народа, силою культурного хода событий обреченные на угасание»¹¹.

Такая экспедиция, об осуществлении которой мечтал безымянный автор отчета, состоялась спустя 2 года. В 1901 г. А.В. Марков, А.Л. Маслов и Б.А. Богословский побывали на побережье Белого моря, и сразу же некоторые из их материалов стали достоянием широкой публики. Несколько раньше Н.А. Янчук, пользуясь 2-месячным пребыванием в Полтавской губернии, наблюдал современный малороссийский быт. «По части народного творчества сделаны записи с голоса около 30 песен с мотивами. Кроме обычного способа записывания, были сделаны опыты фонографирования песен. Также было снято до 30 фотографических снимков видов и типов в Лубенском уезде»¹². Как видим, документально зафиксирован-



Н.А. Янчук (1859—1921). (Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки. Негатив № 30565)

ный песенный материал в Комиссию начинает поступать еще с конца XIX века. (Вспомним также первые экспедиции Е.Э. Линева и «грузинские путешествия» Д.И. Аракчиева.)

Однако основное внимание, помимо собственно экспедиционного материала, представлявшего поначалу лишь небольшую и явно недостаточную для концерта часть, уделялось аранжировкам из песенных сборников знаменитых композиторов — М.А. Балакирева, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского, А.К. Лядова, а также записям Ю.Н. Мельгунова и Н.М. Лопатина, В.П. Прокунина.

Хотя акцент при разработке концертной программы был сделан на научно-просветительской, а не популяризаторской стороне, устройство публичных платных концертов преследовало получение хотя бы небольших денежных средств для возможности «снаряжать экспедиции, приобрести фонограф, рояль для музыкальных заседаний <...> составлять постепенно музыкально-этнографическую библиотеку»¹³.

Предпочтение отдавалось песне. «В программу концерта должны входить главным образом вокальные сольные номера <...> не исключаются и образцы инструментальной музыки»¹⁴, — отмечается в протоколе первого заседания Комиссии. В программе предусматривалось пение в сопровождении таких инструментов, как фортепиано, скрипка, кларнет, выступление хоров, в качестве исполнителей рекомендовалось приглашать артистов, «но не гнаться за громкими именами, на которые нельзя с уверенностью рассчитывать; исполнителями с успехом могут выступать молодые силы из окончивших и учеников специальных учебных заведений»¹⁵. Что же касается подлинных народных музыкантов, то их предполагалось «допускать только в бесплатные или закрытые заседания»¹⁶. Такое отношение к народным певцам объясняется главным образом условиями столичного общества рубежа столетий (и в Москве, и в Петербурге аудитория хотя и тепло принимала исполнителей «из глубинки», но тем не менее не считала для себя достойным за это платить). Показа-



Е.Э. Линева (1853—1919). (Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки. Негатив № 17356)

тельно свидетельство Е.Э. Линевой, которой во время покупки фонографа говорили, что «даже лучшие артисты не могут приспособиться к фонографу, женщины в особенности. Чего же можно добиться с толпой мужиков и баб, привыкших кричать во всю мочь?»¹⁷

Многие из участников первого заседания МЭК с энтузиазмом откликнулись на идею концертного исполнения народных песен. С готовностью предложили свои услуги по просмотру и редактированию имеющихся в собрании Комиссии материалов А.Т. Гречанинов — по великорусским песням, А.А. Ильинский — по польским и белорусским, В.С. Калинин — по тюрко-татарским, Н.Д. Кашкин — по шведским, Ю.Д. Энгель — по еврейским, А.Л. Маслов и Н.А. Янчук — по малорусским. Круг музыкантов, участвовавших в подготовке этнографических записей для концертов, в скором времени значительно расширился. Помимо московских музыкантов Д.И. Аракчиева, Э.А. Вигнера, Ю.С. Сахновского, сюда вошли также такие известные деятели, как И.И. Витоль, Н.С. Кленовский и другие.

Начались интенсивные приготовления к концерту. Для исполнения народных песен был организован специальный хор под управлением В.С. Калинникова, ряд номеров согласился исполнять хор Латышского хорового общества Я. Ремпетера. Ректор университета для спевков хора обещал дать помещение в университетском здании. Однако в силу затруднений репетиции были перенесены в помещение Женских курсов В.И. Герье. Все хлопоты по организации концерта, начиная от определения расходов, цен на билеты (их стоимость колебалась от 30 копеек до 3 рублей), редактирования афиш и кончая исполнением, легли на Комиссию.

Наконец, «19 ноября 1901 г., в малом зале Консерватории, при участии солистов и хоров: соединенного этнографического хора любителей и хора Вспомогательного Общества Купеческих Прикащиков под управлением В.С. Калинникова, хора студентов-техников под управлением А.А. Ильинского и хора Латышского Хоров. Общества под управлением Я.П. Ремпетера»¹⁸ состоялся IV этнографический концерт¹⁹. Его программа из двух отделений включала великорусские, малорусские, польские, еврейские и башкирские песни. В «русском отделе» наряду с известными номерами из сборников Некрасова и Истомина, Т. Филиппова, Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Лядова, были также былины из беломорских записей А.Л. Маслова и А.В. Маркова. Прозвучали экспедиционные материалы в гармонизации А.А. Ильинского («Князь Владимир и его сыновья», «Князь Михайло Скопин», «Егорий Храбрый») и А.Л. Маслова («Чурило Пленкович»).

Представляя со сцены традиционную музыку в аранжированном виде, Комиссия сознательно отступала от реального деревенского звучания. О причинах отхода от первоисточника достаточно подробно сказано в предисловии к IV тому «Трудов Музыкально-этнографической комиссии», посвященному «Опытам художественной обработки народных песен». Уже в «Школьном сборнике» в целях большей художественной полноты была допущена «...» несложная разработка народных мелодий — переложение одноголосных записей для хорового исполнения в строго народном стиле²⁰. Концертная форма допускала, по мнению строителей, еще большую творческую свободу, и главной целью художественных обработок народных мелодий было стремление «удержать известный колорит, соответствующий данной народности»²¹.

Интенсивность художественной жизни Москвы, обилие всевозможных выставок, первые успехи кинематографии и другие зрелищные мероприятия составляли ощутимую конкуренцию этнографическим концертам Комиссии. После V концерта в зале Романова 30 января 1902 г., который «дал убыток 12 р. с копеек»²², начинается «борьба за зрителя». Помимо приглашения известных артистов, к числу попыток привлечь больше публики относится некоторое изменение программы. Стремление к разнообразию заметно уже в VI концерте с инструментальным вторым отделением, куда «предположено ввести лиру, гусли, рожки и др. Некоторые музыканты изъявили согласие сыграть в концерте на народных инструментах»²³. Опыт исполнения русской народной инструментальной музыки на концертах МЭК отличался от аналогичных явлений того времени, например, выступлений Первого великорусского оркестра балалаечников В.В. Андреева, предпринявшего поездку в 1900 г. на Всемирную выставку в Париж. Просветительские концерты Комиссии и по своему количеству, и по числу зрителей безусловно уступали феерическим андреевским выступлениям в Елисейском дворце у президента республики. Однако их репертуар был ориентирован на достаточно эрудированного и любознательного слушателя. Так, помимо инструментальных обработок древних песенных жанров — былин, свадебных песен (думается, очень необычно звучала в исполнении на свирели известная

песня из сборника М.А. Балакирева «Не было ветру»), на VI концерте были представлены и подлинные малорусские пастушьи наигрыши на сопилке, болгарские мелодии на «дипле» (двойной свирели), интересные образцы грузинских народных танцев в исполнении зурны с аккомпанементом ударных инструментов дайры и доли. Экзотическое звучание соседствовало с более привычными «академическими транскрипциями» народных мелодий.

Музыканты-этнографы склонялись к необходимости детального показа отдельных сторон музыкального фольклора, его связи с различными сторонами обрядов и праздников. Так возникла идея организации «концертов-лекций», то есть «таких собраний, в которых первая половина посвящалась бы лекции о музыке и песне известного народа, а во втором отделении исполнялись бы образцы музыкальные»²⁴.

Научный подход и одновременно доступность для неподготовленной публики оставались главными задачами чтений. Цикл из шести концертов-лекций, составленный Е.Э. Линевой и явившийся первой такого рода программой, показывает основной круг вопросов, интересовавший и фольклористов, и публику:

- 1) Великорусская народная песня.
 - 2) Малорусская песня.
 - 3) Инородческие песни с подразделением в случае возможности на два и более рода по группам.
 - 4) Славянские песни или песни других западноевропейских народов в сравнении с русскими.
 - 5) Церковное пение и его отношение к народной музыке.
 - 6) Отражение народной песни и музыки в музыкальных сочинениях композиторов»²⁵.
- Предложение Е.Э. Линевой вызвало оживленные прения на одном из заседаний МЭК. Некоторые предлагали держаться старого направления с исключительно музыкальной программой, другие склонялись к проведению лекций. В конце концов в виде опыта решили попробовать устроить великорусский и малорусский концерты-лекции и, кроме того, просить известную певицу Оленину д'Альгейм «об участии в великорусском концерте-лекции, а также через А.Н. Корещенко просить об участии в том же концерте Ф.И. Шалипина»²⁶. Хор решено пригласить один из организованных (хорового общества или другой) или, если это удастся, вновь организовать свой»²⁷.

Нам пока неизвестно, какова была реакция зрителей на концерт-лекцию Е.Э. Линевой, однако, судя по количеству публичных сообщений, появившихся вскоре, ее выступление вызвало значительный резонанс в музыкально-этнографических кругах. Тематика лекций Музыкально-этнографической комиссии отличалась разнообразием. В докладе, прочитанном академиком Ф.Е. Коршем, «Русская народная песня и ее значение для науки» основное внимание уделялось самым древним жанрам, их отличиям от новых, классификации народных песен, особенностям гармонии и ритма. Одновременно докладчиком были затронуты и насущные для того времени задачи музыкальной фольклористики.

«Мельгуновские чтения», связанные с десятилетием со дня кончины замечательного фольклориста, включали «ввиду переполнения сезона концертами и предпочтения

публики к лекциям»²⁸ доклады Е.Ф. Корша, Е.Э. Лиевой и А.Л. Маслова, посвященные личности Ю.Н. Мельгунова, его вкладу в изучение музыкальной ритмики и исследованиям народной песни.

«24 апреля [1908г.] в Историческом музее А.В. Марков прочел лекцию "Художественное наследие Великого Новгорода". Лектор в ней коснулся архитектуры, живописи, поэзии и музыки, иллюстрируя ее световыми картинками и музыкальным исполнением солистов и хора. Большая доля в лекции была отведена музыке. Здесь интересно было отметить полдское влияние в обрядовой музыке <...> сохранившееся доныне как наследие Новгорода, — писал один из критиков в журнале «Музыка и жизнь». — Лекция протянулась за полночь, но аудитория терпеливо и со вниманием до конца выслушала лектора. Нам кажется, что устройство этой лекции — Музыкально-этнографической комиссии при ИОЛЕАиЭ — не мешало бы такие популярные лекции повторить в других городах»²⁹.

Среди концертов-лекций, проводившихся на различных площадках Москвы, встречались как сугубо научные, с «комплексным подходом», так и популярно-развлекательные. К последним, несомненно, относится «Вечер иностранной музыки», устроенный Е.Э. Лиевой, на котором «среди различных стран (Англия, Германия, Италия и др.), конкурировавших между собою в отношении оригинальности песни, оказались евреи, поляки, литовцы и армяне». Помимо обработок, на вечере прозвучали произведения К. Сен-Санса и И. Брамса, что вызвало справедливое негодование критика: «Разве можно их изучать как произведения народные? Нужно идею притянуть за волосы, для того чтобы толковать о важности вопросов изучения песни в таких видах»³⁰.

На лекциях и открытых заседаниях Комиссии появлялись также музыканты из провинции, знавшие слушателей не только с пением, но и с игрой на незнакомых еще инструментах. Помимо украинских бандуристов М. Кравченко и В.К. Шевченко (у последнего оказалась значительная коллекция малорусских песен, собранных с 1880 г. «в Черномории, на Кубани и других местах»³¹), Москву посетил сербский музыкант Спасоэ Изонич, исполнивший народные песни в сопровождении струнного инструмента «гусли». Оригинальностью отличалась программа одного из концертов, в его первом отделении должна была выступить «Чешская капелла», во втором — хоры крестьян из Воронежской губернии под управлением М.Е. Пятницкого и в третьем — ансамбль владимирских рожечников. Сенсацией стало выступление собирателя В.Н. Гартевельда, которому удалось записать тюремные и каторжные песни в Тобольске, Нерчинске, Кургани и других городах. «Ужасающая жизненная правдивость, своеобразность, чисто русская поэзия этих песен, несмотря на громадные расстояния, отделяющее место их склада от нас, будирует наши чувства и безумным ураганом врывается в нашу безмятежную жизнь <...> нарушив покой, силится отомстить за надломленную поруганную душу, напоминая нам о царстве горя и необъятной тоски»³², — писал А.Л.

Маслов, отмечая небывалый успех выступлений В.Н. Гартевельда.

Концертный и лекционный жанры тем не менее не исчерпывали всей грандиозности замыслов, которые изначально были свойственны МЭК. Стремление к изучению не только русского, но и мирового фольклора, масштабность отличают МЭК от других обществ, например от Петербургской песенной комиссии. Идеи глобальности сказались в попытках организации «Музея фонограмм» — первого, по мысли авторов проекта, «хранилища памяти», научной коллекции реально звучащей музыки, собранной по всей России, в стремлении ко «всеобщей переписи народных песен». Планы концертного исполнения также были ориентированы на великолепие и массивность звучания.

Еще в конце XIX века Е.Э. Лиевой был задуман «Проект распространения хорового пения в России». Он включал в себя устройство сначала небольших хоров «в городах и деревнях, между любителями и при разных обществах, при воскресных и сельских школах, на фабриках, при народных читальнях»³³ — словом, везде, где возможно. Обучение хоров «элементарной музыкальной грамоте», а потом разучивание духовных и светских песен лучших церковных и светских композиторов по одной программе должно было дать возможность в дальнейшем объединять небольшие коллективы. «...Эффект от громадного хора в 200—300 человек, а в больших городах, может быть, и тысячного получится величественный»³⁴. Разножанровость, широкий охват материала, пестрота программы — все эти черты характерны для этнографических концертов. Стремление превратить их в «массовое действо», сохранив при этом научно-познавательную направленность, никогда не покидало музыкантов. Показательным стало выступление И.М. Хоткевича на закрытом заседании Комиссии в 1914 г.

«Музыкально-этнографическая Комиссия <...> устраивающая в течение многих лет «этнографические концерты» в Москве, давно уже лелеяла мысль развернуть их рамки <...> во-первых, чтобы эти концерты постепенно охватили, по возможности, все хотя бы важнейшие народности России и составили бы <...> систематичный цикл музыкально-этнографических картин, а во-вторых, чтобы эти концерты, не ограничиваясь Москвою <...> стали бы <...> передвижными, причем желательно привлечь к участию в исполнении певцов и музыкантов, а также рассказчиков непосредственно из народа и постараться дать им более соответствующую обстановку», — пишет И.М. Хоткевич, определяя главные задачи таких концертов: художественно-научную, общественную (для взаимного ознакомления и сближения разных народов) и благотворительную. «Перед глазами слушателя пройдут и славяне, и неславяне, и христиане, и язычники, и народы с высокой культурой, и полупервобытные: они пройдут в своих национальных костюмах, со своим живым словом, подлинной песней, национальной пляской, музыкой, обрядами. Перед каждым из таких концертов будет прочтен небольшой доклад о данной народности, в котором будут сообщены сведения по исто-



А.Л. Маслов (1876—1914). (Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки. Негатив № 1435)

рии и будет обращено внимание на этнографические и иные особенности. Тут же будут представлены для обозрения и продажи фотографии типов, картин природы, а также будут предложены вниманию посетителей кустарные произведения данного народа — словом, предстанет полная картина его художественного творчества как в словесной и музыкальной форме, так и в виде произведений его рук»³⁵.

Заключение «Программы передвижных этнографических концертов», содержащее просьбы присылать сообщения о том, где живут наиболее известные на местах народные музыканты, танцоры, рассказчики, кустари и т.д., свидетельствует о серьезности намерений.

Проект не был осуществлен. Тяжелое военное время, гибель выдающегося музыканта-этнографа А.Л. Маслова на фронте, отсутствие материальных возможностей и многие другие обстоятельства помешали его претворению. Вместо блестящих, грандиозных и порой невыполнимых замыслов МЭК Москва в предреволюционные годы знакомится с пением крестьянского хора М.Е. Пятницкого, который, хотя и зародился в недрах МЭК, но уже значительно отличается от своих предшественников стилистикой, способами и манерой исполнения.

Примечания

¹ Программы этнографических концертов, устроенных Этнографическим отделом и Музыкально-этнографической комиссией ИОЛЕАиЭ, в Москве, в 1893—1906 гг. // Труды Музыкально-этнографической комиссии. Т. I. М., 1906. С. 71.

² Первый этнографический концерт 11-го марта 1893 года, тексты народных песен с переводом инородческих на русский язык. Издание Этнографического отдела Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. М., 1903. С. 2.

³ Этнографическое обозрение. 1897. № 3. С. 220.

⁴ Там же.

⁵ Ляцкий Е. Сказитель И.Т. Рябинин и его напевы // Этнографическое обозрение. 1894. № 4. С. 112.

⁶ Там же. С. 116—117.

⁷ Этнографическое обозрение. 1895. № 4. С. 190.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 191.

¹⁰ Там же. С. 190.

¹¹ Отчет о деятельности Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. М., 1900. С. 14.

¹² Там же. С. 28.

¹³ Протокол Музыкально-этнографической комиссии от 29 сентября 1901 г. // Труды Музыкально-этнографической комиссии. Т. I, пагинация 2, с. 4.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Этнографическое обозрение. 1897. № 1. С. 223.

¹⁸ Программы этнографических концертов, устроенных Этнографическим отделом и Музыкально-этнографическою комиссиею ОЛЕАНЭ, в Москве, в 1893—1906 гг. // Труды Музыкально-этнографической комиссии. Т. I, пагинация 2, с. 73.

¹⁹ Всего до официального открытия МЭК состоялось три этнографических концерта: 1-й — в 1893 г. и еще два в марте-апреле 1901 г. «Вырученная от них сумма дала возможность снарядить нынешним летом несколько членов специально для записи мелодий при помощи фонографа» (Отчет о деятельности ОЛЕАНЭ. М., 1902. С. 10).

²⁰ Труды Музыкально-этнографической комиссии. Т. IV. М., 1913. С. III.

²¹ Там же.

²² Протокол Музыкально-этнографической комиссии от 5 февраля 1902 г. // Труды Музыкально-этнографической комиссии. Т. I, пагинация 2, с. 10.

²³ Протокол Музыкально-этнографической комиссии от 1 марта 1902 г. // Труды Музыкально-этнографической комиссии. Т. I, пагинация 2, с. 11.

²⁴ Протокол Музыкально-этнографической комиссии от 1 сентября 1903 г. // Труды Музыкально-этнографической комиссии. Т. I, пагинация 2, с. 28.

²⁵ Там же.

²⁶ Выступление Ф.И. Шалипина из-за его отъезда в Италию не состоялось.

²⁷ Протокол Музыкально-этнографической комиссии от 8 октября 1903 г. // Труды Музыкально-этнографической комиссии. Т. I, пагинация 2, с. 29.

²⁸ Протокол Музыкально-этнографической комиссии от 2 октября 1904 г. // Труды Музыкально-этнографической комиссии. Т. I, пагинация 2, с. 40.

²⁹ Музыка и жизнь. 1908. № 5. С. 13.

³⁰ Музыка и жизнь. 1908. № 1. С. 15.

³¹ Протокол Музыкально-этнографической комиссии от 26 марта 1908 г. // Труды Музыкально-этнографической комиссии. Т. II. М., 1911. Пагинация 2, с. 12.

³² Музыка и жизнь. 1910. № 3. С. 9.

³³ Этнографическое обозрение. 1897. № 1. С. 217.

³⁴ Там же.

³⁵ Протокол Музыкально-этнографической комиссии от 21 декабря 1914 г. // ЦММК им. М.И. Глинки. Ф. 133, № 336.

Н.М. ЗОРКАЯ

Петрушка, персидская княжна и герой в черной полумаске

В пору, от которой сегодня уже неотъемлемо имя «русский серебряный век», образам печатного лубка, балагана, ярмарки, народного гулянья довелось познать счастливую встречу с утонченной элитой национального искусства. В это время в такой застойной, казалось бы, и далекой от «веяний прогресса» области, как городской фольклор, происходят большие изменения: старые лубочные виды и формы с помощью массовых средств тиражирования и распространения наводняют рынок. Народные картинки, лубочные книжки в пестрой обложке, религиозные лубки, календари, сонники — всю эту традиционную продукцию в любой городской киоск поставляют издательские концерны «Копейка», «Развлечение», сытинский «Посредник». (Так продолжится до специального большевистского декрета 1918 г., по которому выпуск лубочной литературы будет запрещен, а склады ее конфискованы.) В это же время гонимые ревнителями «цивилизации и прогресса» городские балаганы вытесняются из центров на окраины. Однако поколение русских людей, рожденных в 1880—90-е гг. и принадлежащих к различным слоям общества, было хорошо знакомо с ними. Восторженными описаниями балаганных чудес полна мемуарная литература.

Паяцы, балаганные деды-засывалы, Стенька Разин со своими есаулами, ватагой-вольницей и утопленной персиянкой, классический треугольник Арлекин—Пьеро—Коломбина в версии балаганной арлекинады, и увитые розами королевы «Волшебных флейт», и сама обстановка ярмарки, шум, гул и музыка балаганной площади словно бы высвечиваются в видении и восприятии художников-современников. Балагану, лубку, бытовому и прикладным формам городского фольклора суждено войти в поэтику и сокровищницу «серебряного века» и в качестве материала, и как источнику обновления, своего рода «удобрения почвы» для пышного цветения русской национальной культуры начинающегося столетия.

Если деятельность ученых, филологов, этнографов, краеведов, а также меценатов — богатых аристократов, капиталистов — имела сферой приложения прежде всего аутентичный фольклор и увлеченное собирательство (примером чего могут служить вся жизнь кн. М.К.

Тенишевой, заповедники-резервации Талашкино, Абрамцево), то художественная интеллигенция обращается не столько к традиционному крестьянскому фольклору, сколько к тому, что сохраняет самобытность и причастность к русскому в городе, в урбанизированной среде обитания, к тому, что здесь произрастает из народных корней. После 1917 г., когда убранство города решительно изменится и пестроту «съест» красный цвет лознгов, с умилением будет вспоминаться «расписная» улица городской старины:

... Собора купол вдалеке
Мерцает в синем и молочном
Весеннем небе. А кругом
Числа нет вывескам лубочным:
Кривая прачка с утюгом,
Две накрест сложенные трубки
Сукна малинового, ряд
Смазных сапог — иль виноград
И ананас в охряном кубке
Или над лавкою молочной
Рог изобилья полустертый,
О сколько прелести родной
В их смене...

— это из поэмы В. Набокова «Петербург», написанной в 1921 г. в эмиграции.

Сбор и осмысление материалов городского фольклора «серебряного века» за последние десятилетия продвинули и фольклористы (прежде всего следует назвать труды Н.И. Савушкиной и А.Ф. Некрыловой¹), и искусствоведы, заинтересовавшиеся влиянием лубочной культуры на творчество художников начала века.

Г.Г. Поспелов поставил в центр своих штудий «Бубнового валета» и московской живописи 1910-х гг. их взаимодействие с лубком и примитивом, с ярмаркой, гуляньем, балаганной площадью, объединив все это понятиями «народного праздника», «единой общенародной праздничной стихии»². Упорно, как подчеркивает исследователь, лидер «Бубнового валета» Михаил Ларионов декларирует свою причастность к этой стихии. Он устраивает выставку народных иконописных подлинников и лубков, объявляет народные ремесла «великим искусством». Его современник Аристарх Лентулов в «Автопортрете» (1915) изобразил себя «в виде балаганного засывалы с ухарски упертой в бок рукой и обращенным к зрителю румяным лицом»³. Им хотелось не только воспроизвести кистью жесты лубочных героев, но буквально в них перевоплотиться.

НЕЯ МАРКОВНА ЗОРКАЯ, доктор искусствоведения; Государственный институт искусствознания (Москва)



Пьеро. Иллюстрация К. Вейзена к лирической драме «Балаганчик» А. Блока. 1914

Но не может элитарный московский вернисаж превратиться в филиал балагана. И публика с балаганной площади не заглядывала в «Бубновый валет», а если бы и заглянула, то себя бы на полотнах не узнала. Так же, как и великолепные «Евангелисты» Наталии Гончаровой, стилизованные с исключительным талантом под иконописный лубок, в настоящий лубок не вернулись. Анонимный лубок неизбежно преображался в искусство индивидуальное, авторское.

Бубновалетовцы не оформляли спектаклей всю функцию функционировавшего балаганного театра, а ведущие балаганщики эпохи — Малафеев и Берг — их не приглашали. В балаганном театре были совсем другие сценографы. Из крайне немногочисленных описаний балаганного представления богат красочными подробностями написанный в эмиграции рассказ И.С. Шмелева «Наполеон», воссоздающий московский балаган 1900-х гг. на Девичьем поле: «... Занавес поднялся, и я увидел город на горе, и по этой синей горе белели клубочки дыма и лезли синие турки в красных шапках. Сверху сошвыривали их штыками наши. На полу была навалена куча снега, самого настоящего, и он не таял...»⁴ Ни эти декорации, ни размалеванные плакаты над входом в балаганские сараи московского Девичьего поля или петербургского Семеновского плаца, куда в начале века балаганы были перенесены с парадного Адмиралтейского бульвара, не по-

хожи на сверкающее пиршество просто-народно-утонченных красок «Бубнового валета»! Здесь имеет место все то же «преображение чужого в свое, стремление слиться с искусством вывесочника, напиться его наивной бодростью и, одновременно, — остранинное, любовно-насмешливое его восприятие, включившее оттенки лукавой шаржировки»⁵.

Но такая неизбежная двойственность союза «лубок — художественная вершина» является и парадоксом, и живительным стимулом, и даже закономерностью для всех направлений, течений, экспериментов и исканий, связанных с освоением городского фольклора в пору, о которой идет речь. Русский фин-десекль и начало нового столетия существенно усилили моменты эстетизации,



Персонажи арлекинады

стилизации, именно осознанного «остранения», пользуясь термином формалистов.

Мастера высшего ранга, желая в балаганного паяца или деда перевоплотиться, обожая последнего или посмеиваясь над ним, воспринимали его как иное, как «не-я», которое следует освоить, «присвоить». При этом лубочный образ не исчезает, а живет, преображенный, новой блистательной жизнью, о которой, верно, и помыслить не могли его смиренные анонимные творцы на ярмарке.

*До смешного близка развязка:
Из-за ширм Петрушкина маска,
Вкруг костров кучерская пляска,
Над двором черно-желтый стяг...*

— эти строки «Поэмы без героя» Ахматовой слили воедино реального кукольного Петрушку с упоительной картиной святочной ярмарки в «Петрушке» Стравинского — Бенуа — Фокина — Нижинского. Но огромного размера дистанция между ярмарочным Петром Ивановичем Уксусовым, мигрантом-«лимитчиком» в столице, нахальным драчуном, остроловом-ерником, и Петрушкой из балета с его «протяжной жалобой изнемогающего от усталости плясуна»⁶, услышанной Стравинским в горестном голосе рояля, заглушаемом грозными фанфарами оркестра — гула ярмарки. И пустые ширмы воспетого Александром Бенуа в его «Воспоминаниях» детского петрушечного представления уступили место блистательной сценографии балета, где тот же Александр Бенуа, по точному видению В.М. Гаевского, «шутит красочностями, играет живописными пятнами <...> окружает грубое балаганное малевание тончайшим колористическим ореолом»⁷. Завершает метаморфозу Петрушка-Нижинский: трагические брови на белом лице, бессильные кукольные руки, страдальческий излом рта...

В балете «Петрушка», одной из вершин искусства XX века, произошло целых два «наложения» сюжета и идеи на материал балагана. В истоке — «базовый» треугольник *арлекинады* — ведущего жанра русского балаганного театра конца XVIII — начала XX века: Арлекин — Коломба — Пьеро. Но эти балаганные архетипы трансформируются в своих ярмарочных же двойников. Пьеро, этот печальный Пьеро «серебряного века» (а не тот увальень-мельник,



Коломба. Эскиз А. Бенуа

которого играли первые балаганные исполнители Леман и др.), замещен столь же безнадежно влюбленным усталым плясуном Петрушкой, а на месте неотразимого Арлекина в его непреложной черной полумаске оказывается балаганный Арап — олицетворение грубой силы. Коломбиной же — этой персонификацией *des Ewig Weiblichen* — служит здесь пустенькая Балерина, прима ярмарочного театра. В эскизах Бенуа подчеркнута глупая выворотность ее ног, механичность движений. «Образ изощренной прелести в облике наивной кустарной игрушки», — говорила о своей героине Тамара Карсавина.

В балете «Петрушка» (как и в предреволюционных режиссерских творениях Вс. Мейерхольда, среди которых «Балаганчик» и «Незнакомка» Блока, как и в балете М. Фокина «Карнавал»), во всем искусстве «серебряного века» сильны были национальные российские основы. Одновременно это искусство было европейским, его процессы были синхронны с художественными процессами Франции и Германии, а порой и опережали последние. Но самобытность, покоряющая оригинальность не позволяли усомниться именно в русских, «восточных» корнях. Умная и тонкая Карсавина (внучка А.С. Хомякова, сестра Л.П. Карсавина) утверждала, что во время дягилевских «русских сезонов» в Париже публику «Весны Священной» Стравинского поначалу «шокировали угловатые, резкие движения, олицетворявшие варварство примитивного племени. Между тем именно примитивный архаизм и вдохновлял модернизм Русского Балета»⁸.

«Архаизм — модернизм» — парадоксальная пара русского «серебряного века»: архаизм как материал, модернизм как способ обработки, как передовой край новаторства в искусстве. «Российское — европейское» тоже и парадоксальное, на первый взгляд, и закономерное сочетание. На уровне городского фольклора, этого предтечи интернациональной культуры века массовых коммуникаций и тиражирования, интегрированность русской культуры в культуру общеевропейскую очевидна. Пример — балаганная арлекинад «серебряного века».

Персонажи арлекинады родились под небом Италии в пантомимах *commedia dell'arte*. Как жанр арлекинада упрочилась во французском ярмарочном театре и в конце XVIII в. трансплантировалась в российские столицы, особенно уютно обжившись в Петербурге. Популярность ее уже в пушкинские времена была огромна, а имя балаганщика и артиста Лемана стало нарицательным. «Северная пчела» регулярно анонсировала представления, сообщала о посещениях хоромины Лемана то наследником-цесаревичем, то самим императором Николаем I. Именно тогда русская версия арлекинады утвердилась в северной столице.

В основе ее сюжета — соперничество Арлекина и Пьеро, слуг Кассандра, влюбленных в господскую дочь Коломбину. Константы жанра: комическая вязь простейших сценических действий (потасовок, падений, краж и прочих «лацци»), необычайные приключения Арлекина и вредоносные деяния его врагов, превращения героя (в скелет, в какой-нибудь бытовой предмет, в статую) и суд над Арлекином, убийство (расчленение на куски), пребывание в аду, волшебное вмешательство феи, чудодейственное возрождение и возвращение, полная победа над врагами, свадьба с Коломбиной, апофеоз. Из комбинаций этих мотивов складывались и нехитрые «бытовые» комедии типа «Арлекин и Пьеро в железнодорожном вагоне», и весьма сложные обстановочные феерии «Волшебная флейта», «Горная фея»⁹.

В рукописном фонде Театральной библиотеки в Санкт-Петербурге сохранилось множество сценариев арлекинад, которые при отсутствии диалога (арлекинада долго была чисто пантомимическим жанром и лишь в начале XX века порой «заговаривала») подвергались строгому цензурному контролю: истовость цензоров и донесла до нас эти разрешительные удостоверения, позволяющие сегодня заново взглянуть на

увлекательный и загадочный феномен русской арлекинады «серебряного века»¹⁰.

Остается много непроясненного и, видимо, невосстановимого. Известно, что играли арлекинаду иностранные гастрольные труппы (участвовали в представлениях и русские исполнители), но какие труппы и какие исполнители — неизвестно. Не сохранилось ни одного имени «русского Арлекина», неуловимого героя в черной полумаске и трико с ромбовидным узором, любимца балаганной публики (все симпатии были на стороне этого «триумфатора», а не посрамленного неудачника Пьеро). Главная же загадка — поразительная популярность арлекинады на рубеже двух последних столетий, ее укорененность, «тотальный» захват ею всех слоев русского общества в это время.

Арлекинаду играли не только в балаганных театрах, но и в цирках, в драме, в любительских кружках и клубах. Знаменитое «трио» — Арлекин, Коломбина, Пьеро — в ансамбле или по одиночке фигурировало на балах-маскарадах, в театрах миниатюр, на эстраде, на киноэкранах. Сохранились тексты любопытных драматических сюжетов — вариаций «на темы» арлекинады. Например, творение некоего К.К. Шишло «Арлекин в нашем городе», фарс в 2-х действиях со следующим «предупреждением»: «Извлечение из эпоса, носящей название "Арлекинады", в отношении достоинств не уступающей Энеиде, Одиссее, Телемахиде и др.» и с действующими лицами: «Леман, Коломбина, Арлекин, Киска, сестра Коломбины, мать Арлекина и др.»¹¹ В драме В. Федорова «Арлекинада» применен прием симультанного действия: на сцене играют немую арлекинаду, одновременно за кулисами разворачивается «жизненный» треугольник: Коломбина (Надя), Арлекин (Саша), Пьеро (Коля). Среди пародий на жанр попадаются и истинные жемчужины, например, анонимная «Арлекинада а ля русс или Итальянское представление "Голубина" при вполне русских обстоятельствах», исполняемое «Военно-странствующим театром» (1915), или для краткости «Страшным театром». В начале режиссер шарфом (намек на знаменитый мейерхольдовский спектакль «Шарф Коломбины») вытягивает за шею на сцену «Касьяндра» и говорит в зрительный зал: «Вот это — Касьяндр, отец, это Аксынья — мать, это ихняя дочка Голубина, девица очень приличная, но неграмотная, а это Арлешка и, какого? — да Петрушка, парни из соседнего села, один малый ухор и хват, а друтой недотепа», а героиня Коломбина-Голубина поет:

*Вот Арлешенька идет,
Мне подарочков несет,
Разноцветных кумачей
И московских калачей.*¹²

Разнообразны и причудливы контексты простодушной арлекинады. В балете «Карнавал» (1910) в хореографии Фокина и по его либретто сочетались навеянные музыкой Шумана и его биографией романтические образы с персонажами «от карнавала», а именно: Арлекином, Коломбиной, Пьеро и Панталоном, мышинным жеребчиком и смешным поклонником красоты. В упомянутой постановке пантомимы А. Шницлера на музыку Донаньи «Шарф Коломбины» в Доме интермедий (1910) у Мейерхольда и сценографа спектакля Н. Сапунова, как писали рецензенты, белый рукав Пьеро то тут, то там, в окнах, в дверях появлялся и мелькал во время старомодной «пензенской» (Пенза — родина Мейерхольда) провинциальной кадрили. Ну и, наконец, «Балаганчик» Блока в постановке Мейерхольда в театре В.Ф. Комиссаржевской (1906) с музыкой М. Кузмина, где, как тоже с удивлением заметили критики, блоковские театральные маски казались «уездными».

Тема «Блок и народная культура города» требует специального освещения¹³. С «народной культурой города» Блок

был связан непосредственно, прямо, тесно, каждодневно. Источники блоковского городского цикла не Арлекин и Пьеро из «Масленицы» Сезанна и не бродячие комедианты и жонглеры раннего Пикассо, как утверждают порой блокведы. Источники эти располагались на петербургских балаганных площадях, в Нардоме, в Луна-парке, в увеселительных загородных садах. Мне уже довелось писать о том, что поэзия городского блоковского цикла являет собой также и зарисовки с натуры, схваченные в странствиях по городу, а стихотворение «Балаганчик» (1905), послужившее «коконом» одноименной лирической драмы, воспроизводит с почти документальной точностью представление арлекинад типа «Волшебной флейты» или «Горной феи» и полностью совпадает и с подробным описанием в «Воспоминаниях» А.Н. Бенуа, и со сценарием арлекинад.

Возвращаясь из года сорокового к той поре, когда

... серебряный месяц ярко

Над серебряным веком стыл,

А. Ахматова избрала для своей исповеди снова арлекинаду, петербургскую «адскую арлекинаду» 1913 г. с вереницей масок и ряженных, с роковым треугольником страсти, измены, самоубийства.

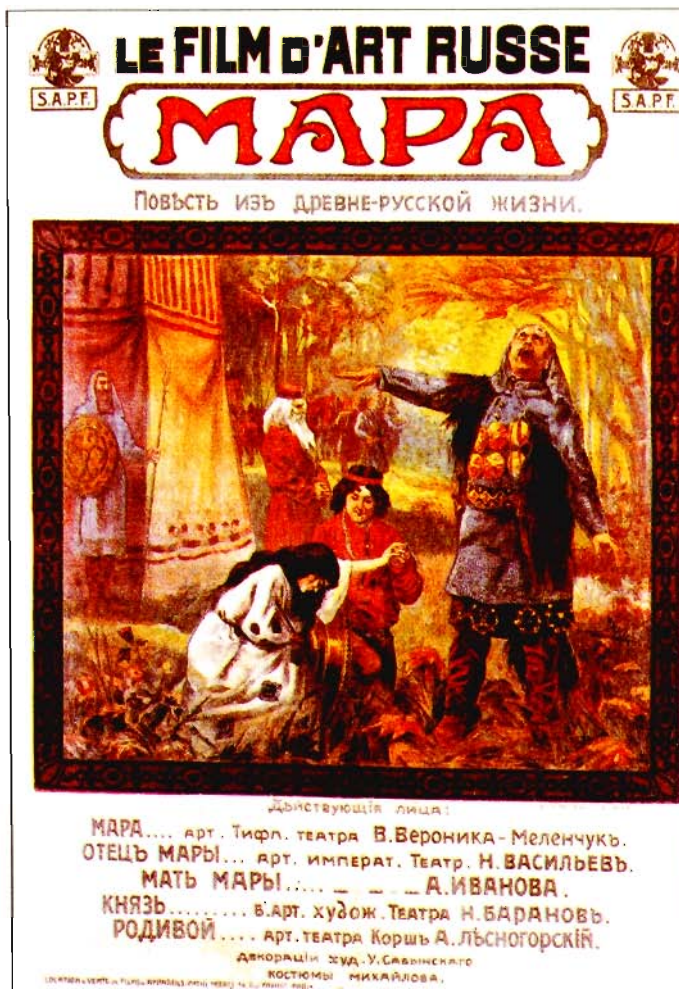
Метаморфозы, феерические смены действия, ярчайшие контрасты эмоций, преследования и погони образовывали особую поэтику жанра арлекинады и обеспечивали ее миграцию в смежные театральные жанры: в фарс, водевиль, в оперу-буфф, в сценическую пантомиму типа «Покрывала Пьеретты» в постановке Александра Таирова в Камерном театре. И, конечно, в новорожденный кинематограф, чья непосредственная связь с балаганом установлена сначала современниками, а затем и историками кино.

Прямые наследники ярмарочного Арлекина — все популярные герои экрана в черной полумаске. И первый — знаменитый Фантомас, самым ранним воплощением которого является протагонист французского киносериала Луи Фейада (1913). Периодически возвращаясь на мировой экран XX в., герой в черной полумаске взял от Арлекина и обтягивающее трико, и способность проходить сквозь стены, устраивать эффектные взрывы, исчезать — это киноамплуа героя-невидимки, героя о двух лицах, подобно прославленному Зорро, непосредственно переходит на экран из балаганной арлекинады.

Впрочем, в России найдутся еще более увлекательные примеры преемственности и трансплантации сюжетов, образов и форм городского фольклора в искусство кино, которое является детищем той самой эпохи «серебряного века». Первым художественным, или — как принято называть такие ленты — «игровым», фильмом русского национального кинопроизводства был «Стенька Разин (Понизовая вольница)», снятый в петербургском «Ателье А. Дранкова» в 1908 г. режиссером В. Ромашковым по сценарию В. Гончарова (до того картины, в том числе «из русской жизни», в Москве выпускала французская кинофирма «Братья Пате»).

Это зрелище, длящееся семь с половиной минут и при сегодняшних его музейных демонстрациях непременно вызывающее дружный смех зрителей благодаря своей неумелой топорности, нелепости и «вампуке», вполне серьезно рекламировалось как «историческая драма». Московская премьера «Стеньки Разина» состоялась в Большом зале консерватории при разодетой, торжественно приглашенной публике. Поскольку, напомню, кинематограф был еще немой и сеансы обычно сопровождалась фортепьянной игрой тапера, для данного случая была написана композитором Ипполитовым-Ивановым специальная музыка, которую исполнял симфонический оркестр.

В действительности же эта «историческая драма» явилась запечатленной на ленту версией русской народной игры «Лодка» — идентификация здесь совершенно наглядна. Сюжет — бунт разбойников разинской ватаги из-за пресловутой



Плакат к фильму «Мара. Повесть из древнерусской жизни» из серии «Русские художественные фильмы», реж. А. Метт. Ателье «Братья Пате» (S.A.P.F.), Москва, 1914 г. (Оригинал хранится во Франции)

персидской княжны, с которой гуляет атаман: «Нас на бабу променял».

Народная игра «Лодка», бытовавшая в России несколько веков, красочно описанная И.С. Тургеневым, И.А. Гончаровым и многими другими авторами, числится по ведомству истинного, аутентичного фольклора, благодаря тому, что была устной, хотя в ней произносились, бытуя в памяти из поколения в поколение как народные, некоторые литературные тексты, например, монолог из пушкинских «Братьев разбойников» («Нас было двое: брат и я»), а героями игры были, кроме «основных» исторических атаманов — Разина или Ермака, персонажи лубочных разбойничьих повестей — Владимир Железный, Чортов Ус, Василий Чуркин и др. «Лодка», сохранившаяся лишь в записях фольклористов-собирающих, обстоятельнейшим образом изучена (достаточно назвать замечательное исследование В.Ю. Крупянской¹⁴, которая сопоставила 39 записей, последняя из коих была сделана ею самой в 1938 г. под Ярославлем). Однако «не учтена» «Лодка» экранная, которая по строгому фольклористическому счету была бы, наверное, признана субститутумом, но в контексте городского фольклора, где в самых разных формах, прежде всего в лубочной картинке, бытовал разинский сюжет, вполне представительна — можно сказать, «сороковая запись "Лодки"» в кинокадрах.

В основе этой версии — песня «Из-за острова на стрежень», горестная история персидской княжны, принесенной в жертву понизовой вольнице и Волг-матушке. Воспроизводятся стабильные картины народной игры: атаманская ладья



Кадр из фильма «Стенька Разин (Нонизовая вольница)». Ателье А. Дранкова, 1908 г. В центре — Степан (арт. Петров-Краевский) и княжна



Лубочная картинка «Вниз по матушке по Волге». Москва, 1870. (Российская национальная библиотека. СПб.)

в плавании, пир разбойников на лесной поляне, заговор недовольных, гибель княжны. Играет труппа Петербургского Нардома, странно размахивая руками и суетясь. Но даже и здесь есть элемент преобразования лубочности в искусство иного ранга: действие вынесено на натуру (съемки велись на о. Разлив под Петербургом), появляются надписи-интертитры (письмо, якобы отосланное княжной на родину некоему принцу Гассану) и т.д.

После этого первого «Стеньки Разина» в 1910-х гг. было снято еще несколько разбойничьих «атаманских» лент, включая еще одну с утопленной княж-

ной, — к этому фильму 1914 г. был выпущен эффектнейший киноплакат (см. обложку этого номера журнала). А в годовщину Октября, в 1918 г., на сцене Московского Введенского Нардома игрался футуристический стихотворный, полный зауми опус В. Каменского «Стенька Разин», где солидную, плотную, лубочно-экранную княжну заменила изысканная тоненькая персияночка по имени Мейран в исполнении звезды Камерного театра Алисы Коонен.

Киноплакат, то есть анонс и афиша фильма, выходящего в прокат, — вот еще один новый изобразительный жанр, родившийся в пору «серебряного века»

отродителей-лубочников. Прямые предшественники его — размалеванные зазывные картины на стенах балаганов (всякие львы, слоны, джунгли, пирамиды и другие экзотические пейзажи). И, разумеется, цветные обложки лубочных книжек. И сами изобразительные лубки. В киноплакате и лубке, помимо их социально-эстетических характеристик, совпал и формальный прием изображения — эффект «выкадровки», броский, зазывной момент сюжетного действия, данный как бы «крупным планом». Но возникло и новое качество — сознательная живописность, дополняющая информацию в ключе эстетическом, художественно-завлекательном, которая со временем все больше индивидуализировалась. Пройдет время, и в советские 1920-е гг. в жанре киноплаката начнут работать выдающиеся мастера «авангарда» — от Александра Родченко до братьев Стенбергов.

Таково круговращение образов «серебряного века».

Примечания

¹ См.: Савушкина И.И. Русская устная народная драма. Вып. 1—2. М., 1978—1979; Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конек XVIII — начало XX века. Л., 1984; Левинсон А.Г. Развитие фольклорных традиций русского искусства на гуляниях: Автореф. ... канд. искусствоведения. М., 1980.

² Поспелов Г.Г. Бубновый валет: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х гг. М., 1990. С. 8 и далее.

³ Там же. С. 21.

⁴ Шмелев И.С. Мой Марс. М., 1990. С. 223.

⁵ Поспелов Г.Г. Бубновый валет, с. 44.

⁶ Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 72.

⁷ Гаевский В.М. Дивертимент. М., 1981. С. 113.

⁸ Карсавина Т.П. Театральная улитка. Л., 1971.

⁹ Недавно было опубликовано несколько пьес балаганного театра, в том числе арлекинада «Горная фея». Текст ее полностью подтверждает исключительную точность описания в «Воспоминаниях» А. Бенуа и в стихотворении «Балаганчик» Блока. См.: Дмитриев Ю.А., Королькова Т.В. Драматургия балаганного театра // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1989. М., 1990. С. 116—119.

¹⁰ Ленинградская государственная театральная библиотека. Рукописный фонд. № 19986 и след.

¹¹ «Досути Марса»: Сб. научных, литературных, драматических, художественных и музыкальных произведений офицеров. Вып. 1. Казань, 1887. С. 203—245.

¹² Ленинградская государственная театральная библиотека. Рукописный фонд. № 51177.

¹³ См.: Лотман Ю.М. Блок и народная культура города // Блоковский сборник — IV. Тарту, 1980. С. 7 и далее.

¹⁴ Крунянская В.Ю. Народная драма «Лодка» (генезис и литературная история) // Славянский фольклор: Сб. статей. М., 1972. С. 258—302.

А.О. АМЕЛЬКИН

КОМ ПЛАЧЕШ ЧАСОВОЙ?

Исследователям русского фольклора давно известна песня «Часовой плачет у гроба государя». Сюжет песни прост: часовой (молодой солдат, сержант, казак и т. п.) стоит в карауле, плачет и призывает стихии разметать могилу покойного государя, а его самого встать из гроба и взглянуть на происходящее вокруг. Далее следуют либо жалобы на ухудшившееся положение войск, разгром армии, либо сообщение о ее готовности выступить в поход. В академическом издании исторических песен опубликовано более четырех десятков версий этой песни. В пяти из них умерший государь не назван по имени, в девяти — стоит имя Ивана Васильевича Грозного, в семнадцати — оплакивается Петр Алексеевич, в двенадцати — часовой обращается к императрице Екатерине Алексеевне¹; известна песня с именем царя Алексея Михайловича.

О том, что перед нами не несколько самостоятельных, сложившихся на основе плачевых традиций песен, а варианты одного произведения, претерпевшего в течение времени значительные изменения, свидетельствуют достаточная устойчивость тем плача часового и легкость соединения большинства из них с различными именами усопших государей.

Что же имя первоначально стояло в текстах песни? Ответить на этот вопрос можно, лишь сравнив жалобы часового в разных версиях песни.

Можно выделить 3 типа жалоб часового государю: жалобы на беды, обрушившиеся на воинов в отсутствие царя, описание ожидающей его армии, рассказ о выступлении рати в поход. В перечне бед могут присутствовать стрижка бород, расформирование полка и рассылка солдат по всей армии, разгром и пленение войск, нехватка провианта и обмундирования, бестолковость и строгость командиров и др.

С первым типом жалоб сочетаются все варианты имен умершего государя, о ожидающей его армии сообщают только Петру, а об отправлении армии в поход поют, вспоминая Ивана, Петра и Екатерину. Определить время появления каждого типа можно не по имени государя, к которому обращается часовой, а проследив влияние одного типа плача на другой.

Наибольшим разнообразием отличаются жалобы на ухудшившееся положение войск. Екатерине жалуются на порядки, установившиеся при Павле I [ИП XVIII, № 538, 537], Петру I солдат сооб-

щает об отсутствии продовольствия и обмундирования [ИП XVIII, № 253, 256], о разгроме армии [ИП XVIII, № 254, 255], бироновщине [ИП XVIII, № 259], Ивану Грозному как о бедствии часового рассказывает о преобразованиях самого Петра:

Посмотри на свою армейшкку.
Стоит не по-старому, стоит не по-прежнему,
Уж усы-то, бородашки повыбриты,
Кудри длинные пообстрижены.

[ИП XVIII, № 258]

Очевидно, противник петровских реформ отождествил его преобразования со скверною, упоминаемую в песне. Не случайно, все записи этой версии песни были сделаны у гребенских казаков, среди которых было много приверженцев старообрядчества. Постепенно казаки забыли имя государя, и уже во второй половине XIX в. была зафиксирована версия с обращением к безымянному царю, получившая в дальнейшем распространение.

Жалобы на неурядицы в русской армии, наступившие после смерти Петра I или Екатерины II, также сложились на основе плача о разгроме русских войск. Во всяком случае, связь внутренних неурядиц (измены генералов) и пленения армии, иноземной власти и гибели войск присутствует в песнях о кончине Петра I [ИП XVIII, № 254, 259], в обращениях к Екатерине II:

Без тебя нам жизнь похужела <...>
От твоего сына любимого <...>
Стал он слушать иноземщину,
Иноземщину неверную,
Немцуру ли иекрещеную,
Ведет службу чужеземную.
Гонит силушку в Туретчину,
Во лихую во Неметчину,
Мрет там сила православная,
Что от холода, от голода.

[ИП XVIII, № 536]

Скорее всего версия песни с жалобами на пленение войск родилась из песни о походе, закончившемся разгромом русских войск, а не наоборот, поэтому мы вправе предположить, что версии песни о походе, связанные с именами Ивана Грозного и Петра I, более ранние, чем все остальные. Отзвуки плача о выступлении армии в поход без царя слышны и в жалобах Екатерине. Как призыв упоминание о походе присутствует и в песне с жалобой на Бирона [ИП XVIII, № 259]. Из песни с причитаниями о смерти царя накануне похода родились и версии об ожидании войсками своего государя и жалобы на осиротелость армии без него:

Без тебя мы осиротели,
А осиротев, обессилели.

[ИП XVIII, № 257]

Как же соотносятся имена государей и различные варианты плачей часового? Наиболее ранний тип — плач о выступлении войска в поход без государя — сопровождается обычно именами Ивана, Петра и Екатерины. Из них первым в песне появилось имя Ивана Грозного. Этот вывод мы делаем вовсе не потому, что этот царь правил на два столетия раньше двух других. Просто из всех записей песни с его именем две трети содержат интересующий нас ранний тип причитаний. В то же время песни с именами Петра I и Екатерины II говорят о выступлении войска в поход лишь в каждом шестом случае, т. е. налицо угасание этой традиции в песне.

Важно и то, что во всех записях песни про Ивана Грозного в качестве конечного пункта названа Казань, тогда как песни про Петра I либо не называют точное направление похода, либо говорят о нем по-разному:

Твой любимый полк во поход пошел
Под Азов город.

[ИП XVIII, № 247]

Твой любимый полк
Во поход пошел во ину землю.

[ИП XVIII, № 250]

Такая вариативность говорит о позднейшем появлении имени Петра I в этой версии песни, когда уже стало постепенно забываться первоначальное направление похода.

Вторичность версий с именем Петра видна и в записях песни с жалобами на ухудшившееся положение войск, поскольку песня во славу Петра Великого не могла быть использована его противником для порицания царя-реформатора, а одна из версий песни содержит жалобу на начавшееся при Петре I бритье бород. О более позднем появлении песен с обращением к Петру I говорит и большое разнообразие версий с его именем.

Из множества версий с именем Петра I, очевидно, первой была также песня про выступление войск в поход. Но, кроме нового имени, в ее текст было добавлено вступление с обращением к месяцу:

Ох ты батюшка светёл месяц!
Что ты светишь не по старому,
Не по старому, не по прежнему?
Ты все прячешься за облака,
Прикрываешься тучей темною?

[ИП XVIII, № 250]

Это вступление попало и в те версии песни, которые произошли непосред-

ственно из версии, рассказывающей о выступлении армии в поход. Все они связаны только с именем Петра I, и в них говорится об ожидании войсками своего государя и их осиротелости без царя:

И ты встань, проснись, православный царь,
Посмотри, сударь, на свою гвардию,
Посмотри на всю армию.
Уже все полки во строю стоят,
Все полковники — при своих полках,
Подполковники — на своих местах,
Все майоры — на добрых конях,
Капитаны — перед ротами,
Офицеры — перед взводами,
А прапорщики — под знаменами.
Дожидаются они полковника,
Что полковника преображенского,
Капитана бомбандирского.

[ИП XVIII, № 240]

Без тебя мы осиротели,
А осиротев, сокрушаемся.

[ИП XVIII, № 249]

Из последней версии мог родиться и плач часового, призывающего Алексея Михайловича взглянуть на его осиротелое семейство. Вторичность этого плача по отношению к песням с именем Петра доказывается тем, что среди родственников на первый план выдвинут Петр I, в момент смерти своего отца имевший наименьшие права на престол. Лишь после того, как Петр Великий прославил свое имя, могла родиться песня, где Алексей Михайлович выступает прежде всего в роли его отца.

Среди многочисленных плачей-жалоб, обращенных к Петру I, хочется отметить жалобу на Бирона:

Что не царь нами теперь властвует,
И не русской князь отдает приказ,
А командует, потешается
Злой тиран Бирон из Неметчины.
Поведи ты нас в Пруссии области,
Мы научим их уму-разуму.

[ИП XVIII, № 259]

Эта версия едва ли могла появиться до 1740 г., т. е. до падения Бирона. Более того, в ней отчетливо слышны отголоски Семилетней войны (1756—1762), единственной войны между Россией и Пруссией. Употребленное в песне слово «тиран», нехарактерное для простонародной речи, и то обстоятельство, что бироновщина получила негативную оценку именно в дворянской среде², позволяют предположить, что автором этой версии был человек, знакомый с дворянской культурой.

Особый интерес представляют песни, связываемые с именем Екатерины II. Их можно разделить на две группы. В первой, очень немногочисленной, молодой солдат жалуется на то, что государь Павел Петрович «гонит силушку в Туреччину, во лихую во Неметчину» [ИП XVIII, № 536], где ее «поморил смертью

голодную, познобил зимою холодною» [ИП XVIII, № 537]. В этих песнях, развивающих тему жалоб на поражение и общее неустройство армии, можно услышать намеки на грандиозные, но в целом неудачные или незавершенные походы русских войск в Швейцарию и Индию. Родилась эта версия, скорее всего, из песни, передающей жалобы солдат Петру I.

Более интересна вторая группа песен. В них жалоба уже исходит не от одного человека, а от нескольких добрых молодцев. Местом плача чаще всего выступает Петропавловская крепость, куда посажены молодцы, либо Московский Кремль, либо каменная тюрьма в Москве. Интересно, что и сама Петропавловская крепость иногда помещается в Москву. Однако во всех вариантах исполнители упоминают «крепкий Питер» или петербургское происхождение арестантов. Следовательно, определение Петропавловской крепости как места плача вовсе не случайно для этой группы песен.

Важным для понимания содержания песни представляется и упоминание Семеновского полка, судьба которого особенно волнует плакальчиков. В одном случае вместо названия полка говорится, что жалующиеся — гвардейцы петербургские.

Для определения события, послужившего основой для данной переработки песни, необходимо обратить внимание на жалобы о разводе «по солдатику» Семеновского полка «по армии», «по полкам». О.Б. Алексеева и Л.И. Емельянов считают это очевидным намеком на начавшееся еще при Петре III расформирование гренадерских полков³. Однако, учитывая, что жалобы звучат в казематах Петропавловской крепости, едва ли справедливо видеть здесь отголосок обычной реорганизации армии. Единственный случай столь жестокой расправы с гвардейским полком имел место в 1820 г., когда после восстания в Семеновском полку все солдаты были сначала заключены в Петропавловскую крепость, а потом разосланы по окранным частям Российской империи⁴. Сопоставление событий в песне и в жизни напрашивается само собой. И там, и тут действие происходит в Семеновском полку; и там, и тут жизнь солдат становится тяжелой из-за действий командования; и там, и тут солдат подвергают заключению, а потом рассылают по армии. Следовательно, эта группа песен не могла быть составлена ранее 1821 г.

Это делает названные версии интересным источником по истории народного сознания первой четверти XIX в., поскольку в них отразился взгляд простого народа на «семеновскую историю».

Для исполнителей этой версии песни важной была массовость выступления солдат как подтверждение их правоты. Неслучайно плач звучит из уст не одного часового, а нескольких заключенных. В песне достаточно емко охарактеризованы причины бедственного положения полка: «все начальники стали грозные, офицеры все бестолковые» [ИП XVIII, № 542], «караулы стали частые, перемены стали редкие, а начальство пошло строгое» [ИП XVIII, № 541]. По мнению исполнителей, привели к выступлению излишняя строгость и бестолковость командования. Причем простой народ не считал происшедшее восстанием. О нем ничего не говорится в песне, да и сама песня воспринималась как плач по поводу несправедливого, но неизбежного наказания.

В результате проведенного выше анализа нескольких десятков записей песни «Часовой плачет у гроба государя» можно сказать, что первоначально она была связана с именем Ивана Грозного и содержала сведения о каком-то не очень удачном походе на Казань. В дальнейшем эта версия подвергалась неоднократным переделкам, вызванным попытками ее актуализации.

Какое же событие легло в основу песни? Казань, как известно, была взята самим Иваном Грозным в 1552 г., задолго до его кончины. Представляется весьма обоснованным предположение С.Н. Азбелева, утверждающего, что в песне отражены события 1505 г.⁵ Тогда Государь всея Руси Иван III, который имел отчество Васильевич и в некоторых источниках назывался Грозным, умер накануне похода русской рати на взбунтовавшуюся Казань. Поход был не очень удачный, в Казани погибло много русских людей. Так что плач и жалобы государю могли оказаться в песне вполне уместными. Сходство имен и прозвищ деда и внука привели к их отождествлению в народном сознании. А одна из записей песни продолжена сюжетом о взятии Казани Иваном IV [ИП XVI, № 284]. Временем создания песни был скорее всего XVI в., но тогда она, вероятно, еще не получила широкого распространения.

Примечания

¹ Исторические песни XIII—XVI вв. М. — Л., 1960 (далее — ИП XVI). № 278—285. С. 472—478, 669—670; Исторические песни XVII в. Л., 1966 (далее — ИП XVII). № 138. С. 146—147; Исторические песни XVIII в. Л., 1971 (далее — ИП XVIII). № 240—259, 536—547. С. 147—157, 285—290, 312—313, 336.

² Анисимов Е.В. Россия без Петра. СПб., 1994.

³ ИП XVIII. С. 336.

⁴ Лапин Вл. Семеновская история. Л., 1991.

⁵ Азбелев С.Н. Грозный царь Иван Васильевич // Родная речь. 1991. № 5. С. 123—129.

Б.Н. ЛИТВИНОВ

Старинный армейский анекдот «Солдат в раю»

Мой дед по материнской линии, Борис Нилович Литвинов, генерал-майор Царской и Добровольческой армии, художник, родился 18 октября 1872 года в Костроме в семье художника Нила Яковлевича Литвинова.

Род его был костромской ветвью князей Литвиновых-Массальских, родоначальником которого был «некий Кузьма», выходец из Литвы при Великом князе Иване III Васильевиче.

После смерти отца, в 1881 году, опекуны отдают Бориса в Казанское реальное училище, а затем в Московское пехотное юнкерское училище, которое он и заканчивает в 1893 году.

Вся дальнейшая судьба Б. Литвинова связана с Туркестаном, со Средней Азией. Став подпоручиком Второго туркестанского линейного батальона, он участвует в двух научно-военных топографических экспедициях в пределах Бухарского ханства, на Памире (1893—1894 гг.). Кроме военных донесений об этих походах, Б. Литвинов написал и опубликовал путевые записки, сопроводив их своими зарисовками (см.: Исторический вестник. Т. ХСVIII. 1904; Изборник разведчика. Т. 9, 10. СПб., 1898). Это дало ему возможность закончить и академию художеств.

Строевую службу Б.Н. Литвинов нес в 19 Туркестанском стрелковом полку (Керки, Чарджуй, Асхабад). Получил много наград за исключительные знания в области военной топографии, «за образцовое состояние вверенных ему батальонов», за отличную стрельбу (два Бухарских ордена Золотой звезды, орден св. Анны 3 ст., орден св. Станислава 2 ст., три Императорских приза по состязательной стрельбе).

В 1912 г. Б.Н. Литвинов был произведен в подполковники, а в 1913 г. — в полковники.

Войну 1914 года провел на Кавказском фронте (под

командованием генерала Н.Н. Юденича) командиром своего 19 Туркестанского стрелкового полка, отличившегося в боях за Эрзерум, Трапезунд. Дважды награжден Георгиевским крестом, а за штыковую атаку и занятие неприступного перевала Шайтан — Георгиевским оружием и чином генерал-майора (январь 1917 г.). Пять раз ранен, причем при овладении городом Дживилзил (1916 г.) — в грудь навылет.

После февральского переворота долго сохранял боевую дисциплину своего полка, а после октябрьского — прибыл во Владикавказ к своей семье (к тестю генерал-лейтенанту Александру Назариевичу Кадипову, жене Зинаиде, дочерям Ирине, Людмиле и Татьяне). Вскоре он создал и возглавил отряд Терских офицеров. Всю гражданскую войну провел на Кавказе, участвовал во многих боях против большевиков, получил три ранения (последнее из них — в позвоночник в декабре 1919 г. в Красноводске, будучи Командующим Закаспийским фронтом Белой армии).

Эвакуировался сначала в Турцию, затем в Сербию, где и проживал в Белграде с 1920 г., чудом найдя свою семью в болгарском городке Шумен в 1924 г.

В Белграде много писал (в основном гуашью и акварелью), неоднократно выставлялся. Основной тематикой его живописи были Памир, Бухара, Самарканд.

После окончания войны, в 1945 г., несколько раз вызывался на допрос в штаб Красной армии в Белграде, а 17 июля был арестован и вывезен в СССР.

Скончался 5 марта 1948 г. в лагере (станция Потьма).

Старинный анекдот «Солдат в раю» записан им со слов солдат его полка, а акварели создавались в Белграде в конце 1930-х гг.

АНДРЕЙ ТАРАСЬЕВ, Белград





1. Унтеръ-офицеръ Бавила Громовъ возвращался въ роту веселыми ногами отъ своей кумы Дарьи. Сзади него шла фигура въ военной шинели.



4. — Что дѣлаешь? — грозно спросилъ Онъ.

— Умираю за Вѣру, Царя и Отечество!

— Въ бояхъ быть?

— Семь разъ раненъ. За это рай сулятъ, да, должно быть, врутъ...

— А хочешь въ рай?

— Какъ не хотеть! Хотя тамъ морду бить не будутъ...

Громовъ засыпалъ.



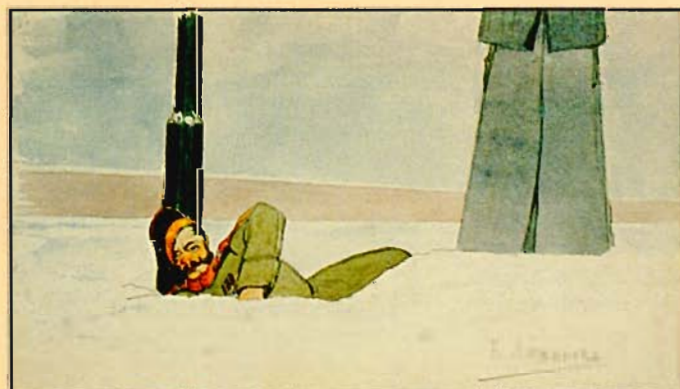
2. — Ишь, бисова тиснота! И фонаря не могли поставить на мѣстѣ, — проворчалъ Громовъ, наткнувшись на него...

Фигура приближалась...



5. Императоръ отдалъ какое-то приказаніе полицейскимъ, а Самъ удалился.

— Возношусь въ рай, — промычалъ засыпая Громовъ.

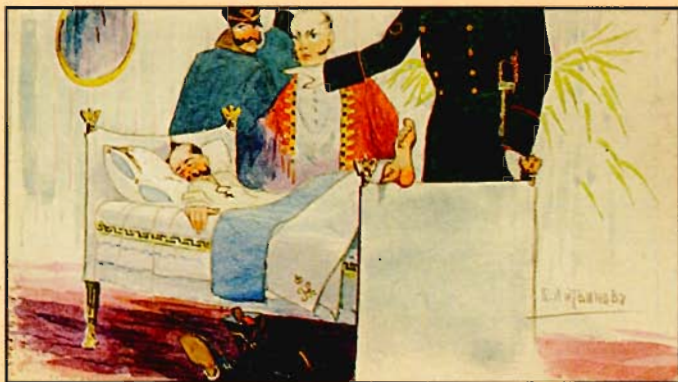


3. — Умру! а не сдамся...

Фигура подошла вплотную. Это былъ самъ Императоръ.



6. Вознесеніе продолжалось...



7. — Не трогать, пусть спит, — повелѣлъ Государь, когда Громова внесли во дворецъ и, раздѣвъ, положили на постель. Императоръ изрѣдка наблюдалъ въ потайное окно.



8. На другой день утромъ Громовъ пріоткрылъ одинъ глазъ.

- Господи, гдѣ я? — прошепталъ онъ.
- Въ раю, — послышался нѣжный голосокъ.
- Почему и какъ?
- Ты умеръ за Царя и Отечество, и ангелы отнесли тебя въ рай.
- Какъ умеръ!? — и Громовъ въ ужасѣ вскочилъ съ постели. — А гдѣ кума Дарья?
- Она на землѣ.
- А можно и ее сюда?
- Нѣтъ, нельзя.
- А ты кто будешь?
- Я — твой ангелъ.



9. Громовъ понемногу успокоился и сталъ разсматривать рай.

— А хорошо и тутъ: и цвѣточки, и ангелы Божіи, и птички съ человѣчьими голосами! А постель-то! Съ царскими знаками, значить, и здѣсь знаютъ, что я кавалеръ!..



10. — Да! И въ раю знаютъ, что я унтеръ-офицеръ, значить, начальство! Потому и почетъ, и уваженіе и дисциплина! Вотъ она Царская-то служба... въ огнѣ не горитъ!..

Къ вечеру Громовъ проголодался... — Щецъ бы, что ли... Въ ротѣ, чай, ужъ ужинаютъ...



11. Лишь только Громовъ сказалъ это, тотчасъ же появился ангелъ со щами и хлѣбомъ. Громовъ испугался неожиданнаго его появленія и закричалъ: — Стой! Кто идеть!? Не подходи! Я лицо неприкосновенное! Иначе сапогомъ убью!..

— Не бойся. Я твой ангелъ-хранитель, принесть тебѣ пищу...

— Ну, это другое дѣло!..

И Громовъ сталъ вкушать пищу.

— Хорошо сварены!



12. — Щи важнецкія, какъ въ ротѣ!.. А хорошо бы къ нимъ и водочки. Ангелочекъ! Милый!.. Нельзя ли и водочки?..

— Отчего же! Можно и водочки, — отвѣтилъ ангельскій голосокъ.

И водка явилась...

13. — Ну коли такъ, тогда все должно быть по закону! Должно одѣться въ парадную форму и первую чарку за здравіе Его Императорскаго Величества. Смирно! Его Величеству ура!!!



16. — Хотя бы тебя!..



14. Прошло два дня. Громовъ совершенно освоился съ райской жизнью. И когда ему хотѣлось выпить, онъ повелительно кричалъ: — Ангелы! Водки!

И водка являлась.



17. — Убѣжала успошая душа!.. Только водку оставила... Не пропадать же добру: надо допить... Эхъ ты, жизнь райская!



15. — А все-таки, хотя тутъ и рай, а одному скучно... Послушай, ангелъ: нельзя ли сюда мою Дарью?

— Никакъ невозможно!

— Почему?

— Потому, что здѣсь только души умершихъ и ангелы...

— Ну такъ давай ангела, да въ юбку!..



18. — Вотъ грѣхъ какой! Даже и тутъ согрѣшилъ! А все бабы виноваты! Поскорѣй на землю, что ли, а то тутъ въ конецъ сопьешься!..

Желаніе Громова исполняется мгновенно, и ...



19. онъ спускается на землю...



20. и на ангельскихъ крыльяхъ...



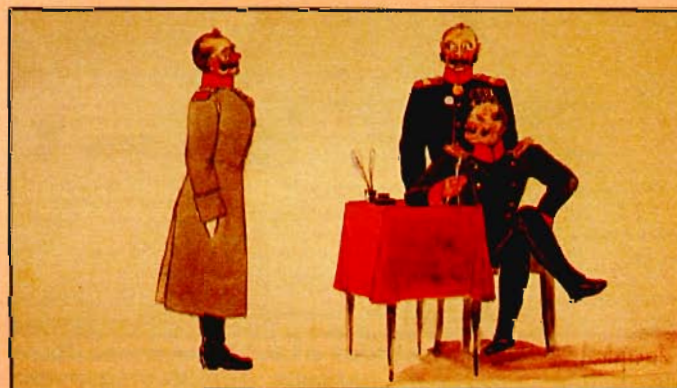
21. водворяется на свое мѣсто.



22. На утро Громозъ проснулся... — Гдѣ я!? Вѣдь я же въ раю! Сонъ это, что ли?



23. — Хочешь-не хочешь, а въ роту надо итти... Хорошо, если фельдфебель только морду набьет! А если доложить ротному?



24. — Гдѣ шатался четверо сутокъ? — загремѣлъ ротный командиръ.

— Въ раю быть...

— Что-оо!?!?

— Въ раю!..

— Фельдфебеля! Обыскать его! Не принесъ ли и сюда водки. И — въ темный карцеры!

25. Но въ карманахъ у Громоза водки не оказалось, а было найдено 300 рублей и записка:

Не трогайте, увольте въ пенсью

Г. Громозъ

*Должникъ Громозъ
Б. Литвиновъ*



26. И въ тотъ же день радостный унтеръ-офицеръ Вавила Громовъ шель со своей кумой Дарьей на новую жизнь, благословляя Великаго Императора.

— А все же я быть въ раю, — твердилъ онъ по дорогѣ.



27. Прошло съ десятокъ лѣтъ. Императоръ Николай I прогуливался по окраинѣ Петербургской стороны. Ему представилась грустная картина: крестьянская лошаденка тащила дровни, на которыхъ стоялъ черный деревянный гробъ, а на гробѣ солдатская фуражка. За гробомъ шла одинокая женщина и горько плакала.



28. Императоръ подошелъ къ гробу, благословилъ покойнаго, положилъ въ карманъ женщины нѣсколько ассигнацій, а самъ сталъ рядомъ съ ней за гробомъ и проводилъ покойнаго до могилы. Усопшій былъ унтеръ-офицеръ Вавила Громовъ, а женщина — кума Дарья.

На этотъ разъ Императоръ проводилъ своего вѣрнаго слугу въ настоящій рай.

Малоизвестная статья И. Анненского о варюдиной поэзии Русского Севера

Имя русского поэта И. Анненского связывается в нашем сознании в первую очередь с теорией и практикой символизма, осмыслением и переводами классической античной трагедии и французской поэзии, наконец, с русской классикой, которой в основном посвящены его знаменитые «Книги отражений». Между тем библиографию литературоведческих работ поэта открывает малоизвестная статья «Из наблюдений над языком и поэзией Русского Севера», опубликованная в «Сборнике статей по славистике», посвященном профессору Петербургского университета В.И. Ламанскому (1883). В эту статью вошли «наблюдения семасиологические и лексические в сфере поэзии русского севера», составленные в результате анализа текстов народных песен, былин, причитаний, представленных в сборниках 1860—1880-х гг.

Избрав для анализа «маленькую область явлений тепла и холода, поскольку эти явления отразились в языке и поэзии русского севера», Анненский скрупулезно анализирует прямое и в особенности метафорическое использование «тепловой лексики» в народной поэзии. Для этого обширный материал распределяется по словарным рубрикам, внутри которых и делаются конкретные «семасиологические наблюдения». Выводов и обобщений, в соответствии с традиционным для русской славистики XIX века методом анализа («в духе известных исследований Потебни»¹), Анненский не делает. Позже, в рецензии на капитальное исследование Е. Барсова «Слово о полку Игореве» как художественный памятник Киевской дружинной Руси», Анненский, защищая методiku «частностей», напишет, что «частности не суть мелочи», а «всегда широкая область народной поэзии»².

По свидетельству Б. Варнеке, в последние годы жизни Анненский собирался вернуться к исследованиям народной словесности. «Лет пять тому назад он говорил своим друзьям о намерении заняться обстоятельным изучением языка наших народных песен и показал внушительные кипы собранного материала, но, кажется, из этих планов ничего не вышло, и единственной работой И. Анненского в этой области является статья, которой он еще в 1883 году выразил дань признательности <...> своему приятелю-наставнику В.И. Ламанскому...»³ Остается только посоттовать, что поэт не успел осуществить этого замысла, и выразить надежду, что «внушительные кипы собранного материала» сохранились в архиве Анненского, хранящегося сейчас в ЦГАЛИ.

Текст статьи публикуется без сокращений

Примечания

¹ Варнеке Б. И. Анненский (Некролог) // Журнал Министерства Народного просвещения (далее — ЖМНП). Ч. XXVI. 1910. Март. С. 38.

² ЖМНП. Ч. CCLVI. 1888. Апрель. С. 510.

³ Варнеке Б. И. Анненский, с. 38.

ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ

Из наблюдений над языком и поэзией русского севера

Мы намерены посвятить эти несколько страниц наблюдениям семасиологическим и лексическим в сфере поэзии русского севера, насколько это возможно по имеющимся печатным материалам. Материалом в данном случае послужили сборники: Рыбникова, Гильфердинга и Барсова (2 тома «Причитаний Сев. кр.»). Мы ограничиваемся маленькой областью явлений *тепла* и *холода*, поскольку эти явления отразились в языке и поэзии русского севера.

Источником тепла и света является *солнце*. В обстановке народной поэзии оно играет очень видную роль. Но нам придется только вскользь говорить о солнце, потому что народная фантазия метафоризирует его главным образом как светило. Самый эпитет «красное» указывает на блеск, а не на тепло, положенное в основу поэтического образа. Впрочем, если говорится о функции солнца или его лучах, то обыкновенно указывается на их теплоту: *Пекёт красно солнышко* (Рыбник., 1, 185); — *не опекет* (ibid., 256); От маковки лучи *пекут* (ibid., 214); От очей твоих от него быдто луч *пекет* (Гильф., 511); Одно красно *пекё* солнышко (Барс., I, 71); Сквозь туман *пекё* красно солнышко (Б., I, 169); Красно солнышко меня не *пропекла* (Б., I, 85); Жалобно солнце *выпекало* (Б., I, 85). Иногда *печет* значит то же, что светит, как напр. в случае отмеченной звездочки или в следующем выражении у Гильфердинга: Сквозь воду *увидел пекучись* красно солнышко (377). Кроме обычного эпитета *красно* солнце имеет еще целый ряд эпитетов: *тепло* (Б., I, 194), *тепло-красно* (Б., I, 192), *миженно* (Б., I, 93), *миженно-красно* (Б., I, 190), *тепловито* (Б., I, 72), *тепловито-красно* (Б., I, 72). У Гильфердинга есть место, где для солнца прибрано 4 эпитета: *Закатилось сугревно, меженное, тёплое, красное солнышко* (Г., 580). Солнце, как источник тепла, является в поэзии и метафорически.

Ласка выражается посредством обращения *тепло солнышко* (Б., I, 190 и 194). Это применяется по большей части к родственникам и близким людям. Жаркие лучи солнца сравниваются с появлением любимого гостя (Б., I, 246). Теплота солнца не чувствуется печальными, слезотам, обездоленными (Б., I, 69, 85), или оно печет этим беднякам жалобно, сквозь холодный туман (Б., I, 169). Сердце печальных не согревается, не утешается (Б., II, 115). Солнце, которое печет сквозь туман, олицетворяет собою печаль.

И во тумане пече красно теперь солнышко, И во печали златоткрытый ты ясен сокол (Б., II, 110).

Одно теплое солнце на небе олицетворяет собою одно желание в сердце (Б., I, 71).

Разница в тепле между утренним и поздним солнцем тоже метафоризируется в народной поэзии:

С утра солнышко не спекло,
Под вечер солнышко не огрёе (Г., 1116).

(т. е. не приняли гостя, как следует, с самого начала, — значит уж под конец его не учесть). О месяце говорится, что он *печет*, очевидно, в смысле *светит*: *Пекё* месяц *до светлешенько*, да не тонь есте теплешенько (Б., I, 50).

Иногда солнце и месяц сопоставляются в различных функциях. Напр., у Гильфердинга:

Роспекло то севодни красно солнышко
Осветит то севодни млад светел месяц.

Вместо солнца иногда встречается слово *жар*. В смысле температурном мы находим это слово в выражении: *Личико жарамы зажарило* (Г., 971), или *жары* непомерные (Г., 214); но чаще в смысле чисто световом. Ср. слово *жар-птица*, или у Гильфердинга: На верху шело, как быдто жар горит (527), кровельки золоченые как

жар горят (ibid., 530).

Лето в поэзии называется теплым (Б., I, 69), *красным* или *тепло-красным* (203). Заметим также выражение *слетна сторона* (Г., 1118) = юг.

Огонь, *пламень*, *искра* фигурируют в народной поэзии и главным образом по своей функции. *Огонь* имеет эпитетом слово *плящю* (Б., II, 229, 247); тот же эпитет применяется к молнии и морозу. *Искра* называется *плящю*, *трескучю* (Б., II, 247), *неутишною* (Г., 473). Глаголы, прилагаемые к слову *огонь*, — это *гореть*, *жгать* (жечь), *сечет* (Ср. Г., 30, 473, 531). При описании пожаров встречаем следующие выражения: *огнем горит* (Г., 531); *огню придали* (Г., 208); с конца его *зажгу*, *головней покачу* (Г., 229); *надым спущу* (Р., 66). Изображения огня мы находим в былинах, между прочим: при описании реки Пучай (Г., 30), при описании чудесного богатырского коня (Г., 1081), при описании того, как Марина жжет Добрынины следы (см. ниже). Действие огня на человека иногда представляется образу:

И с огня с пламями буйна голова рострескалась.
И дымом съело-то победы наши очушки (Б., II, 222).

Огонь иногда представляется, как нечто страшное, угрожающее:

И не огонь иду, горюшница, не обпало
И не змея иду, победна, я не оклону (Б., II, 27; I, 53).

Горение огня, которое можно наблюдать и чувствовать извне, не получило однако в народной поэзии такой обширной области изображения, как тот невидимый внутренний огонь, про который в причитании говорится:

Без огня мое сердечко разгорается,
Без смолы моя утроба роскипается (Б., II, 3).

Наружный огонь часто смешивается с светом, как мы видели выше, и как можем видеть еще в слове *свеща*. *Умиравшего* часто сравнивают с гаснущей свечой (или падающей звездой — Б., II, 18, 28). Этой свече придают эпитеты: *милая*, *непопеленая*, *местная* (Ср. Р., 394; Г., 981). Вероятно, в народной фантазии играет роль не только свет, но и некоторая *теплота* горящей свечи, эмблема *жизненности*. Но в выражении: «Молодцы на конях как свечи горя» (Г., 1099) очевидно представляется только *свет*. Из несветящих, но очень горячих предметов в народной поэзии нередко встречается *смола*. Богатырь Дунай мочит в кипящую смолу плетку, чтобы наказывать Настасью Микулинчу (Р., 185). Но чаще кипящая смола аллегорически изображает душевное страдание (Б., I, 44, 64; II, 110). При этом иногда смола называется *горькой* (Б., II, 229) или *лютой* (Б., II, 177). Оба эпитета употребляются лирически, с пессимистическим характером.

Рассмотрим теперь поэтические выражения того внутреннего пламени, которое в народной фантазии пожирает то сердце, то утробу, то жили, то кровь человека и характеризует несколько разнородных душевных движений и состояний.

Огонь символизирует *сильное желание*, *страсть*, *похоть*: Есть ли охота, горит ли душа со мной девицей позабавиться (Р., 64), — говорит одна из былинных прелестниц. Горите вы, слезочки Добрынины. Гори-ко в Добрынюшке по мне душа (Г. ф., 26, 1089) — говорит другая. Катерина, обращаясь к Чурле, и Настасья, обращаясь к Ивану Годиновичу, говорят, что у них *сердце разгорелось* (Г. ф., 1268, 1203). Едва ли не позднейшим надо считать следующее выражение в одном из былинных вариантов:

Уж вы, нойте, нойте, следочки вы Добрынины,
Чтобы нило у него да ретиво сердце (Г., 1327)

Желание чего-нибудь съестного, возбужденное *аппетита* тоже может изображаться горением. За первым колачиком или за первой чарочкой по второй *душа горит* (Г., 525, 826; Р., 282, 287). Реже говорится просто: Да царю пьешь, другая *хочется*, да без третьей и минут нелья (Г., 1075). Ср. также выражение — *упальчивый до вина* (Г., 814). Интересно, что самое действие *выпитой* чаши есть *заливающее*, *успокаивающее* внутренний пожар: Окажи свое ретивое сердечушко, — говорят богатырю, предлагая ему вина; Облей, обкажи свое ретивое сердечушко (Р., 471). Иногда и обыкновенное, более отвлеченное *желание* выражается метафорически подобным же образом, напр. у Василья Буслаевича богатырское сердце *пожаделось* и *разгорелось* ехать в Иерусалим (Р., 361) или Владимир спрашивает богатыря: *горит ли у него душа* вместе с князем попариться (Р., 247).

Процесс горения символизирует также *прилив силы*, *удали*. Напр., богатырь встретил препятствия.

Разгорелось его сердце богатырское
Скочил он через гору каменну (Г., 294—295).

Разгорелось его сердце богатырское
Роскипелось его мысль молодецкая (Г., 362).

Богатырь едет в догонку за врагом: —

Молодецко сердце разгорелось
Ай и пробовать силы захотелось (Г., 898).

Иногда вместо *разгорелось* в том же смысле говорят *росходилось*, *розветивилось*.

Прилив силы и удалы, доходящий до полного увлечения, выражается в былинне о Василье Буслаевиче следующим образом:

Росходились мое плечушка могучи
Разгорелось то сердечушко ретивое,
Белый свет в глазах да памятухиса (Г., 596).

Горячность с приливом силы и удалы особенно разыгрывается в бою: при виде татарской силы у богатырей *сердца разгорелись* и *жилы расходились* (Г., 659).

От того от *пару татарского*
Разгорелось сердце богатырское (Р., 104).

Иногда чувство горячности приобретает в изображении новый специальный оттенок.

Когда Илья выпил волшебную чашу и почувствовал прилив силы, у него

Богатырского его сердце разгорелось
Его белое тело распотелось (Р., 34)

или

Разъярилось сердце богатырское,
Раскипелась кровь молодецкая (Р., 79).

Впрочем, *разъярилось* значит обыкновенно *разсердилось*; напр. у Василья Буслаевича при далеко не любезном объяснении с крестовым батюшкой

Богатырское сердце *разъярилось* (Р., 349).

Выражение же *распотелось* употребляется при описании усталости после подвига, когда богатырь чувствует необходимость освежиться. Напр., когда Добрыня потоптал поганых зминышей, повывручил полонов русских,

Богатырского его сердце пожаделось,
Пожаделось и распотелось (Р., 123).

Торопливость и *забывчивость* выражаются в народной поэзии, как следствия разгоряченного состояния человека. Напр. Василий Буслаев в *торопях* — в *овзариости* чуть не убил мать (Г., 292). Вспомним также:

Он скорешенько бежит во широкий двор
Во тоя великой во горячности (Р., 160).

Со тоя он великие горячности
Просмотрел ступень шашечный.

Но самое обыкновенное проявление душевной горячности, которая изображается в виде горения, — это *аффект гнева*:

Разгорелось сердце царское (Р., 451).

Кровь то в нем роспылалась,
Сердце его разгорелось
За эту родительску обидушку (Г., 519).

Ермак сердится:
Разгорелось сердце богатырское (Г., 602).

Владимир сердится:
Разгорелось ретиво сердце,
Роскипелась кровь горячая (Г., 1322).

Грозный сердится:
Будто синее море всколыхалось,
Богатырское сердце разгорелось (Г., 1145).

Аффект гнева выражается и другими глаголами: *расходиться* (Г., 728), *россердиться* (Г., 620), *розретивиться* (Г., 929), *розводориться* (Г., 234), *овериться* (Г., 956). Рассерженный человек называется *розгневанный*, *роздраженный* (Г., 234). Аффект гнева, по народным представлениям, сопровождается приливом сил и энергии: плечи и руки *расходятся*. Но духовные способности притупляются. Богатырь не рассчитывает, не соразмеряет сил. Василий Буслаев признается:

Росходились мои плечушки могучи,
Разгорелось-то сердечушко ретивое,
Белый свет в глазах да помутнился (Г., 596).

Народная мудрость предупреждает увлеченного богатыря: погнись по напрасному; согревшись надорвешься (Г., 559). Помутившееся око характеризует состояние гнева, даже когда он не переходит непосредственно в действие. Ср. для примера изображение Ивана Грозного, когда он узнает об измене, — он сердится на пушкарей или на нарядную одежду Никиты Романовича (Г., 105 б, 109). Не только аффект гнева, но и любовная страсть (изображаемая в виде внутреннего огня) сопровождается подобным же притуплением духовных способностей:

Помешался у меня разум во буйной голове,
Да помутнился у меня да очи ясные (Г., 1064).

говорит одна из былинных прелестниц.
Говоря об изображении гнева, не можем пройти молчаньем тех мест, где изображается напавшие на человека, в минуту расправы, колебание и нерешительность: —

Права ручишка в плечи да остоялась,
В ясных очушках да й помутился свет (Г., 5 465).

Око помутилось, рука застоялась, сердце придрогнуло у богатыря, задумавшегося над решительным ударом. (Ср. изобр. у Г., 231, 232, 244; у Р., 70, 701 Г.)

Прекращение гнева изображается глаголами: *прекратить*, *укротить*, *укрепить*, *утишить* (сердце или мысли) — Г., 611, 772, 596, 955; —

Не укратаешь плеча могучего,
Не утешить (т. е. не удовлетворишь, не насытишь) сердца молодецкого.

Укротить сердце обозначает обыкновенно перестать проявлять гнев, перестать драться (Г., 293, 535).

Аффект гнева — отсюда свирепость, прилив силы — отсюда необычайный размах, сила движений; — эти явления народная фантазия символизирует процессом горения не только в мире людей.

Напомним два былинных образа, которые, кажется, не остались без влияния со стороны

изображения человеческой души. Это — во-первых, река Пучай, свирепая, где струйка, как огонь, сеет; во-вторых, — чудный конь, у которого

Из ноздрей то искры сыплются,
Из ушей то дым столбом стоит (Р., 75),

Из рта у добра коня пламя маше (Г., 1081)

и про которого говорится, что

Скокий-ты он скаче по целой версты (Г., 1081).

Но пламя, сжигающее внутреннего человека, изображает не только страстные желания и эффект гнева; всевозможные проявления грусти, — от тихой печали до жгучей скорби, — рисуются подобным же образом.

Вспомним слова: горе, печаль; эпитеты слез: горькие и горячие; слова: горюша, горящица, горепашца; выражения: горькая сирота, горьгорькая сирота.

Тоска — состояние продолжительной скорби, обыкновенно называемой неутасимой (Б., I, 18). Зла несносная, тоска неутасимая (Б., I, 39); Зладетинная тоска неутасимая (Б., II, 4, 99).

Вместо *прекратить* тоску говорится: утасить тоску (Б., II, 135). Народная поэзия отлично изображает начало и затем усиление скорби: —

И быдто вешняя вода да разливается,
И так тоска у меня победной разгорается (Б., II, 159).

Победное сердечко разгорелось
И так обидушка с досадой расходилась (Б., II, 23).

Уже так мое сердечко разгорается
И ала великая кручина расходилась
И на сердечушке тоска да распалилась (Б., II, 44)

И у бладенчиков утроба разжигается
(от грусти, что отца берут в солдаты).

Отметим два обыкновеннейших способа изображения жгучей печали:

1) Способ положительного сравнения:

Как ознем горит ретливое сердечушко,
Как смолой кипит беззастенчивая утробушка (Б., II, 118).

2) Способ отрицательного сравнения:

... без огня... сердечко разгорается
И без лютости смолы да розкипается (Б., II, 177, 3, 110).

Вот полное картинное описание жгучей тоски-печали:

И как што днётся в моем да ретливом сердце,
И на бессчастной на матерной утробушке.
И будто лютая змия да там свивается,
И в роде плащии огни да разгоряются,
И быдто горькая смола да розкипается (Б., II, 229).

О прекращении печали, как о прекращении гнева, говорится: *уходиться*, *утешиться* (Б., II, 115).

Истрадавшийся человек изображается так:

Вся утробушка моя да перержавела
(Б., II, 41; ср. у Рыбникова: сердце соржавело значит старость пришла).

Сердце, нечувствительное к печали и состраданию, называется *плотно-каменным* (Б., II, 43).

Явления теплоты занимают в народной поэзии меньше места, чем явления огня и стора. Припомним теплое солнце и теплое лето. К теплоте отношение чисто оптимистическое. Приятное, близкое, ласковое зовется теплым. Сестра называется братев — *теплым солнышки* (Б., I, 194). Эпитет теплый прилагается к бане (Б., I, 82; *теплопарный*), печке (Б., I, 113), гнезду (Б., I, 7, 227, 265), к пазухе (отсюда к человеку): — Не убоюсь выду — *тепла моя*

пазушка (Б., I, 103), — и к ласкательному слову: *сугревушка* (Б., I, 168).

Гнездо это метафора родного дома; оно называется: *тепло*, *тепловито*, *тепло-вито*, *вито-тепло* и употребляется обыкновенно в лирической форме.

Притеплить значит не только согреть, но отчасти утешить, успокоить. Вот, напр., как изображается грусть дочери по умершей матери:

(Солнце уже не греет сироту)
Лишь притеплит меня беднушку
Зеленая дубравушка
На могиле моей матушки (Б., I, 169).

Слово *сугревушка* (только в лирической форме) чрезвычайно характерно (Ср. сугревать — сугревна шубенка (Б., II, 64). Кроме эпитета *теплый*, при этом ласкательном слове стоит еще эпитет *сердешная* (Б., I, 226).

Перейдем к явлениям холода. Метафоризация холода ограничена.

Зима, северный ветер, страдания от холода зачастую фигурируют в северной поэзии. Но круг душевных явлений, характеризующихся холодом, очень не велик и метафоры холода, в противоположность метафорам *тепла*, отличаются чисто пессимистическим характером.

Рассмотрим слова для названия холода и сопряженных с ним явлений.

Зима имеет эпитеты *холодной* и *студеной* (Б., I, 21, 203, 155; Б., II, 18):

Называются студеной холодной зимой (Б., I, 95). Иногда зима называется просто холодной (Б., I, 69) или просто *студеной*. Без эпитета слово встречается редко (Ср. Гильф., 984). Часто эпитетам не придается никакого характерного значения:

Приблизим по студеной холодной зиме (Б., I, 107).

Зима называется и лирическим именем *зимушка* (Б., I, 74, 69, 155). Видоизменяясь в такую же форму в этой области способны слова: *ветер*, *мороз*, *снег* в противоположность словам: *буря*, *сивер*, *стужа*. Было бы ошибкой приписывать этим лирическим формам ласкательный или уменьшительный смысл. Вернее, что это просто признаки более частого употребления слов в поэзии, либо признак изображения предмета или явления в сфере его непосредственного влияния на жизнь человека.

Заметим мимоходом отсутствие лирической формы для слова *месяц*.

Слово: *зимний* или *зимный* (в краткой форме *зимну*) с оттенком *холодный* прилагается к словам: *ночь* (Б., I, 185) и *погода*:

Уж как это чужое зло подворыще,
Быдто зимнее холоднее погоды (Б., I, 227).

В смысле чисто обстоятельном оно прилагается к слову *извоищик* (Б., I, 203).

Изображение зимы в народной поэзии связано с изображением человеческих страданий от холода:

Студеной зимой вы ю да не знобите-тка (Б., I, 222).

Называются студеной холодной зимой (Б., I, 95).

В одном причитании рисуется целая картина страданий малых сирот от зимнего холода (Б., I, 155):

Вы студеной этой зимушкой согрейте-тко!

Эта просьба равносильна нашему не оставьте, не забудьте! Но она является, так сказать, только обстановкой страданий. Причину зимы в былые является *мороз*:

Началась зима от мороза (Г., 330).

Мороз играет роль активную. Он ударяет, щелкает, заставляет трескаться:

В роде травоньку морозом приударило (Б., I, 190).

Морозом прищелне ручки белые (Б., I, 155).

От морозу трескает сердце или утроба, по выражениям народной поэзии (Б., I, 69; II, 38, 120):

И от морозушку сердечко порастрекает (Б., II, 76).

И от морозушку утроба бы не трескала (Б., II, 120).

Это тот холод, про который мы говорим, что он *пробирает*, *донимает* человека. Обратим внимание на выражения:

Без морозу сердце *выябло* (Б., I, 55).

От снежку то зябнут резвы у их ноженки, И от оружья бесчасты ручки белыи И от морозушку сердечко перетрекает (Б., II, 38).

Вспомним при этом, что в народной поэзии солнце отогревает именно *сердце* человека; под его лучами оттаивает *бесчастная утробушка* (Обогрейте у бесчастных ретливо сердце. — Б., II, 127). Вместо отдаленных выражений: *ему холодно, он согрелся*, народная фантазия представляет подверженным действию предполагаемый ею центр чувствующего человека.

Мороз, как было сказано раньше, имеет в языке народной поэзии и лирическое название. Его эпитеты: *плайший* (обыкновенный эпитет огня — Б., I, 246; II, 229, 247), *студеный* (II, 74, 201), *крещенский* (Б., II, 37), *неудобный* (Б., II, 201).

Нужно отметить и производное слово *морозница*:

Припечаливши хоромное строенье
По вону стоит горница
По нутру стоит морозница (Б., I, 167).

Слово *мералый* употребляется в смысле *мертвый*:

Прибила Татарина тут мертвого,
Мертвого она мералого (Р., 234).

Возьмите поганого татарина,
Хоть мертвого его мералого (Р., 455).

О выражении *холоднее погодыце* было уже упомянуто. С ним сравнивается в народной поэзии чужой дом; *родной дом* изображается в виде теплого гнезда.

Слово *стужа* встречается довольно редко. Употребительнее уже упомянутое прилагательное *студеный* и однокоренные: *студить*, *остуда*, *остудней*, *остудник*, *простудить*, *стыд*, *стыдиль*, *простыть*, *постылый*. Они имеют значение прямое и метафорическое.

В прямом смысле *стужей* называется *холодная пора*. — *Стужа* с морозами крещенскими (Б., II, 37) или просто *холод*. — Велику себи стужу принимает (Г., 330). Слова *студить*, *простудить*, *вастудить* употребляются в прямом смысле. *Застудить* имеет оттенок *неприятный*; *простудить*, наоборот, значит *освежить*.

Сирота жалуется, что «ее застудила холодная вода» (Б., II, 159). Добрыня, собираясь купаться, хочет «простудить тело нежное» (Г., 340).

Остуда значит *неприятность* и враг (См. *Словарь Барсова*):

Ублаждала ей буйную головушку
Хоть остуду от семьи я принимала (Б., I, 129).

Остудушки в семье не возводила (Б., I, 82).

Нам не по уму *остуда* — чужа сторона (Б., I, 84).

Остудушки в семье не заводили бы (Б., I, 43).

Остудней передается словом *постылый*. Напр., жених не по сердцу. — *Остудней* бладо-отельский сын (Б., I, 84). Вместо *остудней* употребляется слово *остудник* (Б., I, 273).

Слова — *стыд*, *стыдить* (*стыдиль*) употребляются в значении близком к литературному, но только в более ограниченном объеме. Иногда они характеризуют действия, оскорбительные для женской чести:

Вез меня не пристыдил (Г., 296),

говорит девица про богатыря.

Как мужним женам не *стыдиль* был (Б., II, 28),

говорится в похвалу покойнику. (С другим оттенком — Р., 324; Г., 252; Б., I, 199. С оттенком близким к *бранить* — Б., I, 216).

Вместо *постылый* встречается слово *пустылый*:

И пустылая родня каже родника (Б., II, 25).

Тут очевидно влияние народной этимологии. *Простыть* (на ножичке) — это выражение употреблено в былинах однажды в смысле *умереть*, быть *убитым* (Сравни другое, более обыкновенное образное выражение с тем же смыслом — *облиться своею кровью*).

Застынуть употреблено неопределенно, то ли в смысле *замерзнуть*, то ли в смысле *умереть*:

Аль застынул он на широкой на улице? (Б., I, 275).

Привастынуть употребляется в переносном смысле:

Привастынуло победно ретливо сердце (Б., II, 240).

Здесь изображается тупое отчаяние.

Весьма близко к слову *студить* в прямом и переносном смысле подходит слово *знобить* (*стыть* — *зябнуть*):

Студеной знойм вы ю да не знобите-тко! (Б., I, 222).

В переносном смысле *знобить* значит доставлять *неприятное ощущение*. Мать на расспросы детей об отце говорит:

И лучше детушки не говорили бы
И сердечушко мое да не знобили бы (Б., II, 182).

Завноба (обыкновенно в лирической форме: *завнобушка*) значит *горе* или точнее чувство, вызываемое *обидой* или *отчуждением*.

Сирота говорит:

От племня не велика приберегушка,
Только на сердце великая *завнобушка* (Б., I, 113).

Или в сердце является *обидушка*, в утробе *завнобушка* (Б., I, 199). *Озноба* употребляется в том же смысле и в той же форме:

Не по летушкам великая *ознобушка* (Б., II, 69).

Ознобный = *остудный*, впрочем с более пессимистическим характером. (Ср. По чужой-то дальней *ознобной* сторонкушке. — Б., I, 269).

Субъективные выражения суть: *зябнуть*, *зяблый*, *подзяблый*, *пояблый*, *холодный* (терпящий холод Б., I, 2), *холоднуть*. В прямом смысле *зябнуть* говорится обыкновенно про лице, руки, ноги (Б., II, 38, 76).

Интересное переносное значение: *сирота* называется — *пояблая* *обидушка* (Б., I, 109), неубрано *пояблая* дитятко, *пояблая* *семьяничка* (Б., I, 71). *Пояблой* (Б., I, 85) называется бедная мать, которая скоронила дочь (Б., I, 114); бедный молодой рекрут сравнивается с *подзяблой* *язвочной* *язвочкой* (Б., II, 56) и *подсохой* (от холоду?) *сахарной* *деревинкой* (ibid). Но самое обыкновенное выражение тупого страдания — это (по) *зяблая утробушка* (Б.,

I, 159, 169; II, 4, 115, 117, 127). Часто сюда прибавляется слово *бесчастная* (Б., II, 127, 135, 139). Подходит сюда же по значению редко встречающееся выражение *унылая утробушка* (Б., II, 6).

В страданиях, изображаемых *метафорами* холода, нет того жгучего, сердитого, мстящего характера, который обыкновенно отмечается *метафорами* горения; они выражают *пассивное, подавленное состояние души*. Это состояние особенно хорошо характеризуется в стихах: *Обмирала моя зяблая утробушка* (Б., I, 159), *Умирать буде зяблая утробушка* (Б., I, 169; ср. также Б., I, 249). Является оно или при отчаянии по поводу смерти (Б., I, 249), или следствием страха и мрачных предчувствий (Б., I, 275).

Холодный, как мы уже сказали, в субъективном смысле означает *терпящий холод* (Б., I, 2):

На сине море иди да ты *холодная*,
Во чисто поле иди да ты *голодная* (Б., I, 267).

Сопоставление *холода* и *голода*, может быть, отчасти обусловленное созвучием, — явление весьма постоянное (Б., I, 167. Ср. также I, 99). *Холодненько* употребляется в смысле *трудно, тяжело, неприятно*:

Ветры вилот потихошеньку,
Ан приходит *холодненько*
Сиротинкам красным девушкам (Б., I, 72).

Интересно сравнение неприятной, чуждой для уха клички «*вдова*» с *холодной водой*:

Как несчастней вдовой называют,
Быв *холодно*е водой поливают (Б., I, 39).

Холодный северный ветер называется *сивером* или *вытром сивером*. Его эпитеты *сильной*, *свирепый* (Б., I, 262). *Расходившийся сивер* сравнивается с *горем*, которое расходится по сердцу у сироты:

Не от сивера волна расшумелась:
Так тоскуе сирота *горегорькая* (Б., I, 98).

Тоскующая дочь думает, что ее покойная мать оставила на земле свое желание в *вытре сивере* (Б., I, 63). *Свирепость* и *сила* сивера вызывают на сравнение его с *мачихой*:

Каково тепло от буйного от сивера
Таково добро от *лихой* *живе* *мачихи* (Б., I, 85).

Снег рисуется в народной поэзии довольно часто. Народ зовет его «*перыстым снежком*», и его изображение не имеет пессимистического характера. Припомним поэтическую картину утробной прогулки Чурилы. Тающий снег метафорически изображает смерть (умирает девушка):

Как *снежечки* быдто тают кругом-на-окол огней (Б., I, 116).

Слово *прохладный* употребляется в смысле *приятный*. Слабая степень холода кажется приятною, как и тепло — слабая степень жара. Особенно часто применяется прилагательное *прохладный* к слову *жирушка* (т. е. *жизнь*), в противоположность: *мастной*, *бобыльской*, *сколотой*. Отметим также *прохлаждались* (проклажались?) в смысле *отдыхали* (Б., I, 211). Близко по значению подходит *кладбище*, *прохладище* (— *гульбище*). У Гильфердинга *прохлаждаться* реже, чем *проклажаться* (х — 126; к — 208, 233, 291). Если первоначальной следует считать форму с *к*, то нельзя ли принять, что слово *хлад*, *прохлада* в народном сознании повлияли семаснологически на данную группу слов и придали ей оттенок своего смысла?

С.-Петербург. Февраль 1883.

Предисловие и публикация Ю. Б. Орлицкого

Н.И. ТОЛСТОЙ

Мифологическое в славянской народной поэзии.

3. Месяц в горшке, звезды в посудине

В нашем втором этюде* на общую тему, названную в заглавии, среди других мотивов рассматривался мотив похищения (хватаения) небесных звезд и хранения их в стеклянном сосуде («тепси»). Мотив этот содержался в сербской эпической песне «Бунт против "дахий"», и мы приводим относящийся к нему отрывок вновь, в более полном варианте:

... Турци Биограци...	... Турки Белградцы...
у тепсију зв'језде поваташе	в сосуд звезд нахватили,
да гледају небеске прилике,	чтобы увидеть небесные знамения,
што ће њима бити до пошљетка.	что будет с ними до их последнего часа.
Око ње се састаше дахије...	Около сосуда собрались дахи...

В этом отрывке и последующем тексте раскрывается народное мировоззрение, по которому земные события заранее предопределяются на небесах в виде своего рода схемы или программы. Программы эти раскрываются, «прочитываются» и узнаются по небесным знакам. Кое-какие можно выманить с неба на землю, поместить в сосуд, истолковать. Толкования в случае с турками-«дахиями», как известно, оказались верными: турки были разбиты, сербы победили, и в этом уже нет ничего мифологического и особенного.

Интересно однако, что мифологический мотив «похищения» звезд имеет прямую параллель в представлениях о похищении месяца/луны в болгарском фольклоре. У болгар было широко распространено верование, будто в их среде есть ведьмы и колдуны, способные стащить с неба месяц или луну (это называется: *свалянето на месеца*) и заключить его в глиняный горшок или крынку. Обратимся к этому сюжету.

Известный болгарский ученый академик Михаил Арнаудов собрал в 1912 г. в северо-восточной Болгарии, в селах около города Елена, богатый фольклорный материал, который был издан в следующем году в XXVII томе софийского «Сборника народного творчества, науки и литературы». В этом издании под № 39 опубликована записанная у Нейки Радевой из Елены народная песня, которой собиратель дал название «Месяцу понравилась девушка»:

Къхъри, тешки ядове,	Горести, тяжкие печали,
Дигнети мъгли прахуве, —	Падите мъгли и туманы!
Раткъ за удъ шъ иди,	(Когда) Радка за водой пойдет,
Слънциту дъ ѝ не види,	Солнце чтобы ее не увидело,
Слънциту, кује месецъ.	Солнце, а за ними месяц.
Дигнети мъгли прахуве,	Пала мъгли и туманы,
Раткъ за удъ утишла,	Радка за водой пошла,
Ходить и сь ѝ върнълъ.	Пошла (туда) и пошла обратно.
Срець ѝ иди слънциту,	Навстречу ей идет солнце,
Слънциту, кује месецъ.	Солнце, а за ним месяц.
Слънциту минъ, зъминъ,	Солнце прошло, ушло,
Месецъ ни зъминава.	Месяц жене уходит.
Месичку Раду думъши:	Месяц Раде говорит:
«Я ми дай, Радо, удъцъ	«Дай мне, Рада, водицы
Съ твойтъ дъснь ръчицъ».	Твоею правой рукой!»
Радъ месичку думъши:	Рада месяцу отвечает:
«Нидей мь маѝ, месичку,	«Не приставай ко мне, месяц,

Чи мамъ лижи, умиръ,
Колкуту лижи уд болис,
Двашлижи мамъ зъ удъ,
Дъ бързъм, дъ ѝ зънисъ».
Месичку Раду думъши:
«Нидей мь лгъ, Раду ле,
Майкъ ти, умайницътъ,
Майкъ ти, мъесницътъ,
Умаѝ гуръ и удъ,
И нъ мурету пясъкъ.
Снощи умаѝ месецъ,
В нову гуръни угуди».

Мама у меня лежит, умирает.
Лежит из-за болезни,
А умирает от жажды.
Я спешу принести ей воды».
Месяц Раде говорит:
«Не лги мне, Рада, не лги,
Мать у тебя колдунья,
Мать у тебя волшебница.
Околдовала леса и воды,
А на море песок.
Вчера в вечером околдовала месяц,
В новый горшок его засунула».

Песня это известна и в более ранних записях. Так, около того же города Елена в конце прошлого века ее записал Н. Бобчев в расширенном варианте и опубликовал в десятом томе того же «Сборника» в 1894 г., а еще раньше в 70-х г. прошлого века в Тырновском крае ее слышал известный болгарский поэт Петко Р. Славейков и поместил в журнале «День» (№ 5 от 12.03.1875). Финал тырновского варианта таков:

Майка ти, омразница,
Майка ти, омайница,
Омая змея и вода...
Зъмыте живи ловеше,
В ново гиърне туреше,
Със бялги бодил бодеше,
Бодеше и наричаше:
«Како аз бодатъ зъмъе,
Тойдо се бодат ергени
За Радка, мома хубава!»

Мать твоя в сем ненавистна,
Мать твоя волшебница,
Околдовала землю и воду...
Змей живых ловила,
В новый горшок их клала,
Белым шипом их колола,
Колола и причитала:
«Как я пронзаю этих змей,
Так пусть пронзает женихов
Моя Радка, красная девица!»

В этом варианте мотив похищения месяца уже отсутствует, а вместо него в новом горшке оказываются змеи, что как бы приземляет колдовство матери-волшебницы и делает его более бытовым и обыденным.

Похищение месяца/луны (*свалянето на месеца*, диал. *симането на месецо*) нельзя считать только народнопоэтическим образом или тропом, использованным в болгарском песенном фольклоре. Поверье, что можно «снять с неба» месяц или луну путем колдовства, распространено у болгар в виде быличек, повестушек, рассказов о необычном. Один из них под названием «Сваляние отъ небото Мъсечината» («Похищение с неба лунного света») записан в конце прошлого века в окрестностях города Кюстендила (Западная Болгария) священником о. Петром Любеновым. Приводим его в условном переводе:

«Еще есть в Кюстендилском крае верования, что женщины-колдуны могут похитить с неба лунный свет. Это похищение, однако, они совершают только при лунном затмении, ночью, при доении пестрой коровы. Выдоенное при таких обстоятельствах молоко они хранят как целительное средство, которое потом очень дорого продают. Если люди хотят похвалить женщину-ворожею, про нее говорят: «Вие отъ нея се пазете, она три пати месецо е симала и всичко знае» («Вы ее опасайтесь, она три раза луну с неба хватала и все она знает»).

Раньше о. Петра Любенова о похищении месяца/луны

писал один из первых болгарских фольклористов и этнографов Захарий Княжеский в статье «Болгарские поверья», помещенной в «Журнале Министерства народного просвещения» (СПб., 1846). Среди прочих верований З. Княжеский коснулся и интересующей нас магии, описание которой мы приводим уже в изложении известного русского слависта XIX в. Викентия Макушева: «Болгаре называют ведьм *магёсницами*: по их поверью, магёсницы крадут с неба луну, превращают ее в корову и доят из нее молоко, из которого готовят масло для излечения ран и других потребностей. Лунное затмение они объясняют тем, что ведьма сняла с неба луну, а потому, чтоб помешать ей доить ее, стреляют из пистолетов и ружей».

Захарий Княжеский был родом из села Пишмана, расположенного на юго-восточных отрогах центрального Балканского хребта, недалеко от Старой Загоры. Вероятно, в этих местах или в зоне соседнего Габрово, где он учительствовал, были сделаны его записи, которые переключаются с текстом народной песни, записанной на юго-западных отрогах тех же Балканских гор в Панагюриште четверть века спустя (до 1876 г.) М. Дриновым и Е. Карановым. В песне поется о том, как Стоян вышел из дому в полночь за водой для сестриного ребенка и застал у колодца трех женщин-родственниц — трех своих теток (сестру отца, жену брата отца и жену брата матери), которые колдовали, как «самовилы»:

Месечината сваляха,	Луну снеба снимали,
Бялая крава правеха,	Белую корову из нее делали,
Прясно сямляко досха.	Пресное молоко себе доили.

Любопытно, что магические действия, воспетые в песне, происходили у колодца и что луна превращалась в корову.

В конце 90-х г. XIX в. известный болгарский этнограф и знаток народной духовной культуры Д. Маринов опубликовал свои ценные полевые материалы, собранные им в Монтане, на северо-западной окраине Болгарии. От некоей бабы Пены, жительницы города Лом, Д. Маринов услышал рассказ о том, как похищается луна. В глухое время суток, за полночь, совершенно нагая колдунья трижды выходит из дому на гумно и возвращается обратно — то с пучком травы и цветов, то с котелком воды, то с ситом. Каждый выход сопровождается заклинанием, а действия завершаются покрытием котелка ситом. Луна, до того спокойно сиявшая в небе, начинает после махинаций колдуньи мутнеть, темнеть и, наконец, совсем исчезает с ночного небосвода, в то время как на гумне становится светло, как днем. Луна падает с неба в сито, колдунья ее поднимает в сите над котелком с водой, разговаривает с ней и затем ее освобождает. Луна медленно поднимается на небо, но светит уже мутным светом, и это объясняется ее усталостью от проделанного пути. Того, кто со стороны увидит описанные махинации, ждет безумие, сумасшествие, немота, а то и смерть.

Магическая роль сита (решета) ярко вырисовывается и в болгарской народной песне «Бродница уморява момък» («Бродница уморила парня»), записанной М. Арнаудовым в той же Еленской округе (с. Лазарци) в том же 1912 г. Сюжет этой песни прост. Юноша Тодор погнал четыре пары буйволов на водопой, к реке, к броду. А там

Срѣд бродъ сѣди бродница:	Посреди брода сидит «бродница»:
Скрѣка и вудѣ зѣпратъ,	Ногами своими воду закрутила,
Сѣрьшету ѣ прѣсѣвъ,	Решетом ее просеивает,
Месиць и нѣ кулянуту,	Луна у ней на коленяхъ,
Зѣздитѣ ф полѣ збирѣши.	Звезды полѣ собирает.
Удѣлѣчвикъ Тодури:	Издали кричит Тодору:
«Тодури, пилелелину!..»	«Тодор, птенчик тетушкин!..»

Демонологическое существо «бродница»-колдунья оказывается, согласно сюжету песни, теткой Тодора. Как только она увидела своего племянника, она тотчас ему закричала, чтобы он возвращался домой и чтобы его мать приняла меры для спасения своего сына — взяла трав, сварила их особым знахарским способом и лечила. Но Тодор, вернувшись домой, успел только позвать мать и тут же испустил дух («и съ ут душъ удѣли!»).

Песня о «броднице» и ее племяннике Тодоре может служить подтверждением слов бабы Пены из Лома о том, что каждого нежданного свидетеля колдовства с луной поражает помешательство или внезапная кончина. Знаменательно и то, что русалка-«бродница» оказывается теткой героя песни.

Поверье о похищении луны или месяца колдовским способом сохранилось в болгарской народной среде до сих пор, о чем свидетельствуют недавние полевые записи и исследования болгарских этнографов. Так, среди капанцев и особенно хырцов — болгар, живущих в северо-восточной Болгарии около города Разграда, — распространено представление, что ведьмы-колдуньи иногда вызывают затмение луны («*затѣмват* луната»), ворожат над ней и воруют ее («я крадат»). А в селах около Пловдива, рассказывая о похищении с неба луны, поясняют, что для успеха всей этой махинации нужно, чтобы ее совершали две женщины, находящиеся в родственных отношениях: либо мать и дочь, либо сестры, либо тетки (жена дяди по отцу и жена дяди по матери). Двоичность и близичность субъекта, как известно, повышает силу магического воздействия на объект. Это можно наблюдать в славянском обряде опахивания пахарями-близнецами на волах-близнецах и в ряде других ритуалов и представлений.

Нетрудно заметить, что глубинная семантика магического действия (похищение луны, доение коровы-луны) основана на древних, преимущественно индоевропейских, представлениях о тучах-небесных коровах, о дожде-молоке, о небесных стадах, которым противопоставляются стада земные, и о подобных явлениях. Об этом мне пришлось рассуждать еще недавно в статье «Еще раз о теме "тучи—говядо, дождь—молоко"», и потому я считаю возможным ограничиться кратким объяснением мотивировки магии похищения луны.

Что касается хватания звезд с небес, то я невольно задаю себе и моим читателям вопрос: не связана ли наша поговорка «Он (они) с неба звезд не хватает (хватают)» с теми представлениями, которые сохранились в реликтовом виде у южных славян и о которых говорилось выше?

Литература

- Арнаудов М. Фолклор от Еленско // Сборник за народни умотворения и народопис (далее — СБНУ). Кн. XXVII. София, 1913. С. 175, 177; Бобчев Н. Песни из личиния живот от Елена // СБНУ. Кн. X, 1894. С. 22; Болгарско народно творчество. Т. 4. Митические песни. София, 1964. С. 95, 620; Дринов М., Каранов Е. Болгарски народни песни // Периодическо списание на Българско книжовно дружество. Кн. 11/12. Браила, 1876. С. 150; Каравий Вук Ст. Српске народне pjesme. Књ. IV. Београд, 1954. С. 121; Княжеский З. Болгарские поверья // ЖМНП. 1846. № 3. С. 208; Любенов П. Ц. Самовили и самодиви. София, 1891. С. 126; Капанци. Етнографски и езикови проучвания. София, 1985. С. 262; Маринов Д. Избрани произведения. Т. II. София, 1984. С. 83; Пловдивски край. Етнографски и езикови проучвания. София, 1986. С. 301; Георгиева И. Българска народна митология. София, 1983. С. 24.

С.И. РЫЖАКОВА

«Святая Мара» в латышской народной культуре

Память избушка Маре
Крохотных, маленьких колмбелек,
Я потрясла одну —
Все вместе канючатся!
Латышская народная песня.



Екаб Бине. Диевс, Лайма, Мара. 1932 г. На картине изображены три «верховных божества», принятые в латышском неоязыческом движении — *dievtiģba*. Мара (слева) — со своими атрибутами: змеей и подойником

Для изучения латышской народной традиции, соединившей глубокий пласт языческой культуры с христианством, начавшим распространяться в Латвии в XI—XIII вв., особенно показательны священные культы: например, имя языческого «верховного» божества Диевс становится именем христианского Бога, что автоматически соединяет два культовых пласта¹.

Одним из сложнейших и наиболее спорных вопросов является соотношение культа Пресвятой Девы Марии и почитания «св. Мары». Как известно, Латвия связана с Пресвятой Девой особыми узами: в 1201 г. епископ Альберт, переселившись из Икшкиле в Ригу и переведя туда центр епископства, посвятил Ей соборную Рижскую Церковь и всю Ливонию, именовавшуюся с тех пор *Terra Marianna* («Земля Марии»)². Существуют латышские легенды о путешествии Мары (Марии) в Латвию³, предания о царстве св. Мары (Марии) в Латгале⁴.

У латышей имя Мария, как правило, употребляется в христианском контексте, а Мара — распространенный фольклорный персонаж. Сведения о Маре можно почерпнуть из древнейших письменных свидетельств, фольклорных и этнографических текстов и языкового материала.

В письменных источниках впервые Мара упоминается в отчете иезуита Иоганна Стрибинга за 1606 г. о поездке в восточную Лифляндию (современная Латгале). Он пишет о почитании и призывании латышами некоей богини Мошел⁵. По мнению лингвистов, речь идет о локальном варианте имени Мара — *Марша/Маршава/Маршала/Моршала*⁶. Курземский суперинтендант Пауль Эйххорн (1630-е гг.), описывая обычаи

латышей, замечает: «Для своего скота они употребляют такие призывания: *O Maringa darga, O Lopi Matiet baggata* ("О, дорогая Мариня, о, богатая Мать скота!")», имея в виду, что обе могут помочь — как Пресвятая Дева Мария, так и их языческая богиня скота⁷. В более поздних известных нам письменных сочинениях Мара практически не упоминается.

Лингвистический материал включает в себя лексику с корнем *-мар/-мор/-марг/-марш-*, характеризующуюся принадлежностью Маре/Марии («Марины церкви», «Марины бани», «Марины дни», «Марин клевер», «Земля Мары», «каморка/избушка Мары», «Марина река»), а также названия орнаментальных знаков, например «знак Мары», «крест Мары».

Многочисленные сведения о Маре содержат фольклорный и этнографический материал, запись которого началась с конца XVIII в., а систематический сбор — со второй половины XIX в. Это народные песни, заговоры, загадки, сказания, этимологические предания о пещерах, морях, озерах, камнях, ритуальные тексты, произносимые во время обряда крещения, во время свадьбы и родов, на похоронах, в ходе ежедневных и еженедельных ритуалов, некоторых календарных праздников.

В исследованиях латышского фольклора и мифологии можно выделить два полюса определения сущности Мары. Начиная с первых публикаций сборников народных песен и их переводов на русский язык⁸, бытует мнение о том, что Мара — латвизированное имя Пресвятой Девы Марии, в частности это мнение высказывали И. Спрогис, Э. Вольтер, П. Шмит, С. Шкутанс⁹. По

другой точке зрения, Мара — древнелатышское божество; одними из первых ее высказали М. Брунениек, Э. Брастыньш, Е. Бине¹⁰. О том, что Мара является, по видимому, персонажем, совмещившим черты языческой богини и Девы Марии, писал Л. Адамович, считавший, что древней латышской богиней является Марша, а Мара — промежуточное звено между нею и Девой Марией¹¹. Наиболее всесторонний анализ сущности Мары проводит Харальд Биезайс в своем фундаментальном труде «Верховные богини древних латышей»¹².

Основным аргументом в пользу принадлежности Мары к христианскому пласту народных верований является следующий. Если Мара — древнелатышское божество, имеющее корни в индоевропейской традиции, то в родственных латышскому языкам — литовском и древнепрусском — должны быть божества со сходными именами, аналогично другим случаям: лтш. *Диевс* — лит. *Диевас*, др.-пр. *Дейвс*; лтш. *Перконс* — лит. *Перкунас*, др.-пр. *Перкунс*; лтш. *Лайма* — лит. *Лайме*. Параллелей Маре в этих языках мы не находим. Именно Мара в латышских народных текстах определяется с помощью эпитетов «святая», «милая», «белая» (в значении «прекрасная, добрая»), «золотая», употребление которых в отношении других — языческих и даже христианских — персонажей ограничено.

Один из наиболее распространенных эпитетов — «святая» — принадлежит исключительно Маре, хотя употребление его и не означает автоматически, что персонаж относится к христианской традиции или что перед нами христианский текст. Как «золотая Божья мать», «золотая Дева»¹³, «мать

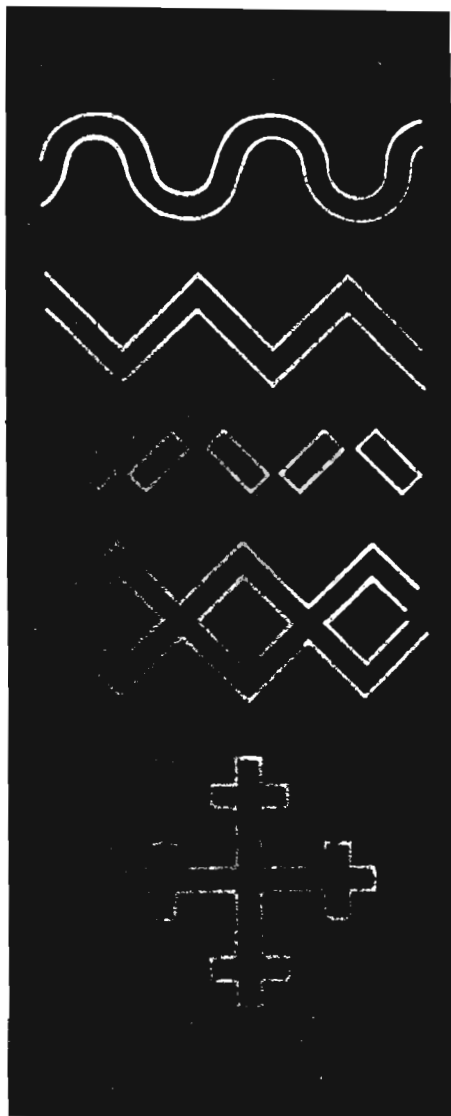
Иисуса Христа» Мара часто призывается в народных песнях, заговорах и нашептываниях при родах: «Милая Мара скота, мать Иисуса Христа, упаси от колдунов и ведьм!»¹⁴ В сюжетах, связанных с Марой, часто встречается мотив заступничества за людей перед Богом, соотносимый с предстоянием Девы Марии перед Господом: «Хотел Боженька эту землю в воде потопить. / Милая Мара Бога просила, головой кланяясь» [3, № 33669]. Однако в обращениях к Маре обычно звучит просьба защитить от нечистой силы: «Милая Мара, добрая жена, гони прочь святых дев!»¹⁵ / Твой сыночек, Иисус Христос, начальник святых дев»¹⁶. Многие тексты связывают Мару и Бога (Диевса) с церковью; вопреки мнению Э. Брастыньша, они вряд ли могли быть составлены вне каких-либо знаний о христианстве: «Я родилась в воскресенье утром, не оторвала людей от работы; / Милую Мару, ту оторвала: не попала она в церковь» [3, № 1138]; «Боженька едет, Милая Мара / святым утром в церковь» [3, № 33670]. В некоторых текстах со «святой Марой» отразилось впечатление от икон: «Я видел (а) золотой стул, покачивающийся посреди неба. / Там сидела сама святая Мара, укачивающая Иисуса Христа» [3, № 54843]. По верованиям латышей, Мара приносит воду и полотенце, сопровождая младенца в церковь для крещения: «Вставай, крестница, глазки промывать; Мариня принесла чистой водички, позолоченное полотенце, глазки вытереть»; «Иди, Боже, вперед с милой Марой; Я пойду сзади со своим крестником»¹⁷.

Под влиянием христианства в латышском языке появились такие выражения, как «дни Мары», возможно — «земля Мары», «реки Мары». «Дни Мары» — это Богородичные праздники: Благовещение, Посещение Марии Елизаветой, Успение и Рождество Богородицы, называемые в народе соответственно: «постная/весенняя/капустная Мара», «летняя Мара», «большая Мара» и «малая Мара». «Землей Мары» называют как всю Латвию, так и одну из ее провинций — восточную часть Латгале (католическую), а также кладбища и кладбищенскую землю, фигурирующую во многих заговорах и магических обрядах.

В «языческом» пласте народных представлений можно выделить две ипостаси Мары: «благую» и «злую». В «благой» — Мара часто контаминируется с Лаймой, богиней судьбы. *Марша* (локальный вариант имени Мара), по мнению Л. Адамовича, — «древнелатышская покровительница коров, родственная коровьей Лайме <...> В народных песнях имя Марша встречается сравнительно редко, чаще Маршава и Маршавиня, но наряду с ними или вместо — Маршиевиня, Маршалиня, как и Мара»¹⁸. Заметим, что П. Шмит все упомянутые формы имени Марша считает уменьшительными от Мары, а в словаре К. Мюленбаха и Я. Эндзеллина имя Марша определяет как диалектное от Мара. Имя Марша вскрывает целый пласт социально-ритуальных представлений латышей, так как означает «сест-

ру брата, невестку», а также «женщину, отгоняющую скот невесты в дом жениха во время свадьбы»¹⁹.

В латышских дайнах Мара связана с коровами, телятами и качеством молока: «Колышется солнце, колышется земля, лиго, лиго! / Колышется сама милая Мореня



«Знаки Мары» (разные типы зигзага, перекрещенный крест) с точки зрения некоторых исследователей латышского орнамента — Е. Брастыньша, М. Грина, В. Клетникса, А. Дзевитиса, Д. Краукле



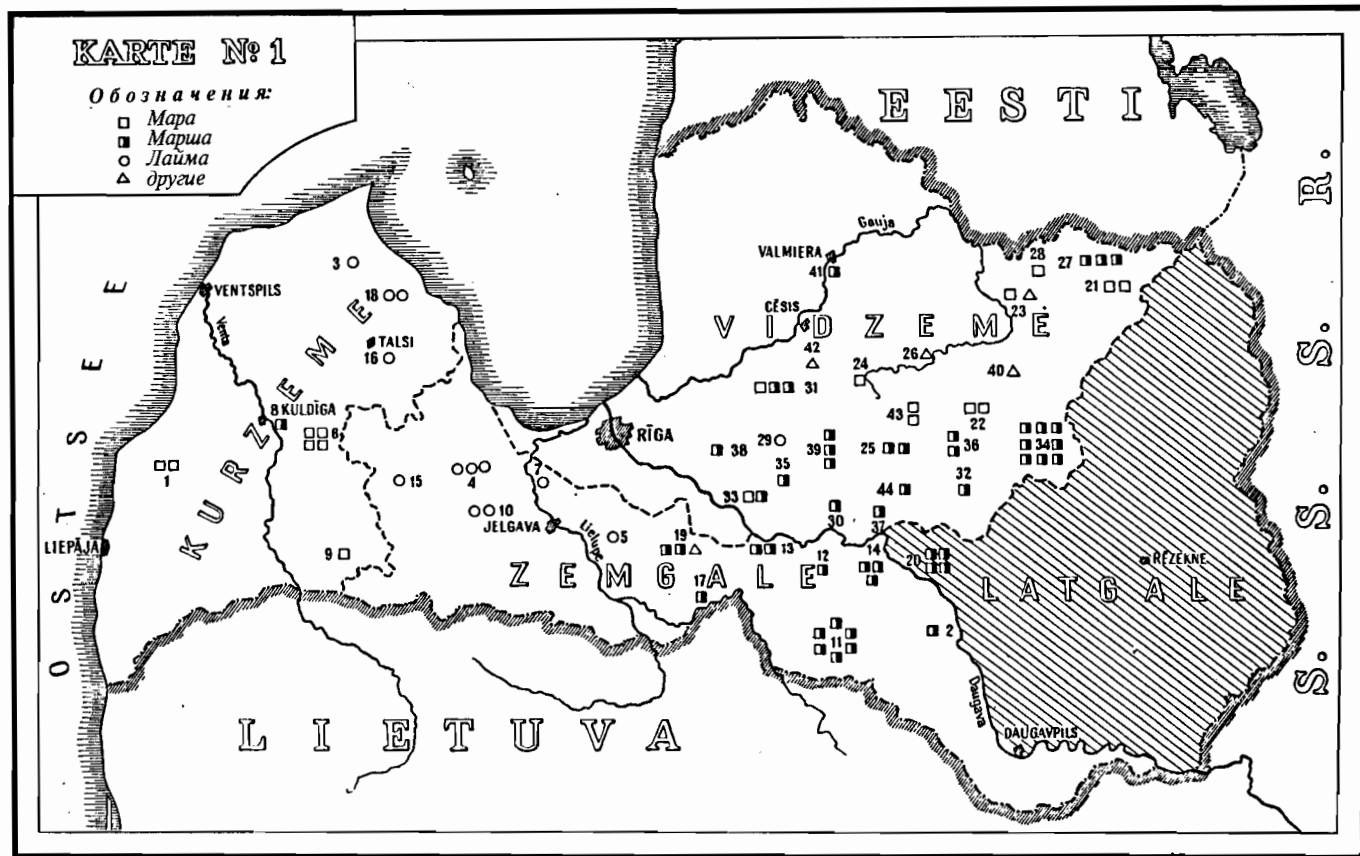
Латышский орнамент со «знаками Мары» на этнографических предметах

[диалектная латгальская огласовка корня. — С.Р.] со своими телятами» [1, 63]; «Большая, большая коровья Марша, больших коров вырастила...» [3, № 29173]; «Милая Мара, молочная мать, Дай мне твое благо, / Чтобы молочко у коровы текло, Как из источника Мары» [3, № 29181]. Мара доит коров, сбивает масло: «Милая Мара масло сбивает, руки в иве отирает» [9, № 72699].

В заговорной традиции латышей существует множество так называемых «молочных слов», которыми Мару призывают для того, чтобы коровы хорошо велись, чтобы у них увеличивались надои: «Милая Мара, надевай бархатное покрывало! Милая Мариня, поезжай на море на седых конях, в восковых сани! Морская вода начинает превращаться в мглу, собирается в мои восковые сани: полны сани, полны кони. Милая Мариня, поезжай домой, дай моим коровкам! Морская мгла собирается в молоко, бархатное покрывало — густые будут сливки, седые кони — хорошее будет молоко, восковые сани — твердое будет масло. Сехали в мой хлев, — теки, теки морская мгла, в вымя моих коров! Во имя Отца...» [2, 165, № 461]; «Милая Маря, милая Маря, коровье счастье (Лайма), коровье счастье. Приходи из Риги в Вентспилс, из Вентспилса в Германию, из Германии назад (иди) через море, серебряные початки впереди, милая Мара идет назад, подойники в руках, белая собачка с золотистой головкой и золотистыми лапками вбегает в хлев *имярека*; курочка входит в хлев с девятью травками; милая Мара следом идет, с девятью подойниками, девятью речками, девятью течениями, в хлев *имярека*. Молоко, как печенье, масло, как глина!» [9, 400].

«Коровья» Мара в латышских народных песнях часто появляется в облике змеи: «Черная гадюка заползла в мой коровий хлев. / Это не была черная гадюка, это была коровья Маршавиня» [3, № 32446]. В прошлом почитание змей было широко распространено среди балтийских народов (литовцев, латышей, эстонцев); их прикармливали молоком, почитали как покровителей скота; змеи могли иметь имена, зачастую христианские, среди которых почти всегда встречается имя Мара/Мария: «Ана, Мара, Катрина — это матери; ползайте по валежникам, папоротникам и не трогайте ни скот, ни людей!» [2, 158, № 403]. Сведения о почитании латышами змей встречаются в письменных источниках, начиная уже с первой половины XV в. В Рижских провинциальных статутах 1428 г., в §27, говорится, что латыши считают своим богом Перконса и ожидают счастья и благоволения от змей, насекомых и деревьев. Дионисий Фабрициус (XVI в.) описывает, как в домах латышей откармливали ужей до такой степени, что те становились ленивыми и не трогали людей и скот, а дети с ними играли. Он сообщает также о верованиях латышей в то, что кормящиеся у них в домах змеи отбирают молоко у соседских коров и приносят его своим хозяевам [7, 458]. Г. Гупель (2-я пол. XVIII в.), в особенности ужей, живущих в домах латышей и кормящихся молоком, приписывает «Молочной

* Тексты дайн приводят в переводе автора.



Карта распространения имен латышских богинь (Репродуцирована из: Biezais H. Die Hauptgöttinnen der alten Letten. Uppsala, 1955. S. 271)

матери» [7, 510], а Г.Ф. Стендер идентифицирует Молочную мать со змеями и жабами [8, 267]. Источники XVI—XVIII в. (С. Хеннинг, Й. Ланге, Г.Ф. Стендер) сообщают также о некой Брекине (*Breckin, Brehķina*) в связи с «Молочной матерью» и культом змей и жаб у латышей. Однако нигде в ранних письменных источниках не упоминается имя Мары как «Молочной матери» и покровительницы коров. Вопрос о существовании имени Мары у змей и жаб спорен; нельзя, видимо, также безусловно говорить о Брекине как имени собственном, в том числе обозначавшем божество, связанное с культами змей, жаб и «Молочной матери». Возможно, что это имя нарицательное, обозначающее женщину в доме, блюдущую эти культы; Г.Ф. Стендер (2-я пол. XVIII в.) пишет: «Кричавшая Брекиня была старая приживалка в доме, которая как защитница змей и жаб, кричала каждому входящему, чтобы он не раздавил ее Молочную мать. Кликом криком *brehķt Peenu mahies*, Молочные матери были змеи и кроты» [8, 261, 267]. В рассказе середины XVII в., записанном в начале XVIII в., говорится о том, как пастухи убили змею в лесу и из ближнего хутора выбежала простоволосая женщина, кричавшая, что они убили ее мать, — видимо, ее «Молочную» или «Коровью мать» [7, 219]. О хорошей сохранности культа змей свидетельствуют собранные Фридрихом Трейлаидом Бриземнином во 2-й пол. XIX в. многочисленные тексты заговоров, причем в некоторых из них Мара как имя змеи встречается вместе с Деклой и Лаймой: «Синяя Мариня, Декла, Лайми-

те, идите домой! Во имя Отца...» [2, 157].

О связи Мары с плодотворностью скота и плодородием поля свидетельствуют также обрядовые диалоги-загадки, произносимые, например, во время праздника Яновой ночи (Лиго)²⁰: «Кто положил пестрые перчатки в мой коровий хлев? / Милая Мара положила, Желая пестрых коров» [3, №32426]; «Коровка, моя пеструшечка, кто тебя пеструю разукрасил? / Милая Мара разукрасила, Святым утром пасаю»; «У бобочка пестрые цветы, Кто их сделал пестрыми? / Святая Мара Яновой ночью, вызывая пестрые перчатки»²¹.

Мара, по латышским поверьям, присутствует на мельнице и следит за порядком работы.

Наряду с Лаймой, Солнцем, Деклой, она покровительствует детям-сиротам и девушкам, блюющим честь: «Куда идешь, милая Мара, с полной охапкой вилайне? / — За горой замерзают крохотные маленькие сиротки» [3, № 5013]; «Крест-накрест растут цветы в саду милой Мары. / Которая девушка блюдет честь, для той плетет цветочный венок» [3, № 6621].

Мара наделяет девушек, в особенности сироток, приданым: дает сто коров, сто овец, дарует «женский ум». Наряду с Лаймой, она выступает как богиня судьбы и дает женщине ребенка: «Одаривай, сестрица, свою тропинку в баню»²², / Святая Маря тебя одарит сыновьями, дочерьми» [3, № 25590]; «Обтянула меня милая Маря в шелковые одежды, / Чтобы люди не видели подарок, данный Марей» [3, 1060]. Как и Лайма, Мара помогает женщинам в «труд-

ные денечки» (во время беременности и родов), однако Лайма сохраняет приоритет в этой помощи.

На связь Мары с баней (где обычно и происходили роды) указывает и вариативность определения этого места родов — «Лаймина баня»/«баня Мары». «В бане старушки призывали Марию, Мадалю или читали "Отче наш" и трижды плескали водой на камни, и только тогда клали веники на лавки» [5, № 24087]. «Баня святая. Цыганка целует дверной косяк, выходя из бани, чтобы святая Мара шла париться» [5, № 24106]. В некоторых текстах очевидно совмещение представлений о Маре и Лайме в связи с баней: «Иди, муженек, ты за мной, в баньку милой Мары: За тобой придет Лаймушка, лапочка в тени» [3, № 1088]; «Иду в баньку Лаймы в одной льняной рубашечке; / Бог знает, милая Мара, выйду ли (обратно) на свет» [3, № 1092].

Именем *Мара/Марите* в латышском языке обозначают божью коровку, с помощью которой гадают о судьбе (главным образом о замужестве и смерти): «Если на руку сядет божья коровка, надо дожидаться, пока та не полетит. В какую сторону улетит — оттуда будет муж или жена» [10, 72, № 8197]. При этом часто произносят: «Маринь, Маринь, куда ты помчишься, туда я выйду замуж!» — если божья коровка упадет на землю, то это к скорой смерти [10, 237—240]. Обращаясь к божьей коровке, гадают о смерти: «Марите, Марите, в какие холмы (могилы) ты меня поведешь?» [10, 278, 25]. Связь названия божьей коровки с именем *Мария* и с корнем *-mr 'умирать'

очевидна во многих индоевропейских языках: чеш. *Panny Marie beruška*, пол. *Matki Boskiej krowka*, *Panny Marii krowka*, кашуб. *panna Maryja*, *marianka*, *mora*, *morówka* и т.п., нем. *Marienwürmchen* и др. Сходно ее название и в английском, сербохорватском, македонском, албанском и других языках²³. Налицо два пласта представлений о божьей коровке: древнейший, связанный с индоевропейским корнем **mr* и отсылающий к поверьям о подземном мире, к царству смерти, и второй — связанный с распространением христианского культа Богоматери, Пресвятой Девы Марии.

Мара — священная гостья. Она посещает людей в канун праздника зимнего солнцеворота, совпадающий с Рождеством Христовым; проверяет, все ли готово к празднику, ожидают ли ее; получает приношения и наделяет семью благополучием (так поступают все латышские божества, функции которых закреплены в календаре): «Святая Мара идет босая в святочный вечер. / Доехала до ворот, зовет ребят открывать ворота. / Молодые ребята не идут, девушки отворили. / Поедем до мельницы: (там) сто молодых молольщиц, надо сто веночков. / Доехала до избы: там сто молодых братиков, надо сто шапочек...» [1, 103].

В латышских святочных дайнах Мара выступает как участница ритуала, как и прочие божества: «Милая Мара двигается по кончику крыши. Идем, женушка, наружу. / Чем мы милую Мару потопчем? / Дадим тот самый чисто ржаной хлебушек. / Дадим то самое ячменное пиво» [3, № 1441, 1].

Вечер четверга каждой недел, называемый во многих р-нах Латвии «вечером колоды», почитается как священный и связан со множеством запретов на женские домашние работы, главным образом на прядение²⁴. Согласно поверьям, в этот вечер показывается или рождается Мара: «Не прядите, девушки, сегодня, в вечер колоды. / В вечер колоды милая Мара показывается» [3, № 8471]. Связь Мары с прядением вводит ее в ряд женских «прядущих» божеств европейских народов. Прядение Мары зачастую имеет магические свойства оберега от нечистой силы: «Пряди, Маря, шелковую нить, пряди со мной, пряди сама! / Привяжи лаум, ведьм, чтобы не лезли в мою конюшню» [3, № 148].

С Марой связаны некоторые знаки в латышском народном орнаменте. Так, ее символами считаются зигзаг — знак жизни и воды, прямая линия — знак земли, крест с пересеченными концами («крест Мары»), перевернутый треугольник²⁵. Этими знаками обычно украшаются женские чепцы, пояса и домашняя утварь.

Существует ряд текстов, где Мара выступает в качестве члена «небесной семьи» латышского пантеона²⁶. Так, в сюжете о разрубании Перконсом или Диевсом тела черта (или чертовой матери, Йодса) или дуба, герою советуют постирать запачканную кровью одежду «в Мариной речке, где протекает девять источников», высушить «в саду Мары, где сияют девять солнц», хранить «в шкафчике Мары, у которого девять замочков», «носить на свадьбе Мары, где

девять поезжан» или «в церковь Мары» [3, № 34043, 8]. Мара готовит баню для Божьих сыновей, а когда те едут свататься к дочерям Солнца, дает им свою повозку или сани [3, № 33741]. При описании усадьбы или стола в народных песнях упоминается, что Мара сидит на воротах или на одном из концов стола: *Galdinami četri stūri, / Visi četri vajadzīg. / Uz pirmā saule leca, / Uz otrā norietej; / Uz trešā Laima sēda, / Uz ceturta — mīla Mā* («У стола четыре угла, / Все четыре нужны. / На первом восходит солнце, / На втором заходит, / На третьем сидит Лайма, / На четвертом — милая Мара») [из собрания автора статьи].

В латышской версии международного сюжета о колесе, росшем от земли, Бог (Диевс) обиделся на людей за то, что те решили мостить зерном мосты, и собрался уничтожить зерна, снимая их с колосьев снизу вверх. Мара, сердобольная, схватила рукой верхушки колосьев; теперь зерна на них растут только в длину ее ладони²⁷.

Иногда Маре приписываются функции «святых дев», она похищает по ночам детей, уносит их в море, в баню, вредит им: «Маленькая, маленькая дева, / Она детей похитительница...»²⁸; «Ночью приходила милая Маря / Маленьких детей обижать»²⁹. В народных преданиях Мара выступает как колдунья, живущая в овраге, пещере или ложбине, у нее по ночам собираются колдуны, кудесники и ведьмы³⁰. «Космами/лохмами Мары» называют спутанные волосы, которые невозможно расчесать. В народных поверьях происхождение этого колтуна нередко объясняется действиями «святых дев», прядущих пряжу и так спрядывающих некоторым женщинам волосы. Если его отрезать, то будут болеть глаза; буквально говорят: *ačis iekritot svātas meitas* («в глаза попадут святые девы») [4, 13]. В этой ипостаси латышская Мара аналогична слав. Мара «призрак, грезы, наваждение», диал. «домовой», укр. «призрак, привидение»³¹, а также *Мора*, *Змора*, *Кикимора*³² и т.п.

В некоторых дайнах с Марой — «святой девой» — борется Лайма, с «матушкой Марой» бранится Солнце. Мара-ведьма похищает у коров молоко, особенно в ночь праздника Лиго: «А, девушки, девушки, храните коров! / Ведьма в кустах [вар.: Мара в кустах], с подойником в руках» [3, № 2467]. Против такой Мары существуют различные средства: заговоры, магические орнаментальные знаки (в особенности крест, четырех- и пятиконечный, как на ягоде рябины, называемый *lietuvāņu krusts*), рябиновые ветки, веники, а также ритуальные действия, совершаемые с ними и направленные на изгнание Мары в запечье, в огонь, в море.

Таким образом, анализируя культ «святой Мары» в латышской народной культуре, мы выявили две группы мотивов, которые, на первый взгляд, взаимоисключают друг друга. Мара прогоняет «святых дев», ведьм, а в других случаях сама является «святой девой», ведьмой. Она защищает от змей (берет золотую метлу, вместе с Иисусом Христом помогает заколоть змею, чтобы жало исчезло, излечивает от укусов) и сама выступает как змея — и в «благой», и в

«неблагой» функциях.

В дайнах о «небесной свадьбе», в том числе повествующих об очищении одежды после битвы, часто упоминается церковь Мары, где происходит распознавание этой одежды или ее частей. В других текстах говорится о Маре как обладательнице особой усадьбы, дома, избышки. Этиологические предания повествуют об оврагах и пещерах как местах пребывания Мары. Церковь, усадьба, избышка, пещера — таков диапазон жилища Мары.

Мотив «Мара как гостья в канун Рождества» можно интерпретировать как в русле языческой традиции (ритуальные посещения, обходы, обмен подарками на праздник зимнего солнцеворота), так и христианской (Святая Мария — мать Иисуса Христа, рождающегося в ночь на 25 декабря).

Мара входит в состав «божественной семьи» — Диевс, Мара, Божий сын, являющейся языческим «вариантом» христианской Троицы. Латышские народные песни, объединяющие эти три персонажа, сформировались, видимо, уже в христианскую эпоху.

Почитание Пятницы и Мары, которой посвящен этот день, определено как языческим обычаем, так и католическим влиянием.

Таким образом, в латышских фольклорных текстах хорошо прослеживается раздвоение образа «святой Мары». Появление христианских формул и мотивов в народных песнях, в заговорной традиции и обрядовых текстах, безусловно, свидетельствует об освоении латышским народным сознанием христианской традиции. Но структура и суть текстов остаются, в основном, прежними, даже там, где христианские мотивы воспроизводятся наиболее полно: новое божество санкционирует старый обычай. Вот один из примеров: «Ударяйте, ангелы, в кокле, пусть идет Маря танцевать. / Маря танцевать не может, у Мари Христос на коленях... / Клади Христа в колыбельку, пусть (Его) укачивают ангелочки. / Баю-бай, Христосе, баю-бай, Марин сыночек»³³.

Литература

1. Вольтер Э. Материалы для этнографии латышского племени Витебской губернии. СПб., 1890.
2. Материалы по этнографии латышского племени / Под. ред. Ф.Я. Трейланда-Бриземниакса // Известия Имп. общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Т. 40. Кн. 6. М., 1888.
3. Baron K., Visendorfs H. Latvju Dainas. 1—6. Jelgavā—Rīgā—Pēterburgā. 1894—1915.
4. Latvīšu konversācijas vārdnīca / Red. A. Švābe. Rīgā, 1923—1932.
5. Latvīšu tautas ticējumi / Izd. P. Šmits. 1—4. Rīga.
6. Lautenbachs J. Über die Religion der Letten // Magazin, her. von der Lettisch-Literarisches Gesellschaft. Bd. 20. Mitau, 1901.
7. Mannhardt W. Letto-Preussische Götterlehre. Riga, 1936.
8. Stender G.F. Lettische Lexicon. Bd. 1—2. Mitau, 1789.
9. Straubergs K. Latvīšu būramie vārdi. Rīga, 1939.
10. Straubergs K. Latvīšu tautas paražas. Rīga, 1944.

Примечания

¹ См.: *Matossian M. K.* Vestiges of the Cult of the Mother Goddess in Baltic Folklore // *Baltic Literature and Linguistics* / Ed. by A. Ziedonis. Columbus, Ohio, 1973; *The Major Gods and Goddesses of Ancient Latvian Mythology* // *Latvian Folk Songs* / Ed. by V. Vikis-Freibergs. Kinston and Montreal, 1989.

² См.: *Генрих Ламеуиский*. Хроника Ливонии. М.—Л., 1938. Гл. VI, 4; *Grosbergs A.* Terra Marianna — Māras zeme // *Dzimtenes Balss*. Eskiņtūnā, 1953.

³ См.: *Grants A.* Māras ceļojums uz Latviju. Pasaka. (Vāks un ilustrācijas autora). [Minchenē], 1948.

⁴ Одно из них было записано в 1930 г. в области Резекне. «В волости Гайлава Резекненского р-на, вдоль деревень Салиник и Жогот простирается Большое болото. Несколько столетий тому назад это болото было морским дном: по нему на морском корабле плавала св. Мара; в ее владении то море и находилось. Как-то раз у св. Мары выпали в море морские ключи. Были приложены большие усилия, чтобы найти те ключи, но все было напрасно. С тех времен то море превратилось в сегодняшнее Большое болото. Св. Мара всем сказала, что морские ключи находятся в Салинском болоте и что, если кто найдет эти ключи, болото снова станет морем, а нашедший ключи будет им владеть и даже поплывет на корабле св. Мары, который сейчас находится под горой Слеснас в Жоготах» (*Latviešu tautas teikas. Izcelšanās teikas. Izlase / Sast. un ievada autore A. Ancelane. Rīga, 1991. 147—148. lpp.*).

⁵ См.: *Senās Latvijas vēstures avoti* // *Izd. A. Švābe. Rīga, 1936—1938. Annalen des Rigaschen Jesuitenkollegiums von 1604—1618. Teil. 3.*

⁶ См.: *Adamovičs L. Mārša* // [4, 13]; *Adamovičs L.* Zur Geschichte der altlettische Religion // *Studia theologica. Rīga, 1940. № 2.*

⁷ *Einhorn P.* Reformacia Gentis Letticae in Ducatu Curlandiae // [7, 47].

⁸ *Спрогис И.* Памятники латышского народного творчества. Вильна, 1868.

⁹ Э. Вольтер, в частности, пишет: «Не правдоподобнее ли будет видеть в Марышке (*Māriņa*) св. Марию, в Аннушке (*Anīte*) и Вариньке (*Barbele*) других святых, следы древнего католического мировоззрения, уступившего место нынешнему протестантизму» [1, 39]. По мнению П. Шмита, «если бы Мара была латышской богиней, а не только воспринятой вместе с [культу] Пресвятой Девы Марии, то у нее должны бы были быть какие-либо определенные обозначения, отличающие ее от других богинь <...> Лайма, Декла, Карта, видимо, три древние божества судьбы, Мара же видится в этом ряду позднейшим добавлением. Если один определяет Мару как "морскую богиню", другой — как "богиню велей" [душ усопших предков — С. Р.], третий — как "богиню мира", то это свидетельствует, что у всех этих определений нет реальной основы» (*Šmits P.* Latviešu mitoloģija // *Latvieši. Rakstu krājums. Rīga, 1930. 162. lpp.*). С. Шкутанс считал, что культ Девы Марии имеет глубокие корни в душе латышей, о чем свидетельствуют народные песни о Боге и Деве Марии. В подтверждение своих слов он приводит любопытный случай: «В 1937 или в 1938 г. в Аглоне выступал лектор Мелналкенис из Риги, рассказывавший в течение нескольких часов, что святая Мара из латышских народных песен была древней морской богиней. Школьники долго смеялись. Такие докладчики только зря берут командиро-

вочные и едут "просвещать" Латгале» (*Škutāns St. Mic. Dīva Mōtes kults un Mōras zeme. Minchenē, 1954. 69. lpp.*).

¹⁰ См.: *Brunepieks M.* Māra — Laimiņa. Rīga, 1927; *Brunepieks M.* Senlatviešu Māra // *Izglības Minestrijas Mēnešraksts. Rīga, 1938. № 7—9*; *Brastiņš E.* Cerokslis. Dievtuības katehisms. Rīga, 1932; *Bīne J.* Kā un kur lietot latvisko rakstu // *Labietis. 1936. № 1—6. 208—211. lpp.*, 292—295. lpp.; *Brastiņš A.* Māte Māra. Kīvlāndē, 1967; *Apšis A.* Latvju Māra // *Latvijas Saule. Rīga, 1929.*

¹¹ *Adamovičs L.* Māra, Māras māte // [4, 13]. Его определение было взято за основу составителями статьи о Маре в *Mitoloģijas enciklopēdijā. Rīga, 1994.*

¹² *Biezais H.* Die Hauptgöttinnen der alten Letten. Uppsala, 1955. S. 75—91, 269—310.

¹³ *Jumprava* — лтш. калка с нем. *Jungfrau* 'дева' (особенно в отношении Пресвятой Девы Марии).

¹⁴ Мара // Мифы народов мира. М., 1992.

¹⁵ «Святые девицы» (*svētās meitas*) — персонажи низшей латышской мифологии, хтонические или земные духи типа славянских кикимор, полудниц, литовских лаум. Живут они в запечье, в море, оврагах, пещерах. Они похищают маленьких детей, вредят им. Их воплощение древний латыш видел в червях, болячках, бородавках, которые нельзя было трогать, чтобы не произошло несчастия. Когда черви извиваются, говорят: «Смотри, святые девицы прядут» (*Kursīte J.* Laima, Dekla, Karta // *Karogs. 1995. № 8. S. 146*). По другим взглядам, «святые девицы» — это также маленькие человечки женского пола, души замученных молодых девушек [9, 412]. Существует представление о том, что «святые девицы» — души прядильщиц; некоторым женщинам они вправляют в волосы колтун, но если его обрезать, то в глаза попадают святые девицы, т.е. глаза начинают болеть» [10, 537].

¹⁶ *Brunepieks M.* Māra — Laimiņa, 19. lpp.

¹⁷ *Latviešu tautas dziesmas. Lettische Volkslieder, her. von der Lettisch-Literarisches Gesellschaft. Mitau, 1874—1875. Bd. 1—2. S. 317, № 3978.*

¹⁸ *Adamovičs L.* Mārša // [4, 13].

¹⁹ См.: *Mühlenbachs K.* Lettisch-deutsches Wörterbuch / Red. von J. Endzelins. Bd. 1—4. Rīga, 1923—1932. Bd. 2. S. 585.

²⁰ В Янову ночь и на Рождество ряженые обходили, «опевали» и «отанцовывали» крестьянские дома, приусадебные постройки и угодья; в момент совершения этих действий они распевали песни-загадки, см. подробнее: *Рыжакова С.И.* Реконструкция обрядовых локусов латышских календарных праздников // *Этнографическое обозрение. 1995. № 5. С. 53, 56—57.*

²¹ *Zaīle M.* Pilna Māras istabina... // *Varavīksne. 1985. Rīga, 1985. 148. lpp.* О смысле пестрого/рабного в культурном контексте балтийской традиции см.: *Невская Л.Г.* «Пестрое» в балто-славянском: семантика и типология // *Фольклор и этнографическая действительность. Л., 1992. С. 88—100.*

²² Обряд одаривания невестой дома и хозяйственных построек на подворье жениха играет важную роль в латышской свадьбе. Невеста должна оставлять часть приданого — носки, чулки, варежки, подвязки для чулок — около ворот, на пороге, около углов дома, около всех построек. Тропинка, ведущая к бане, особенно почиталась женщинами, ожидающими ребенка. Они пропалывали эту тропинку, чтобы Лайму/Мару ничто не задержало,

когда та будет бежать им на помощь при родах.

²³ См.: *Toporov V.* Lady-Bird in the Baltic and Slavic Tradition in Connection with the Reconstruction of some Motives of the Principal Myth // *Humanitas Religiosa. Festschrift für H. Biezais. Uppsala, 1979. P. 268—275*; *Топоров В.Н.* Еще раз о балтийских и славянских названиях божьей коровки (*Coccinella septempunctata*) в перспективе основного мифа // *Балто-славянские исследования. М., 1981. С. 274.*

²⁴ См.: *Рыжакова С.И.* «Вечер колоды» у латышей // *Живая Старина. 1995. № 4. С. 11—12.*

²⁵ О зигзаге и других орнаментальных знаках на латышских этнографических предметах, связанных, по мнению ряда исследователей, с Марой, см.: *Bīne J.* Kā un kur lietot latvisko rakstu // *Labietis. Rīga, 1936. № 1—6. 208—211. lpp.*, 292—295. lpp.; *Welters L., Kuhn J.* Māra and the Zig-zag: Mythological Signs in Latvian Women's Headgear // *Dress. 1993. Vol. 20. P. 5—18.*

²⁶ Х. Биезайс считает, что образ Мары присутствует в этих текстах не изначально, а введен позже (см. прим. 12).

²⁷ *Latviešu pasakas un teikas. 1—15 sēj. Pec A. Lercha-Puškaiša un cit. Red. P. Šmits. Rīga, 1925—1937. 13 sēj. 42. lpp. № 16.*

²⁸ *Kurtz E.* Heilzauber der Letten in Wort und Tat. Rīga, 1938. Bd. 2. S. 113. № 642.

²⁹ *Brunepieks M.* Māra — Laimiņa, 19. lpp.

³⁰ «Каморками Мары» (*Māras kambari*) называют пещеры в песчаных берегах р. Абава в области Сабиле (Курземе) [4, 13]. Вот одно из преданий, связанных с ними. «В волости Лиелпренда, у Абавы, находится так называемые "каморки Мары". Это глубокая пещера со многими ответвлениями <...> В старые времена в этой пещере жила одинокая женщина. У нее было свое стадо. Люди считали ее колдуньей и боялись к ней приближаться. По ночам жители постоянно слышали доносящиеся из пещеры шум и гул — там собирались все колдуны, йоды и ведьмы и устраивали пиры. Они веселились там до тех пор, пока не запоет первый петух. Утром одинокая женщина опять гнала свой скот пастись и занималась какой-либо ручной работой. И вот однажды ночью нагрянула на всех тех пирующих большая гроза (*pērkoņa negaiss*). Гости поспешили прочь, но одинокая женщина спряталась в своей пещере. Перконис сжег весь ее скот. С того времени она больше не показывается на свет, и только в Марини утра (*Māras ūtrs*) — утро в праздник, посвященный Богоматери, перед тем как солнце показывается на краю Абавы, около этих каморок слышен стук вальков. Люди рассказывают, что имя этой одинокой женщины было Мара и что после той грозы она утром в день своих именин идет стирать белье. И даже в наше время некоторые жители считают, что в тихое и ясное утро дня Мары слышен стук вальков у каморок Мары» (*Latviešu tautas teikas, 126—127. lpp.*).

³¹ *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М., 1967. Т. II. С. 571.

³² *Czyżewski F.* Zmora // *Etnolingwistyka / Pod red. J. Bartmińskiego. Lublin, 1988; Horvat R.* Smrt. Vjera u osobita bića, mora, vukodlak, koprivnica // *Zbornik za narodni život i običaji južnih Slavena. Zagreb. 1896. Sv. 1; Иванов В., Топоров В.* Мара. Марена // *Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995.*

³³ *Бризвенниакс Ф.* О народной поэзии латышей // *Сборник антропологических и этнографических статей о России и странах, ей принадлежащих. М., 1873. Т. 2. № 124.*

О.В. БЕЛОВА

КНИЖНОСТИ И СУДЬБЫ ФОЛЬКЛОРА

Человек всегда пристально вглядывался в окружающий мир, старался понять и объяснить его. В памятниках древней славянской книжности, повествующих о живой природе, ярко проявился особый строй средневекового мирозерцания, склонного отыскивать в конкретных явлениях намеки на незримую связь мира телесного и мира духовного. Главная цель средневековых сочинений о животных («Физиолога» и бестиариев, отдельных статей Шестодневов и Толковой Псалтири) состояла не в изложении явлений природной действительности, а в демонстрации символического смысла этих явлений. Именно поэтому в «Физиологе» и сходных с ним памятниках каждое животное является чудесно-необычным. Это справедливо не только когда речь идет о сверхъестественных созданиях (вроде единорога, кентавра, феникса) или читателю представлены экзотические животные далеких стран (лев, слон), но и когда рассказ ведется о хорошо знакомых существах (лисе, еже, куropатке, бобре). Все эти «худошггн и летошггн» твари выступают в своей сокровенной ипостаси, подчас недоступной простому наблюдению, но открывающейся читателю в результате духовного прозрения. В символически-толковательных произведениях о природе гармонично сосуществует аллегорический и буквальный смысл; именно поэтому для читателей средневековья бестиарии были и энциклопедией животного мира, и сборником нравоучений, и своеобразным каталогом символических значений, и увлекательным чтением. О том, что подобные произведения пользовались большой популярностью, свидетельствуют многочисленные списки «Физиолога» и бестиариев в европейских литературах. Волна увлечения морализаторскими «естественнонаучными» сочинениями захватила в XV—XVII вв. и славянскую книжность. Именно на этот период приходится большинство известных полных списков славянского «Физиолога» и его фрагментов. Традиция «Физиолога» была впоследствии подхвачена оригинальным древнерусским памятником — «Словом о рассечении человеческого естества» (XVII в.), сопроводившим описание природных объектов нравоучительными толкованиями.

«Естественнонаучные» сведения играли важную роль и в рассказах путешественников раннего средневековья. Козьма Индикоплов в знаменитой «Христианской Топографии» посвящает целую главу описанию «индийских животных», рассказывая об их внешности и повадках. Подобные рассказы, безусловно, возбуждали любопытство — читателю требовались все новые и новые сведения о диковинках природы.

Начиная с XVII в., широкое распространение на Руси получали списки переведенного с греческого языка «Собрания о неких собствах естества животных» Дамаскина Студита. Главное место в этом сочинении отводилось уже не символическим, а исчерпывающей информации о живых существах, соседствующих с человеком в этом мире.

Важной особенностью всех перечисленных произведений, и символически-толковательных, и собственно «естественнонаучных», была избирательность в описании зверей, птиц и рыб. Какой бы ни была начальная установка памятника — просветить читателя в области христианской догматики и морали или просто дать ему занимательную информацию о созданиях природы — для рассказа выбирались наиболее яркие, впечатляющие и зачастую вымышленные свойства животных. И читатель принимал условия жанра: для наших предков все «книжные» звери и птицы были всегда «чудесными» и практически не соотносились со своими реальными прототипами, которых можно было наблюдать в повседневной жизни. Об этом свидетельствуют и живописные миниатюры, часто сопровождавшие тексты «Физиолога» и «Христианской Топографии». Существуют также лицевые списки «Слова о рассечении человеческого естества» и «Собрания» Дамаскина Студита. Изображения животных в древнерусских рукописях — это своеобразное окно в «баснословный зверинец», и, думается, современный человек с интересом взглянет на этот мир, на протяжении столетий веков привлекавший тех, кто жил до нас.

Безусловно, когда речь шла об изображении фантастических созданий, читатель должен был полностью полагаться на иллюстратора-миниатюриста, «переводившего» словесное описание в изобразительный ряд. Прототипов таких персонажей, как птица феникс, вепреслон или мравале, естественно, никто никогда не видел, и перед художником стояла довольно сложная задача — создать зримый образ некоего мифического существа. Как, например, изобразить птицу феникс, которая



Лубочная картинка «О хамелеоне звере». 1770-е гг. (Российская национальная библиотека, СПб.)

после 500 лет жизни, наполнив крылья своим ароматом ливанских кедров, сжигает себя на алтаре в храме Иллиополя — Солнечного града? В лицевых русских списках «Физиолога» конца XV — начала XVI в. это сказание проиллюстрировано либо сценой в храме, где «финикс» представлен в виде серо-зеленой птицы неопределенного облика [1, л. 381], либо изображением «финикса», похожего на ворона, с пышным оперением на шее и мощными когтистыми лапами [2, л. 325]. Списки другой редакции «Физиолога» были более красноречивы в своих описаниях, что отчасти облегчило задачу последующим иллюстраторам. «Финикс» красна птахъ есть паче всѣх и павы красѣн. Пача бо ни златом, ни серебром образъ имѣтъ а финиксѣ укринфѣтъ и каменна многоценна. Вѣнецъ носитъ на главѣ и сапогы на ногѣ, также царь, — говорится о фениксе в сказании «Физиолога» по списку третьей четверти XV в. [3, с. 476]. Сравнение чудесной птицы с павлином, видимо, и побудило миниатюристов подчеркивать их приблизительное сходство (хотя бы в цветовой гамме). Изображения феникса в списках XVII—XVIII вв. «Слова о рассечении...» и «Собрания» Дамаскина Студита представляют его в виде птицы с красным клювом, сидящей на камне [4, л. 77], в виде разноцветной птицы с пышным хвостом, хохолком на голове и распростертыми крыльями, расположившейся на вершине дерева [5, л. 19-об], в виде яркой желто-зелено-малиновой длинноногой и длинношейшей птицы, расправившей свои крылья [6, л. 172].

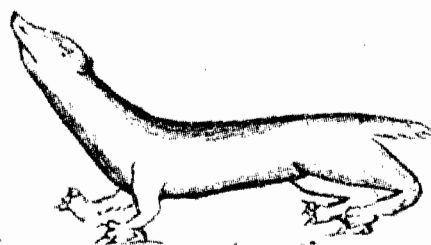
Иногда сам текст-описание мог поставить иллюстратора в тупик. В «Христианской Топографии» Козьмы Индикоплова среди прочих «индейских» животных упомянут вепреслон, о котором говорится: «Вепреслон много ж вѣдох и пдох» [7, л. 230]. Судя по форме имени, этот зверь должен иметь сходство со слоном и диким кабаном; каких-либо других подробностей о нем в «Христианской Топографии» нет. Впоследствии составители словарей-азбучников, включившие в их состав все «зоологические» статьи Козьмы Индикоплова, попытались конкретизировать образ таинственного вепреслона, но ситуация еще больше запуталась. «Вепреслонъ, вѣдомъ подобенъ лву, и ногти нхъ есть, а вѣды что у кабана



Носорог (слева), слон и «мраволев» (справа сверху). Миниатюра из «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова (XVI в., собрание РГАДА)

дикого. Тонки велики гривенокъ в па» [8, л. 88-об]; «Сне жикотно обрѣтаеца во нѣднѣхъ странахъ во ксе» подобе дикню вепрю томо по ногамъ лапы что у слона» [9, л. 21], — так рассказывают о вепрелоне азбуковники. В описании появились еще и черты льва, а такая деталь, как «под ногами лапы, что у слона», могла озадачить даже искусного иллюстратора. Неопределенность внешнего облика этого животного проявилась и в его изображениях. На миниатюрах вепрелон похож на волка, с мягкими лапами и пушистым хвостом [7, л. 230]; имеет кошачью голову, круглые уши, трехпалые лапы с заостренными пальцами, торчащие вверх клыки [10, л. 334-об]; он может быть похож на льва с гривой и пышным хвостом [11, л. 206].

Изображения баснословных животных в лицевых рукописях отличаются достаточной устойчивостью — иллюстраторы более поздних списков редко отступали от образцов, данных им предшественниками. Примером тому может служить еще один загадочный обитатель фантастического бестиария — *мраволев*. Само появление этого существа в памятниках книжности — результат лингвистической ошибки. В переводе стиха из библейской книги Иова: «Могучий лев погубает без добычи, и дети львицы рассеваются» (4:11) для обозначения льва было использовано редкое слово *туттех*, значение которого впоследствии было забыто, а само имя перенесено в *timicoleon* или *formicoleon*. В соответствии с этим названием возник образ животного — помеси льва и муравья. «Физиолог» рассказывает о нем, что «преже имать львево. а задъ



«Ласица» — ласка. Миниатюра из «Физиолога» Рогожского собрания (кон. XV — нач. XVI в., № 676, РГБ)



«Телчелон» (слева) и «велблюдопардус» — жираф. Миниатюра из «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова (XVI в., собрание РГАДА)

же мравеннѣ. оцъ паотомъ а мти сочнѣадица» [12, с. 285]. Из-за своей двойственной природы мраволев не может есть ни мяса, ни постной пищи и погибает от голода. Лицевой список «Физиолога» конца XV в. изображает мравольва как животное серо-зеленого цвета, со змеевидным телом и двумя передними конечностями [1, л. 389-об]. Есть изображения мравольва и в «Христианской Топографии». Поскольку они не сопровождаются текстом, а имеют лишь пояснительную

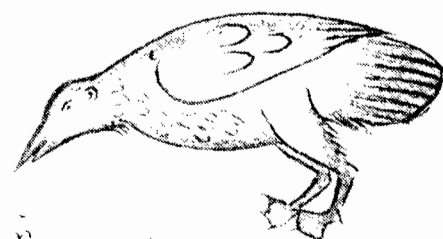


Лев. Миниатюра из «Физиолога» Рогожского собрания (кон. XV — нач. XVI в., № 676, РГБ)

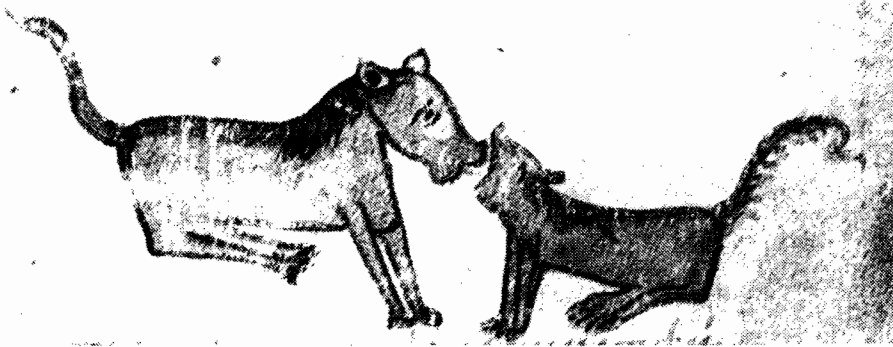
подпись (встречаются самые разнообразные варианты имени: и *мраволев*, и *мрамолев*, и даже *мамо лев*), то иконографическая вариативность здесь проявляется в различных деталях. Мраволев «Христианской Топографии» — это животное желтого или розового цвета, головой, ушами и передними лапами напоминающее собаку или лисицу. Зверь лежит на скале, которая наполовину скрывает его длинное, как у змеи, тело (иногда скала изображается обвитой пламенем — не намек ли это на «смешанную», а значит в какой-то степени «демоническую» сущность мравольва?). Передние лапы зверя имеют длинные пальцы с когтями, на спине у него порой подчеркнуто выделяется гребень, а витой хвост оканчивается стрелкой или пышным «бутоном» [10, л. 331-об; 13, л. 317-об; 14, л. 312-об; 15, л. 428-об]. Среди в общем-то похожих «мравольвов» особняком стоит одно изображение из списка «Христианской Топографии» середины XVI в.: со страницы рукописи на нас смотрит явно четвероногий зверь с острой мордой и ушами, с загнутым длинным «кошачьим» хвостом. Художник отдал предпочтение «львиным» чертам неведомого животного, о чем свидетельствует и пояснительная подпись: «рисъ» [16, л. 249].

Расплывчатость или, наоборот, нагромождение

различных подробностей в описании того или иного представителя животного царства влекла за собой аморфность его изображений. В статье «Единорог в народных представлениях и книжной традиции славян» [17] мы уже касались иконографии этого популярного персонажа баснословного зверинца. Разнообразные изображения единорога сходны лишь в одном — обязательном наличии рога у этого животного. Однако его «рогатость» вовсе не предполагает, как могло бы показаться на первый взгляд, наличие у него копыт. Наиболее ранние изображения единорога в византийских и славянских рукописях рисуют его скорее как представителя породы кошачьих. Лишь впоследствии единорог



«Нощный вран» — филин. Миниатюра из «Физиолога» Рогожского собрания (кон. XV — нач. XVI в., № 676, РГБ)



Лев вдыхает жизнь в новорожденного львенка. Миниатюра из «Физиолога» Кирилло-Белозерского собрания (XV в., № 68/1145, РНБ)

в виде лошади с рогом на лбу займет главенствующее положение в иконографии. Среди необычных «портретов» единорога отметим изображение из Лаврашевского евангелия XIV в. На миниатюре, иллюстрирующей текст «Притчи об инорозе» из «Повести о Варлааме и Иоасафе», изображен страшный единорог, символизирующий в этой притче смерть. В его облике сочетаются черты разных зверей: тело и загнутый хвост напоминают льва, выгнутая шея подобна конской, голова больше похожа на морду хищника. Небольшой изогнутый рог выглядывает, как длинная челка. Но удивительнее всего его конечности — это трехпалые (птичьи?) лапы с длинными кривыми когтями [18, с. 158]. Эта деталь в облике единорога, несущего смерть человеку, явно соотносится с традиционными в древнерусской живописи изображениями апокалиптических зверей и антихриста (см., напр., [18, с. 157]).

Мифические существа не были единственными представителями животного мира на страницах древнерусских рукописей. Большую часть чудесного зверинца составляли животные, в той или иной степени знакомые читателю. Но и они нередко представляли в необычном облике, демонстрируя подчас не менее необычные свойства. Исследователи уже не раз обращали внимание, как странно выглядит ковер, или мѣскуѣ, на миниатюрах «Христианской Топографии». Изображение, сопровождающее рассказ о том, что охотники преследуют бобра ради добычи мускуса, представляет нам зверя, похожего на медведя или волка, с длинным хвостом, острыми когтями или растопыренными пальцами на лапах [7, л. 228; 19, л. 214-об]; «бобр» может иметь голову и хвост хищного зверя, а ноги копытного животного [10, л. 333; 20, табл. XIX]. Думается, в данном случае миниатюристи вовсе не проявили своего невежества, не сумев изобразить бобра, хорошо знакомого жителям средних широт. Просто это совсем иной, «индийский» бобр, отличный от привычного и обыкновенного. Чтобы подчеркнуть его «экзотичность», ему составлено и особое имя мѣскуѣ, мѣскуѣ (от греч. μούσχος), а живописные славянские изображения явно следуют за авторитетными византийскими источниками, где этот зверь также представлен в виде некоего хищника. В случае, когда автор-живописец не следовал традиции, а полагался на собственное мнение, «индийский» бобр становился в точности похожим на бобра обыкновенного. На одной иллюстрации к списку «Христианской Топографии» XVII в. мы видим его именно таким: коричневого цвета зверь с круглой головой и круглыми ушами, с толстым чешуйчатым

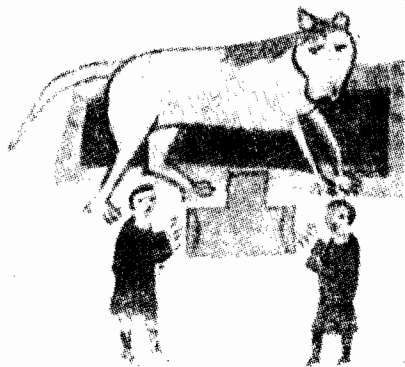
хвостом «лопатою» [21, л. 255-об].

Фантастическим разнообразием отличаются изображения зверя ноздоророга (носорога). Стремясь быть максимально точным в деталях, Козьма Индикоплов отметил, что «ему рог на губѣ <...> оочи же долѣ подъ челюстью имать» [7, л. 227]. Лицевые списки «Христианской Топографии», следуя этому описанию, представляя целую серию «ноздоров», которые могут быть похожими то на медведя с клыками [20, табл. XIX; 22, л. 223-об]; то на какого-то клыкастого зверя вроде собаки (?), но с «коровьим» или «конским» хвостом [13, л. 317-об; 10, л. 331-об] и когтистыми лапами [14, л. 312-об]. Некоторые изображения особо подчеркнули то, что у ноздоророга «очи под челюстью». Читатель может полюбоваться на устрашающего вида зверя с рогами на носу и глазами, расположенными почти на шее [23, л. 233]. Описание носорога из «Христианской Топографии» вошло позднее в «Собрание» Дамаскина Студита, где, слегка перефразируя первоисточник, сообщалось, что у ноздоророга «глаза под горлом». Лицевой список «Собрания» XVIII в. дает нам изображение крупного животного с телом и ногами слона, на верхней губе у него расположены изогнутые рога, а глаза находятся ниже зубастой пасти [5, л. 59]. Но вместе с тем, уже в XVII в. в русских рукописях встречались и вполне достоверные изображения носорога. Один из списков «Христианской Топографии» был проиллюстрирован рисунком, вероятно, скопированным с печатной гравюры, — носорог здесь имеет большое сходство с «оригиналом», тщательно выписаны складки толстой кожи и «панцирь», как бы покрывающий спину зверя [15, л. 422].

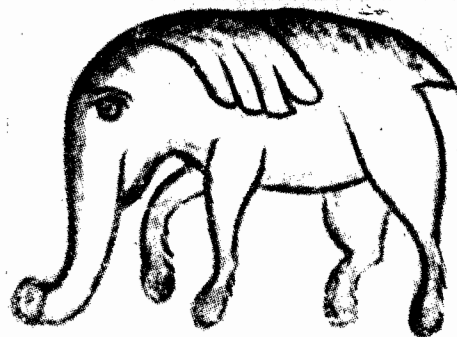
Довольно часто какой-либо из представителей книжного бестиария сохранял от своего

реального прототипа только имя, внешние признаки же заимствовал у других животных. Приведем лишь один пример подобного рода. В древнерусских памятниках под названием саламандры описывается несколько существ, главное свойство которых — способность гасить огонь. Эти существа могут выглядеть как «скотъ четвероножнъ подобенъ щецнице» с пятнами вдоль спины; как некий червь, живущий в огне; как «зверокъ величествомъ со пса». Столь разнообразным описаниям соответствуют не менее разнообразные живописные изображения, но ни на одной миниатюре мы не увидим собственно саламандру, небольшое земноводное, которое, согласно древним представлениям, способно гасить самое жаркое пламя. В древнерусских рисунках проявилось стремление их создателей представить как можно более исчерпывающий образ этого необыкновенного существа, объединить все известные о нем сведения. Результатом было нагромождение деталей, нередко противоречащих друг другу. Когда речь идет о саламандре — огненном черве, миниатюры изображают желто-коричневого зверя, похожего на кошку, с усатой мордой, заостренными ушами, мягкими лапами, черными пятнами вдоль спины. Однако этот зверь не полностью принадлежит к семейству кошачьих — у него длинный эмевидный хвост [5, л. 63-об]. В другом списке (мы говорим об иллюстрациях к сочинению Дамаскина Студита) саламандра — это четвероногое животное типа кунцы (?), с длинным хвостом, напоминающим хвост ящерицы [4, л. 60-об]. Рассказы о том «саламандре», что «величеством со пса», сопровождаются обычно рисунками с изображением вислоухого четвероногого зверя, напоминающего собаку; тело его покрыто пестрыми отметинами, а длинный хвост завит в кольца [24, л. 10]. Еще один вариант «саламандры» — это некое подобие пятнистого леопарда, из пасти которого высывается длинный язык [6, л. 170].

Любопытное изображение обезьяны мог увидеть читатель в лицевом списке «Слова о разсечении человеческого естества». В тексте обезьяна символизирует подражателей, бездумно копирующих других людей: «Обезьяна бо такова есть, егда узрѣтъ когда что отъ человекѣ дѣлаема, добра или зла, тако и она творѣтъ. Оце не человекѣ, аще безъ разсужденія всакаго что у кого видѣтъ, какия дѣла, тако и онъ творѣтъ, то таковыи нѣсть человекѣ, но обезьяна» [25, с. 66]. На миниатюре лицевой списка — крупное животное с длинными конечностями, присевшее на задние лапы. У него пышный большой хвост, как у белки или у



Слон. Миниатюра из «Физиолога» Рогожского собрания (кон. XV — нач. XVI в., № 676, РГБ)



Слон. Миниатюра из «Физиолога» Кирилло-Белозерского собрания (XV в., № 68/1145, РНБ)



Заяц. Миниатюра рукописи из коллекции И.Н. Заволоко (XVIII в., № 257, Древлехранилище ИРЛИ)

лисцы, острые уши торчком. Но удивительнее всего совсем человеческое лицо «обезьяны», высунувшей изо рта длинный язык. Видимо, художник хотел таким образом подчеркнуть способность обезьяны к передразниванию и одновременно пытался передать символический смысл рассказа, где за звериным обликом скрывается человек [24, л. 15].

Иногда поражают своеобразием изображения животных средней полосы. Перед читателем проходит целая вереница «неузнаваемых» с первого взгляда длинноногих мышей и зайцев, медведей, больше похожих на мохнатых поросят. Здесь же летучая мышь «нотопырь», напоминающая медвежонок с крылышками, и пестрая «рысь» в позе скачущего кенгуру [6, л. 166, 169, 175-об; 24, л. 13, 17, 27, 28, 38].

Несколько слов следует сказать об изображениях обитателей водной стихии. Рассказ о живописных образах морских жителей мог бы составить отдельную тему; ограничимся лишь немногими колоритными примерами. Необычность, причудливость изображений водных животных можно объяснить воззрением средневекового человека на подводный мир как на копию мира земного: все создания земли и воздуха имеют своих двойников под водой. «И такоже обрѣтаются на землѣ великая животная, такъ сѣть и в морѣ: зане и волъ морскій есть, и конь, и оселъ, и левъ, и пardedь, и овень: и просто рещи, елика имена имѣтъ животна земная, имѣтъ и морская. Обаче толко измѣняются тако она шъ среди и верха сѣть четырьми ногами, такоже животна земная, шъ среди же долѣ сѣть широкая, такоже хвостъ <...> рыбы. також животна земная немогутъ жити в морѣ, тако же ниже она могутъ жити на землѣ», — рассказывает Дамаскин Студит в своем «Собрании» [26, л. 132]. Морские двойники

носят имена земных животных (но с определением «водный», «морской», «речной») и отчасти похожи на них. В лицевых списках «Христианской Топографии» конь водный или конь речной (вероятно, Козьма подразумевал бегемота) выступает в виде копытного животного с головой собаки или волка [14, л. 315-об] или в виде обыкновенного коня с двумя или тремя клыками [10, л. 333-об; 11, л. 206; 15, л. 427; 23, л. 235]. Вол морской из «Собрания» Дамаскина Студита выглядит как животное с головой вола; передние ноги у него с копытами, а вместо задних — рыбий хвост [5, л. 45-об]. Среди изображений ежа морского есть такие, что повторяют изображения ежа земного (т. е. круглый комочек с иглами [4, л. 21-об]). Но внимание читателя скорее привлечет необычная миниатюра, на которой некое щетинистое животное с головой собаки свернулось в клубок; видны задние лапы с когтями и пушистый хвост [5, л. 26].

Все обитатели баснословного зверинца бесподобны и удивительны каждый по-своему. Их причудливый облик был призван не только развлечь читателя, но и заставить человека задуматься над скрытым поучительным смыслом природных явлений.

Литература

1. Сборник лицевой Кирилло-Белозерского собрания, № 68/1145, XV в., Российская Национальная библиотека, С.-Петербург (далее — РНБ). В составе — список «Физиолога».
2. Сборник лицевой собрания Рогожского кладбища, № 676, кон. XV — нач. XVI в., Российская Государственная библиотека, Москва (далее — РГБ). В составе — список «Физиолога».
3. Памятники литературы Древней Руси. XIII в. М., 1981 (с публикацией текста «Физиолога» по списку XV в.).
4. Сборник лицевой собрания рукописных книг РОФ 8511, первой половины XVIII в., Государственный литературный музей, Москва. В составе — список «Собрания о неких собствах естества животных» Дамаскина Студита.
5. Сборник лицевой собрания В.М. Ундольского, № 688, XVIII в., РГБ. В составе — «Собрание» Дамаскина Студита.
6. Апокалипсис лицевой собрания Общества любителей древней письменности (далее — ОЛДП), О.133, XVIII в., РНБ. В составе — «Слово о рассечении человеческого естества».
7. «Книга глаголемая Козьмы Индикоплова» // Издание ОЛДП. СПб., 1886. Вып. 86.
8. Азбуконик собрания Московской Духовной Академии, № 199, XVII в., РГБ.
9. Азбуконик собрания Д.В. Пискарева, № 198, XVII в., РГБ.
10. Сборник лицевой собрания Рогожского кладбища, № 791, кон. XVI — нач. XVII в., РГБ. В составе — «Христианская Топография».
11. «Христианская Топография» собрания В.М. Ундольского, № 191, XVII в., РГБ.
12. Карнеев А. Материалы и заметки по литературной истории «Физиолога». СПб., 1890 (с публикацией списков XV—XVII вв.).
13. «Христианская Топография» собрания Новгородского Софийского собора, № 1197, сер. XVI в., РНБ.
14. «Христианская Топография» Кирилло-Белозерского собрания, № 64/1141, XVI в., РНБ.
15. Сборник лицевой собрания М.П. Погодина, № 1089, XVII в., РНБ. В составе — «Христианская Топография».
16. «Христианская Топография» собрания П.И. Щукина, № 475, сер. XVI в., Государственный исторический музей, Москва (далее — ГИМ).
17. Белова О.В. Единорог в народных представлениях и книжной традиции славян // Живая Старина. 1994. № 4. С. 11—15.
18. Никлаеу М. Палата книгаси: Рукаписна книга на Беларусі ў X—XVIII ст. Мінск, 1993. За указание на это издание сердечно благодарю А.А. Турилова.
19. Сборник лицевой богословского содержания Основного собрания рукописных книг, F.XVII.104, третья четверть XVI в., РНБ. В составе — «Христианская Топография», «Физиолог».
20. Редин Е.К. «Христианская Топография» Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам. М., 1916. Ч. 1.
21. «Христианская Топография» Смоленского собрания, № 2, XVII—XVIII вв., РГБ.
22. «Христианская Топография» Устюжского собрания, № 11, кон. XVII в., Библиотека Академии наук, С.-Петербург.
23. «Христианская Топография» собрания В.М. Ундольского, № 190, XVII в., РГБ.
24. Сборник лицевой коллекции И.Н. Заволоко, № 257, XVII в., Древлехранилище Института русской литературы, С.-Петербург. В составе — «Слово о рассечении...».
25. Дурново Н.Н. К истории сказаний о животных в старинной русской литературе // Древности. Труды славянской комиссии Имп. Московского археологического общества. Т. 3. М., 1902. С. 45—118.
26. Сборник собрания Московской Синодальной библиотеки, № 642, XVII в., ГИМ. В составе — «Собрание» Дамаскина Студита.

СобираТЕЛЬСКАЯ РАБОТА ЛАБОРАТОРИИ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Лаборатория народной музыки Московской государственной консерватории имеет давнюю и богатую историю. Начало ее деятельности приходится на 1930-е гг. и связано с такими известными именами в музыкальной фольклористике, как К.В. Квитка, Е.В. Гиппиус. Продолжая традиции изучения фольклора, заложенные еще в XIX в. В.Ф. Одоевским, Н.А. Серовым, П.П. Сокальским, основатели кабинета народной музыки (ныне — лаборатории) руководствовались современными для своего времени научными требованиями. Многие формы работы значительно развились во время руководства профессором Московской консерватории А.В. Рудневой.

Одно из важнейших направлений научной и учебной деятельности — собирательская работа. Огромное количество молодых музыкантов прошло через стены лаборатории, изучая на студенческой скамье курс народного творчества. Некоторые из них впоследствии стали профессионально заниматься изучением народного музыкального фольклора. В течение последних тридцати лет значительно вырос фонд музыкальных записей лаборатории, расширился географический охват полевых исследований, обновлялись формы собирания фольклора. В настоящее время число фонограмм лаборатории народной музыки перевалило за сто тысяч, консерваторское собрание является вторым по величине после фонограмматива Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН.

Широта поставленных собирателями задач обусловила необходимость проведения самых различных форм собирания, среди которых на первом месте стоит региональное исследование традиции. Силами сотрудников и студентов консерватории удалось в последнее время ознакомиться с песенной культурой Рязанской, Пензенской, Белгородской, Брянской, Воронежской и других областей, в русских селах Алтая, рязанской Мещеры, брянском селе Сенном и на «Усердской стороне» — в белгородском Присколье.

Проблема народного многоголосия, всегда волновавшая фольклористов, в наши дни решается с помощью современных методов фиксации материала. На первом месте здесь стоит способ микрофонной записи. В многомикродоном сборнике А. Рудневой, В. Щурова, С. Пушкиной, вышедшем в 1979 г., по-новому раскрываются особенности народной полифонии.

Исследованию межнациональных связей в музыкальном народном творчестве, взаимодействии и взаимовлиянии различных переселенческих культур была посвящена целая серия поездок. Изучение традиции русских в условиях инородного окружения (экспедиции Н. Савельевой по селам Украины, Молдавии и В. Щурова в Восточный Казахстан и на реку Урал), а также культур других народов (мордвы, марийцев, тувинцев и др.) позволяет по-новому осветить пути миграции песенного репертуара.

Общая картина экспедиционной работы будет неполной, если не упомянуть такие ее формы, как проведение комплексных исследований определенных регионов совместно с филологами и хореографами, изучение инструментальной музыки, а также продолжение полустационарного изучения традиции, начало которого положила А.В. Руднева.

Устойчивой традицией стали ежегодные экспедиционные отчеты лаборатории народной музыки, в ходе которых слушатели могут ознакомиться с особенностями песенных диалектов



Сотрудники лаборатории с народной исполнительницей А.И. Глинкиной. 1966 г. (Архив лаборатории народной музыки Московской консерватории). Стоят (слева направо): И.К. Свиридова, Н.М. Савельева, Б.И. Рабинович, Е.С. Булгакова, В.М. Щуров, Т.К. Ким. Сидят: К.Г. Светова, А.В. Руднева, А.И. Гликина, Н.М. Бачинская

различных регионов России. В сообщениях, помимо этнографических описаний, представляются цветные фотографии и диапозитивы, видеозаписи.

На экспедиционной сессии 1995 г. доклад научного руководителя лаборатории В.М. Щурова был посвящен проблемам сохранности традиции, собирания и использования песенного материала. Рассказывая о поездках к кубанским и донским казакам, профессор подробно остановился на протяжной песне, отражающей тематику и манеру исполнения, типичную для казачьей традиции. Экспедиции под руководством В.М. Щурова удалось собрать образцы редких для юга России обрядовых песен. Одновременно с их фиксированием шло изучение этнографических подробностей народного танца. Сообщение хореографа-фольклориста А.И. Шилина, проводившего также и видеосъемку танцев, познакомило студентов со спецификой бытования танцевального фольклора, в частности соотношения мужских и женских движений, их зависимости и взаимопроникновения. Доклад А.С. Кабанова, также участвовавшего в работе этой экспедиции, был посвящен судьбе фольклора казаков, особенностям местного репертуара и связям стилистики исполнительства с возрастом носителей традиции.

Второй день сессии был посвящен музыке Брянщины. Доцент консерватории Н.М. Савельева рассказала о серии поездок в эти места, познакомила с собранным материалом. Среди экспедиционных находок были и образцы старообрядческих песен, и записи редких сейчас инструментов, таких, как кутикалы или пастушьи рожки. Обмеры и фотографии этих инструментов, записанные рассказы исполнителей об их изготовлении, настройке и технике игры в сочетании со звукозаписью позволяют восстановить почти забытую традицию.

В западных районах Брянской области до наших дней сохранился в живом бытовании обряд «Похороны стрелы», который приурочен к периоду от Пасхи до Вознесения. Первый раз в году «стрелу водили» на второй-третий день после

Пасхи и таким образом «открывали сезон» весенних хороводов и гуляний. Последний раз «вели стрелу» и танцевали в хороводах в день Вознесения. Нарядно одетые жители села, все от мала до велика, выходили на улицу, собирались группами и с разных концов села с песнями шли к центру. При этом они становились рядами поперек улицы и, взявшись под руки, пели:

Ты лети, стрела, да и вдоль села,
Ой лели, да и вдоль се[ла] У!
Ты не убей, стрела, доброго молодца,
Ой лели, доброго моло...У! и т.д.

В центре села жители водили круговые хороводы, к которым присоединялись подошедшие группы. Потом все шло по центральной улице за околицу, в жито. Ряженные «дед» и «баба» возглавляли процессию, пританцовывали, требовали угощения либо выкупа со всех встречных, проходящих и проезжающих, стегали их кнутом или большой веткой и всячески веселили всех. По дороге через село «стрелу» угощали: хозяйки выставляли стол на улицу, выносили хлеб, вино, закуску. Вокруг стола снова водили круговые хороводы. Придя на окраину, в жите исполняли традиционные обряды: «откапывали» и «закапывали» «стрелу». В одних селах эти действия были чисто символическими, а в других — что-нибудь действительно закапывали в землю (палочку, ленту, денежку, куклу и т.д.). По окончании обряда шли домой и там устраивали застолье.

К сожалению, общими в большинстве докладов оказались данные о сокращении, обеднении репертуара, вытеснении старинных песен современными. Особенно наглядно это проявляется при повторных экспедициях.

Отмечено также, что собирательская работа стимулирует пробуждение интереса к народному искусству в среде его носителей, а иногда даже спонтанное возникновение ансамблей (таких, как в селе Старое Демкино Пензенской области). Возрождение традиции особенно заметно там, куда исследовательские группы выезжали неоднократно, как, например, в рязанском с. Кочемары, изучение которого было начато еще в 1970 г.

доцентом Московской консерватории Н.Н. Гиляровой. Бережное отношение фольклориста к песням, внимание и забота об исполнителях привели к возрождению фольклорного певческого ансамбля села. Сейчас коллектив поет лучшие образцы фольклорной традиции деревни, известные по записям 70-х г. Многие трудные для исполнения песни, раньше страшившие своими замысловатыми распевами исполнителей «молодого поколения» — женщины 1940-х г. рождения, ныне входят в число любимых. Увлечение исполнителей нашло поддержку со стороны Н.Н. Гиляровой. Хотя тексты песен сохранились у исполнителей в тетрадях, правильное восстановление по памяти напевов оказалось непосильной задачей. И здесь помогла коллекция фонограмм консерватории, где нашлись старые записи. Благодаря им коллектив восстановил репертуар, ориентируясь на местный традиционный распев. Возрождаются традиции и в других местах Рязанщины.

Интенсивное пополнение коллекции звукозаписей лаборатории народной музыки является только частью ее деятельности. Не менее важным представляется также выпуск трудов и исследований, песенных сборников. Настольными книгами каждого музыканта, серьезно интересующего фольклором, стали монография «Южнорусская песенная традиция» В.М. Щурова и уже упоминавшийся коллективный труд «Русские народные песни в многомикроволновой записи». Не меньший интерес представляют сборники с публикациями экспедиционных материалов по Брянской (например, «Суземские песни» Н. Савельевой), Рязанской, Белгородской, Уральской, Иркутской и другим областям. Планомерное изучение фольклора, преемственность в работе экспедиций нашли отражение в таких трудах, как «Песни Усердской стороны» В.М. Щурова, «Музыкальный фольклор Рязанской области» и «Детский фольклор» Н.Н. Гиляровой в серийном издании «Рязанский этнографический вестник».

Просветительская и концертная деятельность является продолжением экспедиционной работы. Многие яркие коллективы, «открытые» сотрудниками лаборатории, выступали на концертах цикла «Возвращение к истокам» при участии постоянного ведущего цикла профессора В.М. Щурова. Московские слушатели смогли познакомиться с замечательными ансамблями «из глубинки», среди которых коллективы из белгородской Афанасьевки, брянских Вережцук, рязанского Секирина и др.

Фольклористы консерватории активно сотрудничают со средствами массовой информации — радиовещанием, телевидением. Совместно с редакцией «Артель» Российского телевидения создаются научно-документальные фильмы. В серии «Мировая деревня», посвященной проблемам бытования фольклора, эта редакция неоднократно показывала передачи, съемка которых осуществлялась совместно с учеными-собирающими лаборатории народной музыки. А о том, какое значение имеет сотрудничество педагогов консерватории с киностудиями, можно судить по созданию таких фильмов, как «Песни над Тихой Сосной» (режиссер П. Русанов) или «Вселенный венок», который был снят Н. Ряполовым и кинополькой «Отечество». В одной из зимних поездок, завершившейся в белгородском селе Афанасьевка, ставшем своего рода «Меккой» для фольклористов, студенты имели редкую возможность наблюдать за реакцией героев фильма, сидящих в зале и видевших себя на экране.

Органично сочетается с научной деятельностью выпуск грампластинок и компакт-дисков. Когда-то инициаторами первых грампластических записей традиционной музыки (серия «Пюют народные исполнители»), появившихся вместе с «возрождением» этнографических концертов, выступили А.В. Руднева и В.М. Щуров. Лабораторией подготовлены также альбомы «Антология русской народной песни» в серии «Музыка народов СССР», «Антология музыкально-обрядового фольклора Рязанской области» под научным



В экспедиции в селе Иловая Белгородской обл. Слева направо: В.М. Щуров, А.В. Руднева, Л. Богомолова, Ю. Паисов. 1958 г. (Архив лаборатории народной музыки Московской консерватории)

руководством Н.Н. Гиляровой, а также собрание «Русских песен Южного Алтая», «монографические издания», посвященные отдельным исполнительским коллективам.

Обширный музыкальный фонд лаборатории народной музыки открыт для посетителей. Многие московские композиторы, такие, как Г. Свиридов, В. Рубин, В. Каллистратов, Т. Чудова, Ю. Буцко, М. Ермолаев, пользовавшиеся им, неоднократно включали экспедиционные находки в свои произведения. Постоянно обращаются за консультацией к сотрудникам лаборатории в поисках необходимых материалов музыканты-педагоги, филологи, специалисты других профессий. Пополнение консерваторской коллекции идет достаточно быстро, и за год количество песен увеличивается примерно на пять тысяч. Вклад студентов, выезжающих на музыкально-этнографическую практику под руководством преподавателей, огромен. Они с большим энтузиазмом участвуют в экспедиционной работе, поэтому многими интересными находками как песен, так и инструментальной музыки консерватория обязана молодому поколению. Увлечение студентов народным пением обычно начинается в деревенском окружении, в условиях полевой собирательской деятельности. А деятельность «Фольклорного ансамбля Московской консерватории» (руководитель — Н.Н. Гилярова) заслуживает отдельной статьи. Этот коллектив ведет напряженную концертную работу, совершает многочисленные гастрольные поездки как в России, так и за рубежом, его репертуар обширен и разнообразен.

Если ранее собирательская деятельность лаборатории держалась лишь на энтузиазме отдельных ее членов, то теперь, к большому удовлетворению, лаборатория народной музыки получает пусть скромную, но все же ощутимую финансовую помощь со стороны Российского гуманитарного научного фонда. Благодаря РГНФ были приобретены современная звукозаписывающая аппаратура, необходимое количество магнитофонной ленты. Однако большая часть архива нуждается в реставрации, много средств требуется и для публикаций уже подготовленных рукописей. Хочется надеяться, что в консерватории всегда наряду с классической будет звучать и народная музыка и что замечательные деревенские певцы-самородки по-прежнему будут радовать любителей народного пения своими выступлениями и музыкальными записями.

Д.В. СМЕРНОВ



Сотрудники лаборатории. 1991 г. (Архив лаборатории народной музыки Московской консерватории). Стоят (слева направо): К.В. Титова, Т.А. Старостина, Д.В. Смирнов, Е.С. Булгакова, И.А. Савельева. Сидят: Н.Н. Гилярова, В.М. Щуров, Н.М. Савельева

Материалы экспедиции в Вашкинский р-н Вологодчины

Первый выгон скота

Комплекс обрядовых действий в первый день выгона скота в стадо в Вологодской обл. был предназначен для обеспечения сохранности коров и овец в летнее время. Традиционно он приурочен к Егорьеву (Юрьеву) дню (6 мая), однако в Вашкинском р-не из-за климатических условий его сроки отнесены на более позднее время: Николин день [21], Вознесенье [4], «... смотря по погоде <...> А вот обычно, у нас вот сейчас, дак первою июня всё. [А в этом году], дак четвертоё июня даже. А выгоняли и в мае» [17]. «В половине мая было, само ранее в половине мая» [18].

При выборе времени для первого выгона скота предпочтение отдавалось воскресным дням: «Дак ить штобы не в постный день — в среду да не выпускали, да в пятницу не выпускали, в эти дни не выпускали скотинки. А тут выпускают и в четверг, и всяко, токо што лучше нет — в воскресенье скотинку выпустить» [21]. Существовал запрет выгонять скот в «крайние» дни: понедельник и субботу [19]. Но в некоторых деревнях скотину выгоняли в субботу: «В июне месяце уж погнали. В субботу. Не в понедельник, не в четверг, а в субботу» [11, 12].

В обряде первого выгона выделяются следующие основные моменты:

- обход скотины хозяйкой дома;
- выгон скотины в стадо;
- обход скотины пастухом на пастбище.

Обход скотины на дворе совершался ранним утром. Обходя скот, хозяйка как бы «замыкала его в круг». Данный обычай являлся остатком древнего магического действия, имевшего охранительное значение.

В Вашкинском р-не при обходе могли использоваться следующие магические предметы: яйцо, икона, оберег (в качестве которого выступали топор, ремень, коса, камень и др.), а также вербовый прут, который освящали в Вербное воскресенье и хранили до этого дня в углу под иконами. «Тычинку выломают, вот вишкву выломают такуу райдбовую и вот этой вишквой скотинку оп(р)овожают и летом провозжат на пастбишко. Вот эту вишкву и берегут <...> вот эта райда, ну, вербушки-то эти, она зовеща-то "райда". Вот так выпускают скотину, ак от вишквой этот и опускают» [16]. Вместо вербы мог также использоваться ивовый или черемуховый прут: «прутик-то или ветвинка от вот черемухи ли от куста от какою» [8]; «... бером прут ивовый, а то дак и черемухову ветвину найду» [17].

Обход скотины хозяйкой совершался следующим образом: «Обходят скотину с решетом: "Как кругом яичко каталица по решецу, так бы скотинка кругом своей избушки знала и ходила домой, нигде не останавливалась". Потому что оно нигде не останавливаецца, катаецца, вот и скотинка ходит»; «Обходят скотину с лукошком, в котором лежит иконка и яйцо. Яйцо катают вокруг иконки, идут вокруг коровы и говорят: "Как это яичко вокруг иконы катаецца, так бы и мои коровки вокруг дома ходили"» [21].

Среди предметов, которым приписывались магические свойства, во время первого выгона в Вашкинском р-не использовались топор, клещи, ремень, коса, камень. Используемый предмет клали в дверях хлева или в воротах двора и заставляли скот переступить через него. При этом хозяева верили, что пояс и ремень заставят скотинку держаться возле дома, а стальные предметы оградят ее от волков, медведей, нечистой силы. «Надо топор под порог [класть] и до осени этого топора поднимать не надо. Без топора нельзя. Под порог кладешь. Скотину гонишь через порог. Или клещи — раньше баню-то готовили — под порог [класть]. Это сталь. Сталь — это хорошо. Звирь не возьмет и ничё» [д. Трифоново Ивановского с/с]. «Ешшо ремешок с себя снимешь да поперег порога положишь. Да ну, чтоб она прошла через этот ремешок. И топор вот сюды к порогу лезишь» [13]. «Камешки мимо клали, чтобы камешки переступала коровушка. Вот и она все время проходит домой тутотки» [13]. Коса, как правило, укреплялась над воротами: «...еще и косы клали, чтобы скотинка ходила, да никто летом не потревожиу <...> Над воротами, это когда скотину выпускаешь, дак и кладешь. Вот коровушка и пойдет, и перекрестишь вот эдак» [13].

При первом выгоне скотины существовал ряд запретов: запрет

выгонять скотину сухой веткой или веткой без коры [26], запрет выгонять скотину голой рукой и прикасаться рукой к скотине: «...обезательно, выпускаем коровушку, рукавицу надеваем. Не знаю, какою поверье, но штобы были руки закрыты» [18]; «При первом выгоне мама наказывала, что ни во дверях, ни в отводах, ни в зазорах, нигде коровушки не трогать рукой. Потрогаешь — пристанет болезнь "седок"» [9]; запрет выгонять скотину босиком, и с непокрытой головой: «... нельзя босиком ходить выпускать скотину, безголовому <...> это уж спросите у пастуха и тот не скажет [почему]...» [3].

Чтобы заставить корову возвращаться домой, при выгоне бросали коровий след обратно домой: «На выпуск скота брали след и бросали во двор» [26]; а шерсть со лба — на спину коров: «Коровушка подойдет ко дверям, так вот она [хозяйка] шорсточку возьмет и кидает на коровушку: "Пойди, коровушка, в поле, не помни новой хозяйки, а помни старую, в поле иди, а с поля сама домой приходи!" — три раза надо сказать, каждое утро по три утра, вот коровушка и будет домой приходить» [9].

Производимые со скотом действия иногда совершались молча, но чаще они сопровождались приговорами, близкими по своей форме заговорам. Словесная магическая формула могла представлять обращение с простым напутствием: «Иди, моя милая коровушка, на вольную волю, шелковой травкой наедайся, ключевой водой напивайся, будь здорова до самого Покрова, сыта и гладка!» [2]. Часто заговор имел форму краткого обращения: «Господи, благослови. Сохрани, Господи, нашу скотинку и спаси! Господи, благослови в доброй час и во святой!» [15]; «Я спроваживаю всегда: "С Богом в час добрый". Да. Без Бога не до порога. Всю жизнь: не молюсь, а верую. Вот так...» [17]; «Благослови, Господи, коровушку, на все летушко красное», — и выпускай благословясь» [1]; «Выпускаешь на улицу, крестишь: "Господи, благослови моего милого живота с зимнего [стойлица] на весельное гуляныще!"» [12]. Часто в заговорах встречается обращение к домовому: «Ну и выпускаем, просим хозяина (в каждом доме есть свои хозяйшка и хозяин). Вот так испокон веков так ведется, из поколения в поколение передается <...> Вот и хозяина попросим, штобы он берёт всё лето коровушку, и поил, кормил на воле и домой водил» [18]; «Хозяин-хозяйшка, малы детушки, на красное летушко подсобите Зорьку кормить и поить, баской водить» [19]; «Хозяин-батьюшка, хозяйшка-матушка, милые детушки, сохраните мою коровушку. Я выпускаю её в полюшко. Чтоб никто не обижал мою коровушку» [25]. Встречаются в заговорах и одновременные обращения к Богу и к домовому или лешему: «Спаси, Господи, и сбереги скотинку-матушку, хозяин дворовой и полевой впереди. Спаси дворовой и полевой хозяин» [17]; «Бог земной, царь морской, царь лесной пойте, кормите мою коровушку и домой гоните» [2]. Отсутствие общих и устойчивых текстов заговоров — «У каждого свой приговор» [2] — показывает, что слову как таковому уже не приписывалось магического значения. Вероятно, эти заклинания присоединялись к действию, чтобы подкрепить его или пояснить. Их легко сообщают собирателям, тогда как настоящие заговоры требовалось хранить в тайне.

Совершались некоторые действия, которые были направлены на то, чтобы заставить коров держаться вместе: «Все [хозяйки] ведут на веревочках, каждая свою коровушку. Другой порою и подведут, чтобы они понохали друг друга, познакомились. Потом уж поведут так дня два-три, а потом станут отпускать с веревоч, они и обходятся эти коровушки» [9]. Иногда, чтобы заставить коров держаться друг друга, их закармливали одним куском хлеба: «Вот мы берем хлеба кусок — та хозяйка и я выносим. Вот мы сначала одной дадим полизать этот хлеб и второй этот же [кусок] <...> И они все лето у нас одну травину [едят] бок о бок, неразлучные. А хлеб обычный» [7].

Коров выгоняли на поскотину или на такое место, «чтобы все стадо поместилось» [9]. В некоторых местах Вашкинского р-на в день первого выгона скота коров на поскотине опрыскивали водой и встречали из лесу с иконой [24].

Значительная роль в обрядах первого выгона отводилась пастуху. Пастухам вручали стадо, и они старались использовать все средства, в том числе и магические, чтобы сохранить его. Пастухом становился, как правило, крестьянин из своей или ближней деревни: «Богатые ведь не пасти, а пасти бедные из своей деревни, кто в своей

деревне порадится или придет с какой-то другой деревни, не с далека, вот он и порежется, и пасет все лето. Вот он и цену скажет, сколько с коровы брать» [9]. Однако в некоторых деревнях скот пасли по очереди: «Очередь подойдет, дак и надо идти» [2]. Хозяева должны были не только платить за работу, но и кормить пастуха, давать ему одежду. Часто во время летнего выгона пастух также жил в домах, где держали скот: «Раньше еще ходили, кормила каждая хозяйка, у кого коровушка есть. Вот сёдне у меня, например, завтра — у кого коровушка есть, у соседа есть, дак к соседу пойдет. Его кормили, поили и платили всё лето» [9]. Пастух «ходил по очереди — у кого коровы есть, дак. Вот сутки там питаэцца, на вторые сюда переходит, на третьи туда переходит»; «Пастуха кормили отменно. Вот сёвдны моя очередь. Он приходит — я уж постараюсь ёму и с собой дать молока и яиц, и пирога луччо — из последнево даст <...> Вот приходит — и надо всё сменить, вплоть до этих, до порток <...> Вот, скажем, у йих на очереди быв — переходит к нам. Там снимает одежду и, этово, переходит к нам, всю одежду снимает, а потом такий старый, шо, знаэш, наа надолго давать [так жалко]. А нет. Надо. Вот Миша Олюшин ховив, дак каждый день наа переодеща старику <...> [И его в каждом доме] одевайт надо, да... [Одежду потом] оставляйт, оставляйт. А мы вот — это было вот при мойей уже памяти. Мы это, договорились тут, нисколько женьщин, да и ёму дали определённую, штобы он не переодевался-то каждый день <...> Там износит и Бог с ним там! Кальсоны свои холщовые, штаны, пиджак какой-нибудь, ну, куртку какуй-нить или фуфайку старую даём» [17, 18].

От пастуха зависела защита и сохранность скота, поэтому «его кормили хорошо, штобы он коров пас хорошо». В деревне Аверино «ему каждый день делали колоб и с собой давали» [22]. А в деревнях Алешино, Аверино, Маньково «было заведено: в дождь ему вечером приносили бутыку, штоб он не промёрз, обогреётся. В ведро не ставили бутылку, а в дождь ставили» [22].

При первом выгоне обязательным был обход стада пастухом. На покосине пастух трижды обходил стадо с вербовым или березовым прутом: «Обходят, когда погонит пастух. Ты, например, пастух, дак ты и обходишь сама. Кругом три раза и хожу вокруг стада. Коровы в середке, я — по за кругом. На дворе не обходишь, когда всех выгонят, тогда и обходишь» [д. Трифоново Ивановского с/с]. Обход проходил молча или сопровождался чтением специального заговора — «отпуска»: «Берут отпуск коровам. У старух, говорят, отпуск берёт [пастух], штоб коровушки не расходились и слушались <...> штобы они вместе ходили, не убегали никуда» [12]; «Пастух берет отпуск и обходит все стадо. Выпустит на покосину ли куда, обходит и читает этот отпуск. В этом отпуску скотинку никакой зверь не видит, медведю кажется скотина камнем, ай ли каким пнём, он и не трогает» [9]. Текст отпуска хранился в тайне, в противном случае он терял свою силу. Обычно чтение отпуска сопровождалось определенными магическими действиями.

Известны два типа отпусков: «божественный» и «от лесу». «Божественный» представлял из себя обращение к Богу и святым с просьбой о помощи, а «от лесу» — договор с лесным. Образы Господа Бога и лесного — охранителя скота — в заговорах разграничиваются непосредственно: «У меня "от лесу" был. Я возьму три ветвинки, три раза все стадо обойду. Шестыдесят коров было. Сгоним там на ниву, все сходимся, пока ешшо лис не опушил. Я со второй этой веточкой хожу и приговариваю, штоб Господь спас и сберег милого живота своего. Напону, накорми, домой пригнай штобы. Вот эту веточку в воду нао класть. Если на сухое место, дак коровушки худо будут доить, в воду снесёшь, камешек какой-нибудь снесёшь в ручеек, привяжешь на веревочку и в воду <...> штобы никто не пошевелил, если пошевелит, так все и стадо капёц. Штобы никто той веточки не знал. Веточка — березка. Три веточки отломить и приговариваешь, штоб Спас сберег» [д. Трифоново Иванов. с/с].

Беря отпуск, пастух как бы заключал договор с лесовым: «Отпуска пастух берет у лесного» [3] и «спрашивает у лесового, в какое поле гнать да как, штобы пасти все летушко красное» [19]. При этом функцию защитника скота пастух также возлагает на лесового: «Он [пастух] возьмет отпуск, ак он не пасёт корову-то. Он не пасёт, только он их прогонит — на чё взят отпуск, и он уж исполний свое. И он уж не пасёт, у ёо там пасёт [лесовой]. Пасут, и како время надо ёо пригонят» [10]; «Бывало, что пастушок иной и просидит на одном месте, коровушки вечером придут все домой» [1]; «А вот этот у нас Коля пас, он двадцать годов пас <...> Вот он, знайт, пас, он за коровам не ходи, да. Корова отелится в лесу,

а теленок придёт домой на двор аж, а коровы нет. Вот было как. И ни одной за двадцать годов, ни одной животины не скормиу медвидю. И все коровы ходили вовремя. Он выгониу их в один цяс: допустим, как если шесть цясов, знайт, в шесть цясов и выгонит скот, да. Если в шесть пригнатсе, знайт в шесть придут коровы. А он лёжит (вот тут пилорама была у двора у коухоznego), пьяный напёеща, лёжит у пилорама, и коровы дальше не ушли, тут и коровы ходят. Вот это было. Вот и говорю, что вот он с отпуском-то и пас» [22].

В некоторых случаях пастухи брали отпуск «на погонялку»: «Брали отпуск, дак, у кого была такая погонялка (погонялкой скот-то гоняли), вот повешают погонялку, где загоняют — в покосину в завор. Вот эта погонялочка и вешалась у завора. К этой погонялочке вся скотина вечером и выходила. Вот какие отпуска были» [9].

Заключая договор с нечистой силой, пастух обязывался соблюдать ряд ограничений: «Вот, пример, скажем, берешь отпуск на чеве там — вот это-то делать не нао. Там веть и берешь, так говорят <...> И не знаю с чео, но вот она, если так помешай, и знайт потом какая-то беда и сделаеша» [10]. Например, существовал запрет снимать колокол с коров: «Вот у нас мальчик пас беспризорный, бедный это Вася-то. Пас он. И он взяу этот отпуск коровушке на колокол» [10].

Традиционными атрибутами пастуха были рог и барабанка: «Ак, вроди, кто из рогов бараных и делал. Вот с Горьской у Кости Горьскоо Сашка был на Грдине <...> дак у ёо рог — и вот на рогу это уже отверстий наделано. Рога были подобраны как у архара (дйкой баран это, архар). Он уже дул и пальцем в эти перебирал в эти отверстия. Ну, от когда выпускаэт коров, дак в рожок трубит так, а когда собираэт — по-другому» [14]; «Раньше были барабанки такие сделаны. На шею повешут доску, две палочки, да и стучает пастушок. Как забарабанит, вся скотинка к нему и идёт на этот на стук» [9]. При разрушении традиционной пастушеской обрядности рожок и барабанка, наделавшиеся ранее магической силой, могли заменяться и другими музыкальными инструментами: «У нас Паша Кирилов пас, дак берестяная была труба, вот, наэрно, длиной [с метр] и там в Шугине трубив. А один пастух у нас был Офонька, каэцца, со Слободки вон. У тоо гармошка была: утром вместо барабана пройдёт, проиграэт — и в лес носив гармошку» [18].

Великий четверг

Четверг на предпасхальной неделе Великого поста — это день, которому придавалось важное значение в народном мировоззрении. С одной стороны, в христианской традиции он был связан с приготовлением к Пасхе. С другой — к нему были приурочены многие народные обычаи и обряды, верования, приметы, характерные для канунов всех годовых праздников. Все, что происходило в этот день, оказывало воздействие на будущее. Скажем, по погоде в Великий четверг гадали о том, какой будет весна: «Если хороший день, то и весна хорошая [будет]» [23].

Совершавшиеся в Великий четверг обряды и магические действия имели камерный, семейный характер. Наиболее ярко проявляется в них очистительная символика: отсюда одно из названий этого дня — «Чистый четверг» (д. Кропачёво). Утром хозяйки убрались в доме, кропили все «святой» водой: «Всю избу с дресвой, вымывали, скальной [берестой] шарили. Святой водой во дворе и доме брызгали» [26]. Очистительный смысл имели и различные действия, связанные с символической обновлением: «Мужики ходили в лес, высекали из сосны новое помело» [26]. Этим помелом нужно было «в пещке попахать, потом ковриги пехать» [д. Трифоново Ивановского с/с].

С очистительной магией связаны различные отгонные и предохранительные магические действия, например объезжание избы на помеле: «Объезжают рано, штобы никто не видел» [20]. Объезжала избу на помеле обычно хозяйка («большуха»): «Помело берёшь в руки и около избы своей обийдёшь на помеле. Изутра, изутра. А штобы Бог спас и берёт избу, дом. Штобы некако — не молонья [молния], нечо не пристало <...> Приговаривают: "Спаси, Господи, сбереги, Господи, мою хижину от злых людей, от злых зверей. Летушко красное, штобы все было спокойно". Обойдут — и говорят это всё» [16].

Специальная отгонная магия была направлена против хищных птиц (ястреба, ворона или коршуна): «Помело старое жгли или на огороде, или в печи: "Куда дым, туда и ястреб!" Или надевали помело

на колышек в огороде и говорили: "Ястреб, ястреб, не ешь наших куриц, ешь помело, чтоб тебя разорвало!"» [5]; «Закармливали горохом петуха, чтоб злее был, кур охранял. Выпускали из подвора кур и цыплят с закрытыми глазами со словами: "Я не вижу, пусть не видит ни кошка, ни собака, ни ворона, ни коршун!"» [26].

Чтобы коровы летом вовремя возвращались с пастбища, звали их в печную трубу: «В трубу и то говорили: "Матушка (там какая) Чернушенька, приходи вовремя, нигде не задерживайся", — в четверг» [21]. Этот ритуал перекликается с магическими обрядами, приуроченными к первому выгоному скота.

Общий смысл многих магических действий, совершавшихся в Великий четверг, заключается в стремлении закрепить, сохранить уже имеющийся порядок или достаток, а при возможности и усилить или приумножить их. Скажем, в д. Сукозеро в Великий четверг «у коров постригали хвосты. Постригут и хвост кладут во хлеве, там куды ли — под матицу ли под чё. Дак шобы коровушка знала свое место» [16]. В других деревнях: «Деньги считали, матерьял мерили, чтоб больше велось» [26]; «За водой с подойником ходили, чтобы столько молока носить» [5]; «Сметаны накопят много хозяйка, дак-от в Великий четверг всё мешали, шоб все не выводилось — не масло, ничё» [6].

На это же были направлены магические действия с хвостами животных и птиц. На Великий четверг «хвостики [у куриц] подстригут, завяжут. Сколько куриц эту держали, дак эти все хвостики завяжут ниточкой и вот в гнезда кладут, где курицы кладуца, вот приговаривают: "Где хвост (т), тут буэт и нос!" Дак курицы станут своё место знать, ейца носить» [16]; «У кур, коров хвосты обстригали, клали в гнездышко, у коров — в реку бросали, чтобы больше молока давали» [5]; «И хвостика отрежешь, и потом это у овечек тожо маленько отрежешь и все в одно место кладёшь, а потом понемножечку отстригишь от кажного да хлеб и испикуешь эдакой, вот такой колыбушечик, небольшой. Иим потом скормишь. [Остатки шерсти] я всё под матицу кладу на двор, на двор под матицу» [21].

Разновидностью последнего обычая можно, по-видимому, считать закармливание скота в Великий четверг, практиковавшееся в близлежащих деревнях Вытегорского района: «В Чистый четверг закармливали корову: кусочек возьмут да на порог сядут вот, туды, во хлева да. Сами поедят и коровушке, скотинке отдадут» [7].

Мотив ритуальной слепоты, возникающий в охранительной магии («я не вижу, пусть не видит ни... ни... ни...»), может трактоваться в противоположном смысле: на Великий четверг необходимо совершить те или иные магические действия, чтобы улучшить зрение, сделаться более зорким, например при поиске птичьих яиц: «В жаратке рылись, золу перебрали, чтобы летом найти тетерьи яйца в лесу» [26] или «чтобы яйца находить куриные, когда они на стороне кладутся» [5].

Реже встречаются свидетельства о вредоносной магии, приуроченной к Великому

четвергу. Причем в большинстве случаев, видимо, эти действия являются разновидностью оберега (охранительной магии). Скажем, чтобы отомстить обидчику, «эжли кто кого не любит там, не в порядке живут, дак вот в Великий четверг ходят утром, открывают дверь: вот эжли она мне чё-то навредила, ну, я её отменшу за это! Откроешь двери и скажешь: "В том доме собаки да волки, а в моем доме — чтобы зайцы да лисицы!"» [11].

Список жителей р-на, сообщивших сведения:

1. Богданова Анастасия Ивановна, 1915 г.р., род. в д. Савалиха Ивановского с/с, прож. в д. Алешино Ивановского с/с;
2. Богданова Александра Никитична, 1910 г.р., род. в д. Митрофанова Гора, прож. в д. Остров Островского с/с;
3. Богданов Михаил Матвеевич, 1924 г.р., род. в д. Речка Ивановского с/с, прож. в пос. Октябрьский;
4. Березина Третья Матвеевна, 1913 г.р., род. в д. Гора Липино-Борского с/с, прож. в с. Липин Бор;
5. Воронина Анна Ивановна, 1922 г.р., род. в д. Ушаково Ивановского с/с, прож. в д. Ивановская Ивановского с/с;
6. Герасимова Марина Егоровна, 1910 г.р., род. в д. Пуужомзеро, прож. в д. Алешино Ивановского с/с;
7. Ерёмина Надежда Андреевна, 1913 г.р., род. в д. Новая Деревня Андомского с/с Вытегорского р-на;
8. Задуняева Анна Петровна, 1926 г.р., род. в д. Ушаково, прож. в д. Трифоново Ивановского с/с;
9. Иванова Анастасия Васильевна, 1917 г.р., род. в д. Ильино Роксомского с/с, прож. в с. Липин Бор;
10. Киселёва Анна Васильевна, 1913 г.р., род. и прож. в д. Мытник Андреевского с/с;
11. Ксенофонтова Анна Дмитриевна, 1914 г.р., род. и прож. в д. Москвино Киснемского с/с;
12. Капарулина Клавдия Сергеевна, 1907 г.р., род. и прож. в с. Липин Бор;
13. Корчагина Мария Герасимовна, 1919 г.р., род. в д. Хошково Пушторского с/с, прож. в д. Давыдово Андреевского с/с;
14. Кириллов Николай Иванович, 1922 г.р., род. в д. Глухарёво Липино-Борского с/с, прож. в с. Липин Бор;
15. Клубикова Наталья Яковлевна, 1903 г.р., род. в д. Сидорово Киснемского с/с, прож. в д. Монастырская Киснемского с/с;
16. Лазарева Анастасия Прокопьевна, 1911 г.р., род. в д. Сукозеро Пиксимовского с/с, прож. в д. Трифоново Островского с/с;
17. Лебедева Анна Филипповна, 1921 г.р., род. и прож. в д. Мосеево Мосеевского с/с;
18. Лебедев Иван Михайлович, 1920 г.р., род. в д. Шутино Островского с/с, прож. в д. Мосеево Мосеевского с/с;
19. Максимова Елена Федоровна, 1925 г.р., род. в д. Маньково, прож. в д. Алешино Ивановского с/с;
20. Мохова Анна Дмитриевна, 1914 г.р., род. и прож. в д. Москвино Киснемского с/с;
21. Межуева Марина Филипповна, 1913 г.р., род. в д. Кропачево Вытегорского р-на;
22. Родичев Петр Федорович, 1917 г.р., род. и прож. в д. Аверино Ивановского с/с;
23. Светлова Александра Максимовна, 1912 г.р., род. и прож. в с. Липин Бор;
24. Харитонова Наталья Дмитриевна, 1920 г.р., род. в д. Хошково Пушторского с/с, прож. в пос. Октябрьский;
25. Шичигина Елена Васильевна, 1919 г.р., род. в д. Погорелово, прож. в д. Волково Киснемского с/с;
26. Яковлева Ольга Петровна, 1917 г.р., род. в д. Сальниково Роксомского с/с, прож. в с. Липин Бор.

Е. МИНЮХИНА,
аспирант Вологодского пединститута

Материалы экспедиционного архива Костромского ОДНТ

Уже пять лет Костромской областной Дом народного творчества (директор — Лилия Петровна Салий) при научной и методической поддержке Государственного архива Костромской области силами районных агиткультбригад создаёт архив народных традиций. В основу вопросника ОДНТ легли анкеты и программы, изданные Костромской губернской ученой архивной комиссией и Костромским научным обществом по изучению местного края. Небольшие, мобильные (2—3 человека, автомашина) бригады культпросветработников имеют возможность добраться до самых глухих и заброшенных деревень своего района и параллельно с реализацией своей культурно-просветительской функции записать воспоминания земляков, ответы на специальные вопросники. За пять лет вырос собирательский уровень местных работников культуры, их профессионализм: прочитаны специальные книги, понятны и близки стали потребности людей, для которых они трудятся, освоен местный фольклорный репертуар. В архиве ОДНТ собраны материалы со всех уголков области по темам: «Народное питание», «Народный костюм», «Этнография детства», «Игровой фольклор», «Народная хореография» (автор программы — А.И. Шилин), «Праздничная культура».

Отрадно, что этот архив открыт для всех: и для ученого, и для студента, и для работника культуры, и просто для любознательствующего. Ценные сведения, собранные в 1990—1994 гг., публиковались в местных журналах «Костромская Старина» и «Губернский Дом». На страницах «Живой Старины» приводятся собранные в 1993—1995 гг. материалы по этнографии Костромского края, предоставленные Костромским ОДНТ (руководитель направления — Елена Васильевна Лейдиг, научный консультант — Татьяна Васильевна Войтюк).

Нейский район

В день Рождества Христова после обеда священник ходил по домам с молитвой, его щедро угощали, давали овса, зерна. Дети, находившиеся здесь же, старались украсть у него из мешка горстку зерна, бежали домой и рассыпали его по полу, а старшие сестры какали в него кольцо и приносили петуха. Тот начинал клевать зерно, и если доставал кольцо, значит, гадающей девушке в этом году суждено выйти замуж [1].

В «святоточные вечера»...

[Молодые] воровали у ворот сани, катались на них, потом кидали где попало или могли повесить их на столб. Закладывали печные трубы стеклом или «прохотом» (короб для ношения сена). Раскатывали поленницы дров. Заливали водой мосты и двери — дверь замерзала, и ее невозможно было открыть [1].

В любой из святоточных дней девушки, ложась спать, загадывали суженого:

На Архийских, на горах
Легат три ангела в головах.
Первый ангел, скажи:
В каком доме буду жить?
Второй ангел, скажи:
Каким родителям служить?
Третий ангел, скажи:
В каком храме венчаться,
С каким женихом обручаться? [6.м.]

Во дворе на снег ставили дугу (называлось «запрягать лошадей»). Завязывали всем по очереди глаза и кружили, затем круживший пролезал под дугой. Кому это удавалось, тот и женится или замуж выйдет [6.м.].

Девушки по вечерам бегали к лошадям. Приговаривали три раза: «Добрый конь, стукни ногой». Если конь заходит, застучит копытами, значит, девушка выйдет замуж, если нет, быть этот год в девках [б.м.].

За ужином девушка незаметно брала у одного из сидящих за столом ложку и бежала с нею на «чертовое место», то есть под дверь конюшни, где скреблась ложкой. Если конь забегает, заржет, то в этом году девушка выйдет замуж [б.м.].

Под порог избы клали незаметно «каток» (скалку). Когда кто-нибудь входил, переступая через порог, слышали, какие первые слова произнесет. Если хорошие слова — к замужеству [б.м.].

В полночь девушка с мочалкой шла в баню. Заходила спиной вперед и говорила: «Суженый-ряженый, приходи ко мне в баню мыться». Затем возвращалась в дом и, не говоря никому ни слова, ложилась спать, положив мочалку под голову. Кого во сне увидит, тот и муж будет [б.м.].

В Святки воровали деревянные бороны и таскали их по деревне. На борону садилась одна из девок с бутылкой воды и венком. Все вместе таскали борону по дворам девушек, она сидела и приговаривала: «Тяните быстрее, чтобы (имя девки из очередного двора) быстрее замуж взяли». Подъезжая к дому, зацепляли бороней за угол. Она приговаривала: «Тяните быстрее, тяните быстрее, чтобы женихи приезжали», — и хлестала венком по бороне. Когда отъезжали, смотрели на снег: если осталась прутки от венка — жди жениха, а если нет, то в нынешнем году не выйдешь замуж. Когда обедует все дворя, где жили девушки, выезжали в поле, разрубали борону и разбрасывали щепки по сторонам, чтобы женихи со всех сторон приезжали [2].

На Крещение выносили пряжи прямо с куделью на улицу, втыкали в заборы, в крыши — на высокое место, чтобы лен уродился высоким [б.м.].

В день св. Касьяна — раз в четыре года, 29 февраля, — на ужин не досадили кусочек хлеба и выносили его на улицу. Если птичка к утру съест этот кусочек, значит, помрешь в этом году. Если кусочек останется цел, жить будешь долго, здоровой будешь [3].

Масленицу гуляли три дня. Катались с гор на санках, на больших санях, на деревянных коньках по одному или на два конька клали доску, садились по 3—4 человека и мчались с горы вниз, по пути крича тем, кто поднимался в гору: «Дороги! Баран безрогий!»

На третий день Масленицы, к вечеру, брали ржаной сноп — «Масленицу», раскладывали большой костер и сжигали его. Дети приговаривали: «Сыр да масло, иди с нас; хрен да редька, иди на нас». Дрова для костра приносили или везли на санках все, кто приходил на гулянье [4].

Задолго до Масленицы дети ходили по баням и собирали там солому (бани топили по-черному и солому подстилали, когда мылись, а потом складывали в сторону). В последний день Масленицы дети делали из этой соломы чучело, которое сжигали на берегу реки [1].

На Пасху в селе Михали, когда батюшка после крестного хода запевал «Христос воскрес!», мужчины стреляли вверх из ружей для удачной охоты [5].

Освященную пасху и яйца приносили домой, отрезали по кусочку и давали съесть каждому члену семьи. Так же и яйца. Остатную пасху сушили, клали в укромное место: когда человек заболел, ему отламывали кусочек пасхи. Пасхальные свечи считались тоже лечебными, их просили в церкви и делали из них лекарство [б.м.].

В селе Коткишево во вторник пасхальной недели существовал такой обычай. Парки («паскиские женихи») собирались гулябой, шли в магазин, где покупали конфет, орехов, семечек, в зависимости от

имеющихся у каждого денег. В это время напротив магазина, через дорогу, стояли девушки, празднично одетые. Они шутили, пересмеивались, подтрунивали над парнями. Ребята выходили на улицу и бросали конфеты, пряники и другие сладости в толпу девушек, норовя попасть в ту, которая нравится. Девушки ловили гостинцы на лету или поднимали их с земли. Стыдливым девчонкам не доставалось порой ничего. Когда ребята, угостив таким образом девушек, подходили к ним ближе, то начиналось веселье. Играла гармошка, балалайка, пелись частушки. Затем вся компания шла за деревню на большую дорогу гулять, где пятали «семизарядную», «русского», «барыню», «сени». Домой возвращались в сумерках [1].

Старые люди говорили: «Когда идет гроза — это Илья Пророк на огненной колеснице едет»; считали, что он на этой колеснице бесов гонит. В руке он держит пучок молний. Бесы в страхе прячутся кто куда: в дерево спрячутся — молния дерево разит, в скотину — скотину убьет, в человека спрячутся — в человека ударит. Поэтому в грозу люди крестятся, читают молитвы — от бесов защищаются.

С Илья день на два часа убывает: «Илья Пророк два часа уволюк». После Ильина дня не купаются — «осень хвост в воду обмочил» [3].

15 июля в народе называли «Ризы» [Положение ризы Пресвятой Богородицы]. В этот день все хозяйка убирала хлев, застилали их чистой соломой, некоторые здесь же ставили стол с выпивкой и закуской. Приходила священник, освящал хлев и скотину. Его угощали, благодарили.

В д. Починок была небольшая часовня, куда после службы из церкви несли иконы. Когда процессия с иконами подходила к воротам деревни, их уже ждали женщины с маленькими детьми в руках. Дети побольше садились гуськом на землю; в руках они держали плашки с вареными яйцами и пирогами. Иконы проносили над детьми, касаясь каждой их голов, тем самым желая здоровья и благополучия [6].

Когда дети шалили, их пугали:

Я пойду домой,
Там сидит хромой.
Он портянки сушит,
Он тебя задушит.

Или:

В огороде стоит бука
С адаким ухом,
С адаким брюхом,
Рашпаперенные руки,
Снизу бабушкина юбка,
А в зубах большая трубка [7].

Список жителей р-на, сообщивших сведения:

1. Манефа Алексеевна Подушкина, 1917 г.р., д. Курьялово Коткишевского с/с;
2. Анна Федоровна Крепышева, 1906 г.р., д. Домникова Кужбальского с/с;
3. Едokia Перфильевна Запавалова, 1933 г.р., д. Старово Елкинского с/с;
4. Серафима Алексеевна Доронина, 1924 г.р., д. Буслаево Обелевского с/с;
5. Анастасия Ивановна Кудряшова, 1910 г.р., с. Починок Михалевского с/с;
6. Геннадий Алексеевич Смирнов, 1895 г.р., д. Починок Елкинского с/с;
7. Мария Васильевна Гориостаева, 1915 г.р., пос. Коммунар Елкинского с/с.

Записано агиткультбригадой
Нейского р-на

Мантуровский район

21 июля «обещанный» праздник «Казанская». Праздновался он в д.д. Ефимово и Речково (один год отмечался в одной деревне, а следующий — в другой). Почему праздник «обещанный»: в этих деревнях был большой падеж скота, и их жители дали

обещание справлять каждый год праздник. Церкви в деревнях не было. Была только часовня, в которой стояла икона Казанской Божьей Матери. Возле этой часовни на лужайке ставили большой котел, кололи барашка или теленка, варили из них суп и кормили всех — не только жителей этих деревень, но и тех, кто проезжал в этот день через деревни, а также нищих и бездомных.

Праздник начинался с раннего утра молебном возле часовни, затем священник ходил с иконой Казанской Божьей Матери по дворам, освящая скотину. В каждом дворе его ждали: двор был чисто выметен, во дворе стоял стол, покрытый белой скатертью, на столе — зажженные свечи, иконка, каравай хлеба с солонкой. Священник переходил из двора в двор, и тем жителям деревни, которые жили победней и у кого не было на столе хлеба, он давал от себя каравай. После обхода дворов ходили по полям, служили молебен, чтобы хлеб лучше родился и чтобы скотинку Бог сохранил [1].

«Обещанный» праздник св. Флора и Лавра — покровителей коней — праздновался не в одном приходе, а сразу в нескольких: в Георгиевском, Богородицком, Николомоковском и Казанском. Местное название праздника «Фролы». Отмечался он 31 августа. В незапамятные времена в д. Городищево Георгиевского прихода пало много коней, поэтому жители деревни пообещали праздновать «Фролы» ежегодно в течение трех дней. Рано утром, еще затемно, каждый хозяин вих своих коней на реку купать. Вымыв и вычистив их, хозяин возвращался домой, где ребяташки расчесывали им гривы, вплетали яркие ленты. Работать на них в этот день считалось большим грехом. Отслужив обедню, все прихожане во главе со священником с иконами шли по полям, там служили молебен. Обойдя поля, возвращались в деревню, шли по дворам и освящали коней. На этом заканчивалась первая часть праздника. Вторая часть начиналась часов с двух. Все жители сходились на гулянье на выгон д. Шулево. Там ходили кругами, плясали, а вечером в д. Городищево гуляли в каждом доме, так как в гости съезжались родственники со всей округы [2].

Этот же праздник в д. Елизарово Богородицкого прихода начинался с молебна в часовне, затем был обход полей с иконами, освящение полей и скотины. «Во Фролы был круг — варили кашу, делали квас. Квас делала каждая хозяйка. Всем селением брали животину — барана, накануне его кололи и ляжку носили в часовню Богу». Перед праздником в деревне собирали сход и назначали, кто будет варить. Варили барана в котлах на костре. Приглашали всех, кому не лень. Приходили со своей посудой, сидели прямо на траве. «Говорят, один мужик, так по круту-то наелся, да упал у него шляпа, так ведь не мог наклониться. Пришлось шляпу до дому-то ногой пинать» [3].

В д. Паршино Николомоковского прихода на «Фролы» приглашали в деревню священника, который вместе с жителями ходил вокруг деревни с иконами, освящая поля, в каждом дворе — скотину. Во дворах маленькие ребята при этом пели:
Уж ты, батюшка-отец, бим-бим-бом,
Окропи монх овец, бим-бим-бом,
Уж ты, батюшко, не забудь, бим-бим-бом,
Окропи мою кобылку, бим-бим-бом.
Священник освящал и говорил: «Благодать Святого Духа». Вечером в этот день молодежь в деревне гуляла [4,5].

В д. Гусево Казанского прихода «на скотину напасть зверья была — очень много овец, телат волки съели. Вот и дали обещание Богу молиться в этот день [на «Фролы». — Ред.]. Вместе с батюшкой ходили по дворам с молитвами да иконами, скотинку святых» [6].

В д. Загатино «обещанный» праздник был «Ильинская» (2 августа): «Налетела сильная буря, пошел дождь с градом, выбило весь хлеб на полях. После этого сделали обещание молиться по полям. В поле делали столик и лавку, на стол ставили лукошко с зерном, в котором помещали икону. Пред иконой молились. Было у нас четыре поля, и на каждое ходили молиться. После того как обходили

все поля, шли по дворам по всей деревне. В середине деревни стояла часовня, она была обнесена железной оградой, за которой висели иконы, и никто не смел их тронуть, не говоря о том, чтобы украсть. После молебна все собирались на общий котел — варили из того, что было принесено. Из котла кормили всех, нищих и богатых, проходивших и проезжающих мимо. К вечеру все собирались на гулянье: с гармошками, песнями и частушками ходили по деревне» [7].

«В д. Дубшино 2 августа, в Ильинскую, молились в своей часовне. Тоже был круг, но варили только постное: горох, рыбу с овсяной крупой. На Ильинскую пекли хлеб из нового урожая — из ячменя. Была такая поговорка: «На Ильин день голодайку резали». Это значит — кончилась бесхлебница» [3].

Существовали в районе и частные обещания. «Сверковь до конца жизни выполняла обещание совсем ничего не есть каждую Ильинскую пятницу. Это обещание она дала после того, как у нее потерялись коровы» [8].

На беседках в Мантуровском р-не над смиренными, доверчивыми, бедными и глупыми насмехались:

1. «Москву показать»: тянули сзади за волосы.
 2. «Как цыгане в гору ездят»: то же.
 3. «На поросят глядеть»: обманом вычернят сажи и подводят к зеркалу.
 4. «Показывать, как по золотую посуду ездят»: связывают руки и ноги, ставят, как петуха, задирают платье и убегают.
 5. «По деготь ездить»: (парнишку) привязывают к скамейке, заголяют и оставляют так одного.
 6. Скажи:
«Право лей, право лей,
Право гневаться не буду,
Право в суд не пойду,
Право маме не скажу».
- А как скажешь — «Ну, раз гневаться не будешь», — то и обливают [б.м.].

Раз на маленькую, а может, на среднюю посылку забегал большой парень: «Прячьтесь! Волки!» Девчонки завизжали, а он говорит: «Нет волков! Полна изба дураков!» [б.м.].

При игре в фанты, если отказывался выполнять задание, то устраивали «пересуд». Пересуд строже, чем обычное задание:

- «Поцелуй соплястого» — нужно поцеловать окно;
- «Достань мох меж ногами» — нужно через скамейку достать мох из стены;
- «Заткни одну дырку двумя дырками» — нужно сунуть нос в какое-нибудь отверстие [б.м.].

На Святки были жестокие шалости. Раз мужики молодые нарядились «смерточками» и схватили одного: «Он честняк, любит масляны лепешки [честняк — единственный сын в семье, остальные девки], — и давай жгутом из полотенец хлестать. Насилу отняли, изувечили бы. Это просто похвастаться они — вот, мол, мы какие [б.м.].

Список жителей р-на, сообщивших сведения:

1. Нина Васильевна Чистякова, 1914 г.р., д. Ефимово Самыловского с/с;
2. Александра Павловна Воробьева, 1904 г.р., д. Городищево Леонтьевского с/с;
3. Анастасия Александровна Сиротина, 1915 г.р., род. в д. Елизарово Гавриловского с/с;
4. Александра Васильевна Несмелова, 1910 г.р., д. Паршино Самыловского с/с;
5. Евгения Федоровна Смирнова, 1914 г.р., д. Паршино Самыловского с/с;
6. Варвара Васильевна Гусева, 1913 г.р., д. Гусево Гусевского с/с;
7. Анна Семеновна Жукова, 1915 г.р., д. Загатино Гусевского с/с;
8. Александра Капитоновна Серова, 1917 г.р., д. Хлябишино Угорского с/с.

Записано агиткультбригадой
Мантуровского р-на

Материалы Каргопольской экспедиции РГГУ 1995 года

Родины

Сейчас уже трудно услышать что-нибудь новое о домашней помощи роженице при родах. Советы и указания отходят в прошлое вместе с практикой. Действия родных и приходящей «бабки» (повитухи) везде одинаковы: роженице расплетают косу, развязывают узлы на одежде, молятся Богородице. В произносимых бабьих заговорах тот же мотив «размыкания», «отворения», «отпирания»: «Раздайтесь, ворота мясные, костяные, жилистые, пропустите младенца Христова на божий свет» (Р.И. Гирина, 1926 г.р., Хотеново).

Но нам встретилось и несколько необычных способов исполнения заговоров. Так, Ю.А. Гришечина, 1918 г.р., рассказала, что одна из «бабушек» советовала с началом схваток произносить заговор, выходя на улицу и идя по деревне: «Братя тучи, дайте ключи /Отложит мясные тучаки». Ходить «бабушки» советуют при схватках довольно часто. Вот текст, записанный в с. Архангело от А.Е. Хоревой: «А разве рассказывали, женщина рожать начнет, дак ведь какая у них мода, бабюшки, это глупы, наверно, совсем старухи были. Они ее водят под руки». Она же поведала нам об одном не совсем обычном средстве: «Разобьют яйцо, это яйцо выльют в какой-то тувель <варианты: тапок, сапог>, она должна это выпить яйцо».

Встречаются и просто забавные на первый взгляд способы помочь женщине: «Я, бывало, ребенка не могла родить долго. [Соседка посоветовала] А пусть, говорит, от старых [мужниных] кальсон пуговицу отрежет да попьет водички глоток один. Я только один глотнула — девка, как пробка, выскочила» (А.Д. Аксенова, 1903 г.р., Архангело).

Роженица первое время после родов, по мнению местных жителей, находится в опасности. Ее могут испортить, если она остается одна в доме (комнате), особенно в ночное время: «[Почему нельзя?] — Полая, говорят. Надо, чтобы плохо не сделалось» (Ю.А. Гришечина, 1918 г.р., Хотеново). «Может, приснится, а может — намнет. Покажется что-нибудь, намнет сколько надо — и все. Бывает, что и до смерти задавит роженицу. [Кто?] — Придет Бог его знает кто» (А.И. Цебина, 1920 г.р., Хотеново).

Как правило, все, что может случиться с роженицей, — это: испугается, почудится, приснится. Но этот испуг может быть смертельным, может сделать женщину больной: «[Женщина родила в больнице, была в палате одна] и ей показалось, что ейный муж [в окне]. — Ой, Ваня, — говорит. И ей что-то сделалось, рот ей перекосило» (А.Е. Хорева, Архангело).

Оставляя роженицу в доме одну, «под подушку клали ножницы <...> Это вот роженица, одной оставаться нельзя, вот железно клали: или ножницы, или ножки» (А.И. Цебина, 1920 г.р., Хотеново).

Так же оберегали и младенца. Кроме веника, брошенного под «зыбку», положенных в нее же ножниц, ножа, соли, крестика, иконки, овса, засохшей пуповины и т.д., уходя, под зыбку оставляли «материнское, ну, материну одежду как-нибудь там: или платок, или юбку, или что-нибудь, вещь. Под зыбку и ложили» (А.Е. Петешева, 1932 г.р., Архангело).

Много рассказов о том, как ребенка «утасили» или «подменили». Иногда это происходит в доме и неизбежно случается в бане, если некрещеный ребенок оставлен один: «Не оставляют ребенка никогда одного. Може обменить. Хозяин байный можот. Я слышала, там женщина пришла, уж как головенька лежит [вместо ребенка]» (Е.О. Никулина, 1903 г.р., Архангело).

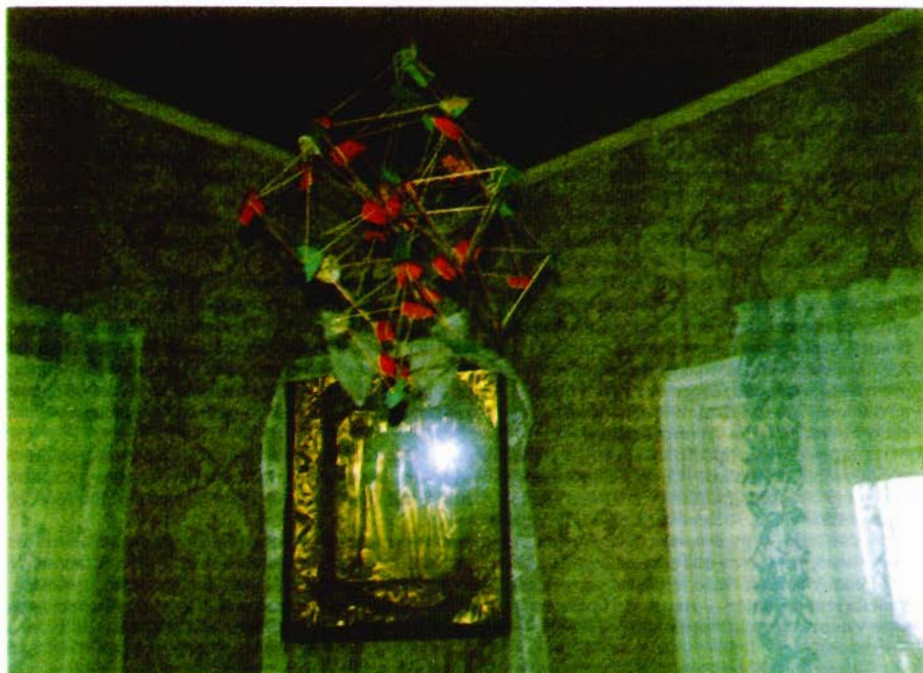
Нельзя ругать ребенка. Считается, что таким образом к нему привлекаются «нечистые»: «Нельзя ругать никак. Ругать будешь, дак обменят. [Кто?] Дворовой. Раньше-то были [такие случаи]. Унесут ребенка, поставят, поленом положат. Ребенок ревит день и ночь... Знахари-то были раньше хорошие. Что ты, говоришь, возишься с поленом-то. Там нету ребенка-то, ребенок отобран. [Можно ли было вернуть ребенка?] — Вернут. Есть, были колдуны, что найдут ребенка...» (С.П. Другова, 1928 г.р., Хотеново). «Женщина пришла в баню с ребенком одна, ребеночка этого положила: «Ой, мыло забыла». Побежала домой за мылом. Пришла — ребеночек, как лежал, так и лежит. Она взяла, пришла, стала мыть, и этого ребеночка двадцать лет воспитывала, и ничего она не жалела для него, литр молока выпивал [при кормлении за раз, и при этом не рос], не знаю, как это, легенда или что. Вот, говорят, качали, водили, а эта девочка в лесу жила [подмененная девочка жила в лесу, а ребенок, которым ее подменили, 20 лет не рос]. Она потом пришла в эту деревню, познакомилась с молодым человеком. Парень влюбился, и как ей вызволить оттуда? Ей ведь вот так просто уйти нельзя. «Ну вот, там где-то какая-то гора, — она сказала, — что, мол, ты мне, — говорит, — на мой крест, — говорит, — этот крест ты должен до двенадцати часов мне, — говорит, — его набросить, чтобы они меня не успели схватить». Он взял какую-то лошадь хорошую, пустил её по горы кататься, всё приготовил, лошадь-ту, потом она, как только время-то ушло, в двенадцать, он взял да ей крест-от накинул. А раз уж крест накинул, значит, они уже не хозяева. Вот он на этой девушке женился. А потом она пришла к родителям-то, вот, которым обменяли-то, пришла, она говорит: «Кто это у вас тут?» В зыбке качают. Она взяла топор, раскрыла, а там чурка дров. Как это чурка могла реветь, молоко столько пить — я не знаю. Или уж обвертыш такой есть. Я не знаю, Бог знает. В байне нельзя оставлять ребеночка одного, нельзя!» (А.Е. Хорева, с. Архангело).

Уносит ребенка, как правило, дворовой, домовой. Заменяет его поленом, головешкой, которая беспрестанно плачет и не растет. Знахари и колдуны, в отличие от простых людей, в том числе и родители, видят, что это не ребенок, и могут помочь его вернуть.

Наиболее опасный период для ребенка — до крещения. Если церковь не было или она была далеко, крестили «бабки», сами матери, просто люди из деревенских, взявшие на себя эту заботу: «Раньше всех крестили. У меня мама моих сыновей на шестке крестила. Вот это, на плиты-то теплой воды таз наладил, да «Окрестился еси, миром помазался еси. Окупался еси, осытился еси, миром помазался еси». Мама крестила» (Е.О. Никулина, 1903 г.р., Архангело). В войну «старуха была, она век свой в церкви была. В войну-ту где возьмешь батюшка? И крестиков не было. Церкви-то не было в войну-ту, дак из гумаги крестиков наделат, да все крещены тут все молитвы, да всё, всё, всё прочитат. Я <...> вот крестила внучат только: «Господи, благослови!» Я батюшку сказала: «У меня вот так робят крестили», — а он: «Ну, само хорошее дело»» (З.И. Контурнина, 1918 г.р., Хотеново).

Существует несколько поверий, связанных с грудным молоком. С ним обращаются осторожно, боясь «испортить». Например, если молока много, то нельзя сливать его на землю, на сухое место, в сухую посуду: «Нельзя на землю, [надо] в воду. [Иначе] больше не будет. Так учили нас. Даже в больнице приносят для сцеживания баночку, на дне которой вода» (А.И. Цебина, 1920 г.р.; Р.И. Гирина, 1926 г.р., Хотеново). Нельзя отдавать свое молоко другому младенцу, иначе оно пропадет. Нельзя же греть (Ю.А. Гришечина, 1918 г.р., Хотеново).

Напротив, чтобы остановить приток молока, «на веник и на камень на горячий отливать. На камень-то, шобы не заболела грудь, а на веник, чтобы легче [веник должен быть распарен]» (Ю.А. Гришечина, 1918 г.р., Хотеново). «Когда от груди отлучаешь, молока много коды идет, на горячо



«Бобочка». Село Хотеново (д. Площадная) Каргопольского р-на Архангельской обл. 1995 г. Фото А.Б. Мороза

место [его сливают]» (А.И. Цебина, 1920 г.р., Хотеново).

Л. ХАФИЗОВА, студентка РГГУ

Святки

В с. Хотеново на Рождество в красном углу перед иконами вешали соломенные украшения, известные в других регионах под названием *паука*. Здесь оно называется *бобочка* — от слова *бобка* — «игрушка». На стыках соломин повязывались тряпичные лоскутки (см. фото). Объяснялась эта игрушка так: «Христос на соломке спал, — на соломке родился-то, во хлебе; дак пусть походят волхвы да поищут все тут Иисуса Христа, — там вот звёздочки [лоскутки]. Пусть вот ходят, да ёни его ищут, уж его не найдут, Святой Дух его спасёт» (К.П. Заседателева, 1927 г.р., Хотеново).

В первый день Рождества сохранялся обычай ходить по домам и славить Христа. Утром «пели Христа» дети:

Маленький венок,
Христов певуночек,
Небольшого роста, —
Сказать вам не просто.
Я больше не знаю,
С праздничком поздравляю
(К.П. Заседателева, 1927 г.р., Хотеново).

За это им давали конфеты и пироги. Вечером по домам ходили взрослые и пели Рождественский тропарь. «Ну, а после-то стали высмеивать [после революции Христа высмеивали]:

Христос славится,
Христос по печи катается,
Христос напивается и т.д.

Ну, там, скажут накурится и все такое, высмеивали уж. [Этим] уж не давали. Старые люди дак ругали их» (О.В. Потыкова, 1914 г.р., Хотеново).

На следующий день Рождества по вечерам начинали ходить по домам *наряжённые* или *снарядиши*. Можно было нарядиться в *хорошее*, то есть надеть старые кашемирники и атласники. Но существовало много собственно ряженных, иногда делали маски. Рядились петухом, собакой, козлом, медведем, лошадыо. «Лошадь наряжали: два мужичины стоят, сделана лошадиная голова, мешок набит кормом-то, а тут все сделано и рот, и всё, да... Сделана из дощечек длинной как лошадь, два мужичины держат, а снаверху закинута одеяло, как попоны. На вечеринку придет. И вот тут: «Приехали, цыганы приехали». Цыган с цыганом начнет менять эту лошадь. Эта-то лошадь взбегает,

скачет, прыгает — такая она хорошая, посмотри-те, какая хорошая. А шерсти-то нет и вся худая, а они хлопают ходят по лошади, что, мол, хороша у нас лошадь. Она-то стоит, копытами семенит, ногами-то тюкает по полу. Дак приехали [как-то], ещё и санки приволокли, ещё запряженная была. И, правда, узда была и все, все по-настоящему. Попляшут, попляшут, дак накомедят чего-нибудь да и всё. Поволокут коня за хвост обратно» (Т.И. Кононова, 1912 г.р., Хотеново).

Иной раз рядились цыганами: «Ходят две девушки: одна — цыганка, другая — цыган. Я длинный сарафан взяла... Цыган-то брюки оденет, да оболочку — одежку какую-нибудь. Шапку наложит. Придём, погадаем идём: «Что, погадать тебе надо, чтознаем» — Дакзнаем про ничего, дак там... «Как жила, так и будешь жить, замуж выйдешь или не выйдешь. Дай, пожалуйста, так уж на руку чего, сметанки ли подай, другого чего»» (М.В. Крапивина, 1918 г.р., Хотеново).

В Хотенове сохранялся обычай ряжения в покойника. «Лапти обуешь, дак белу простынь, подштаники да белу рубаху» (М.И. Сумкина, 1924 г.р.). «Зубы-то из картошки у него поставлены, эти белы, вырежут и поставят [за губу] и лицо тако страшно делают» (А.В. Порова, 1916 г.р.). «Намажут мукой лицо, белым» (М.В. Крапивина, 1918 г.р.). «На досках покойника приносили на бесёду, положат на пол, его тоже кадят» (А.В. Порова, 1916 г.р.).

«Попом наряжались, [блახон] сделают, как риза, волосы по плечи — долы ведь не стрижены» (О.В. Потыкова, 1914 г.р.). С попом приходили девки, наряженные, как богомолки, в платки. Вокруг покойника кадили: «В крынке какой-нибудь углей наложат и туда настрожат воску» от свечки, зажгут (А.В. Порова, 1916 г.р.).

«Кадят по солнышку вокруг, приговаривая: «Святый Боже, Святый крепкий, Святый бессмертный, помилуй нас», а дальше:

У попа была коза лысая,
[выделенное поется 2 раза]
Повадилась она к дьякону в огород ходить,
Дьякон поймал козу за хвост зубами,
И повесил попу над воротами:
Радуйся, поп, козлячьему расстятию!

По дороге мужик сено вёз,
А за ним овца бежала с ягнятами:
«Дяденька, дай сенца клочок попробоват!»
— Я тебе, такая мать, попробую!

Пришел портной девке фартук шить,
Повадил на лавку, стал прихрамывать!

А от девки пошел, стал прихрамывать!»
(О.В. Потыкова, 1914 г.р.)

«Поп» пел, а «клир» вторил. Потом пели про покойника:

Умер покойник в среду, во вторник,
Стали хоронить, а он глазами глядит.
Умер покойник в среду, во вторник,
Стали хоронить, а он уже сидит.
Умер покойник в среду, во вторник,
Стали хоронить, он за народом бежит.
(О.В. Потыкова, 1914 г.р.)

«Покойник» вскакивал, хватал и целовал девок. Следы этой игры сохранились и в Архангеле: «Нас тако ребята [приносившие покойника] загонят в суробда и поставят на уши» (М.В. Тырлова, 1929 г.р., В.А. Сивальникова, 1930 г.р.). «Вот побегит пугать. Дак бывает, что старухи, которые, вот, боясь, дак поленом нахлыщут покойника-то — не досуг пугать-то» (О.В. Потыкова, 1914 г.р., Хотеново).

В Святки в Хотенове, собирались на беседы, парни для девок делали деревянных лошадей, которые дарили или выменивали за житники или за молоко. В Архангеле встретился сходный обычай. Парни делали *колодки* — игрушку, «девкам дарили — у кого красивее колодка выйдет. У кого какия барышня есть — той и дарили. А девки им денги на табак давали» (О.Ф. Кузнецова, 1911 г.р.).

В ожидании кавалеров девушки, сидя в беседе, гадали: «Прядёшь, кудели надёргаешь да накатаешь, да зажжёшь, так вылетит <...> эти искры ти огненны, зажжёшь, она сгорит, да искры-ти кверху: о-о! в дороге кедрол! Ну да кавалер-от. О-о! вылетела искра кверху — кавалер придет, а не вылетит — дак...» (Е.О. Никулина, 1903 г.р., Архангело).

В предновогодний сочельник гадают на судьбу — «порожний мешок [пожась спать] кладут и головы. Что годом будет — все тебе приснится. [При этом произносится текст]:

Ты, мешок порошний,
Я человек дорожный.
Сведи меня туда,
Где сегодним годом буду я».
(О.В. Потыкова, 1914 г.р., Хотеново)

В крещенский сочельник уже не гадали, а убирали избу и говели, потому что в этот день «не мясина, а гусина» (А.В. Тихонова, 1924 г.р., Хотеново).

В этот день существовал обычай закрепления дома: «Зачертит бабушка сковородником все двери: «Господи, благослови все щели и дырки, и окна, и двери, и трубы, и подпольную дыру. Чтобы святки прошли и чтобы все ушли!» (К.П. Заседателева, 1927 г.р., Хотеново). «А у иных над дверями смоляной крест ставили» — коптели свечкой на дверном косяке крест (О.В. Потыкова, 1914 г.р., Хотеново).

Н. ТРУСОВА, студентка РГГУ

Тетёрки

В селе Архангело зафиксирован обычай выпекать особый обрядовый хлеб — *тетёрки*. Их пекла теща, как правило, на Сорок святых и приносила их зятю и дочери. Выглядели они так: «А из теста наскут таких, тоненьких-тоненьких, ну и всякими фигурками навадывают всяки фигурки, кто как наделат, кто плеточками, плетущками, именные наделают молодым». Пекли их много, количество не было строго определено (не сорок). По другим сведениям тетёрки пеклись на сороковой день после свадьбы (два упоминания), причём тещи с ними шла к молодым, приходили и остальные родственники — и так каждый год. Пекли их и на саму свадьбу — «именные» (одно упоминание). Все информанты добавляли, что тетёрки теперь пекутся по желанию, а не только на праздник.

В селе Хотеново это слово встречалось в качестве названия хлеба, но в нескольких иных контекстах: в трех случаях тетёрки охарактеризовали как простые булочки, которые «хоть каждый день пеки», лишь однажды было сказано, что тетёрки пекли на выгон скота.

А. ТРОФИМОВ, студент РГГУ

«Серебряный век» русской фольклористики

Т. Г. Иванова. Русская фольклористика начала XX века в биографических очерках: Е. В. Аничков, А. В. Марков, Б. М. и Ю. М. Соколовы, А. Д. Григорьев, В. Н. Андерсон, Д. К. Зеленин, Н. Е. Олчуков, О. Э. Озаровская. СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 1993.

История русской фольклористики XX века еще не написана. В немногих ее обзорах путь нашей науки выглядит обычно так: в начале XX века фольклористику поражает «методологический кризис» (оценка В. Я. Проппа), из которого она с честью выходит в советскую эпоху, противопоставив разложившейся буржуазной науке методологическое единство, обеспеченное единственно верным учением — марксизмом. Эта незатейливая историографическая схема не выдерживает маломасштабной критики. И хотя время от времени появляются статьи о русских фольклористах XX века, но цельную историографию русской фольклористики нашего столетия еще предстоит создать.

Первый шаг уже сделан — это рецензируемая книга Т. Г. Ивановой. Отказавшись от подозрений дореволюционной науки в несостоятельности, Т. Г. Иванова приходит к выводу прямо противоположному: «Пред- октябрьская эпоха в фольклористике, на наш взгляд, — это высшая точка в развитии всей дореволюционной науки» (с. 6).

Те, кто воспитан на русской фольклористической классике, могут усомниться в таком выводе. В книге Т. Г. Ивановой восемь очерков, и у каждого «портрета» есть подзаголовок. Так вот, уже эти подзаголовки вызывают сомнение в том, что русская фольклористика начала века достигла «высшей точки»: Е. В. Аничков — «ученик А. Н. Веселовского», А. В. Марков — «постоянный оппонент» В. Ф. Миллера, братья Б. и Ю. Соколовы представляют «миллеровское крыло» «исторической школы», Н. Е. Олчуков — «любитель», О. Э. Озаровская — «от эстрады», А. Д. Григорьев вообще не был исследователем фольклора. Остаются лишь Д. К. Зеленин да В. Н. Андерсон, но первый — скорее этнограф, чем фольклорист, а второй — не столько русский, сколько зарубежный ученый. И можно ли говорить о расцвете науки, если ученых, равных Ф. И. Буслаеву, А. Н. Веселовскому, А. А. Потебне, В. Ф. Миллеру, в России начала XX века нет?

Можно. Русская фольклористика начала века достигла зрелости, и признак этого — создание школ, сланных не гениальными представителями, а разработанными методиками исследования. Появляется множество направлений в изучении фольклора. Кроме того, наука никогда не развивается «безостановочно». В самом конце XIX — начале XX в. названы не несколькими строками выше корифеи уходило из жизни (Потебня — в 1891 г., Буслаев — в 1897 г., Веселовский — в 1906 г., Миллер — в 1913 г.). Наступает «передышка», и только в 1910-е гг. в науку входит новое поколение ученых, воспитанных как раз в обстановке плюрализма мнений.

Избранный Т. Г. Ивановой жанр «очерков» имеет преимущество перед жанром «истории»: он предполагает свободу и в выборе материала, и в его композиции. Но преимущество это чревато опасностью упустить факты, важные для развития науки. Т. Г. Иванова предупреждает, что она руководствовалась «прежде всего репрезентативностью данных фольклористов для своей эпохи» (с. 10). Конечно, они репрезентативны: представление об этнологическом направлении можно составить по Д. К. Зеленину, минуя В. Н. Харузина и Е. Г. Кагарова; о судьбе исторической школы — по А. В. Маркову и братьям Соколовым, не ведая разговора о С. К. Шамбинаго. Тем не менее, «Очерки» — это всегда потери. Так «потерялось» у Т. Г. Ивановой одно из очень значительных для русской фольклористики направлений, идущее от английской этнографической школы. Между «Поэтикой сюжетов» А. Н. Веселовского и «Историческими корнями волшебной сказки» В. Я. Проппа есть работы замечательной фольклористики Е. Н. Елсеной, не удостоенной в книге Т. Г. Ивановой внимания. Читая «Очерки» Т. Г. Ивановой, встречаешься с типическими судьбами типических представителей русской фольклористики начала XX века, но не можешь отделаться от мысли, что все же типических характеров было больше.

Фольклористы, ставшие «героями» книги Т. Г. Ивановой, охарактеризованы очень обстоятельно. Книга эта вводит в обиход множество новых фактов из давно забытых газетных статей и журнальных публикаций, архивных материалов. О многом здесь сказано впервые. После разысканий Т. Г. Ивановой по-настоящему открылись А. В. Марков и А. Д. Григорьев, понятие стали научные познания Е. В. Аничкова. Словом, видные напши фольклористы, о деятельности которых говорились прежде бегом, в «Очерках» Т. Г. Ивановой укрупнились, «обрили плоть».

Иногда такие укрупнения грешат преувеличениями: ученые оказываются более значительными, чем они были на самом деле. Так произошло с Григорьевым, поставленным в книге между братьями Соколовыми и В. Н. Андерсоном: ученый скромного дарования, Григорьев не был даже фольклористом. Аничков по широте интересов мало уступал своему учителю А. Н. Веселовскому, но вот по глубине учить и ученик несопоставимы. Похвальна тяга Маркова к всестороннему анализу былинных текстов, где история бродячих сюжетов рассматривалась бы на фоне русской гражданской истории, но учитель его В. Ф. Миллер оригинальнее, точнее, острее в своих наблюдениях над русским героическим эпосом. Это не «шаг назад», как квалифицировал деятельность учеников Миллера М. К. Азадовский, но явное методологическое измельчание.

За этими преувеличениями и преувеличениями — очень, кстати, незначительными — в книге Т. Г. Ивановой открывается впечатляющая картина русской фольклористики на рубеже XIX—XX вв. По аналогии с литературой, это время можно назвать «серебряным веком» русской фольклористики. Впереди напши фольклористику ждал новый подъем. Но второго «золотого века» не получилось: коммунистическая идеология быстро прибрала науку к рукам. Иные оказались далеки, иные вынуждены были приспособиться. В зародыше была задрана «финская школа», не были развернуты (как бы к ним ни относиться) психоаналитические исследования русского фольклора. Можно бесконечно радоваться тому, что книга В. Я. Проппа «Морфология сказки» опередила западноевропейскую науку на треть века, но мало кто в России на протяжении этой трети века не бросил камня в знаменитую книгу. Инерция была уже набрана, и в 20-е годы появились замечательные фольклористы, успевшие пройти школу еще в предреволюционные годы. Однако советская власть сжимала пальцы на горле науки уже и в 20-е годы. Но это уже другая страница истории русской фольклористики, и она, вне сомнения, будет написана. Что же касается русской фольклористики «серебряного века», то она нашла своего серьезного исследователя, и любители русского фольклора будут благодарны Т. Г. Ивановой за ее добрый труд.

Е. А. КОСТЮХИН,
доктор филол. наук; Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, С.-Петербург

Фольклористика в новом журнале

Недавно начал выходить в свет «Вестник Челябинского университета». На сегодняшний день в серии филологических наук (главный редактор — доктор филол. наук, проф. А. И. Лазарев) тиражом всего 300 экземпляров вышли два выпуска «Вестника» (1993, 1994), значительное место в которых занимают материалы и исследования по фольклору. В настоящей публикации мы предлагаем краткий обзор этих материалов.

В сообщении Н. М. Назаренко «Мифологические рассказы о доминирующей в сибирских районах Казахстана» приводятся былички, охватывающие весь комплекс взаимоотношений патриархальной семьи с окружающим миром (1993, с. 76—78). «Циклы исторических песен» Кострюк и Гнев Ивана Грозного на сына как этапы эволюции жанра — таково исследование М. С. Родионова, который аргументирует свое утверждение наличием в первом сюжете смехового начала, а во втором — композиционной усложненности и большей детализации (1994, с. 82—84). Обзор А. Б. Абдулиной «Песенные традиции в фольклоре семиреченских казаков» (1993, с. 72—75) посвящен итогам экспедиций филологичес-

кого факультета Казахского университета 1973—1979 гг. В статье «Проблемы изучения областного фольклора» А. И. Лазарев, различая понятия «местный фольклор» и «областной фольклор», устанавливает 18 типов областной отечественной народной культуры, на основе которых может быть создана карта фольклорных очагов страны (1994, с. 35—44).

Наиболее широко освещены в «Вестнике» вопросы взаимосвязей литературы и фольклора. Две статьи В. А. Михнюкевича посвящены обращению Ф. М. Достоевского к устному народному творчеству. В одной из них — «Художественные функции фольклора в романе „Преступление и наказание“» (1993, с. 33—38) — исследователь приходит к выводу, что включение в ткань романа многочисленных фольклорных элементов способствует формированию поэтики символа, генерализирующего философские идеи писателя, и целостности романа. В другой статье — «Поэтика детских образов Ф. М. Достоевского в контексте народного христианства» — раскрывается роль апокрифических легенд и духовных стихов о Христе-ребенке и младенцах-святых, генетически связанных с «апокрифическими» евангелиями (1994, с. 21—28). На некоторые натяжки фольклорных параллелей, допущенные В. А. Михнюкевичем при анализе детских образов в повести «Униженные и оскорбленные» в статье «Достоевский и русский фольклор» (см.: Творчество Ф. М. Достоевского: Искусство синтеза. Екатеринбург, 1991), указывает в своей рецензии В. А. Свистельский (1993, с. 123).

В работах А. И. Минюхиной «Забытый очерк Д. Н. Мамина-Сибиряка „Святой угол“» (1993, с. 99—102) и «Экологические проблемы в произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка для детей» (1994, с. 104—110) отмечены случаи использования народной поэзии и способы ее цитирования.

На родственность пьес В. В. Маяковского эстетическим традициям фольклора обратила внимание А. П. Шагарова. В статьях «Проблемы изучения драматургии В. Маяковского в свете современной теории фольклоризма» (1993, с. 91—97), «Драматургия В. В. Маяковского и народный театр» (1994, с. 91—98) автор подкрепляет, что формально фольклоризм Маяковского не ощущим, поскольку проявляется в «совмещении» сознания автора и народа, вместе с тем глубинное использование принципов массового театрального действия, его эстетики и поэтики объясняет особенности художественного метода драматурга.

Е. С. Ефимова в исследовании «Былички в сказках П. П. Бажова» (1993, с. 40—47) полемизирует с Р. Р. Гельгардом, который, в соответствии с традиционной классификацией жанра по главным мифологическим персонажам, связывает образ Горного хозяина (хозяйки) с определенным единичным духом отечественной мифологии. Е. С. Ефимова же, опираясь на значительное количество собственных полевых записей, предлагает иную систематизацию, основанную на положении героя (антагониста) по отношению к «своему» и «чужому» мирам.

А. В. Гончарова в статье «Повесть „Мать чело-веческая“ В. А. Закруткина и русский фольклор» (1993, с. 62—72) раскрывает устно-поэтическое начало одного из ранних произведений писателя, использовавшего множество устных рассказов Великой Отечественной войны.

Т. А. Екимовой представлено разыскание «Фольклоризм А. Платонова и проблема обработки народных сказок» (1993, с. 82—87). Платонов считал, что фольклор должен интерпретировать не ученый, а художник, становившийся «соавтором» массового безымянного творчества, поэтому при работе над сказочным эпосом он пересоздавал каждый текст, изменяя и порой даже нарушая сказочную традицию. Думается, что для более четкой оценки правомерности новаторства Платонова, следовало привлечь опыт А. Н. Толстого, стоявшего на иных творческих позициях (см.: Нечаев А. Н., Рыбакова Н. В. А. Н. Толстой и русская народная сказка // Толстой А. Н. Полное собрание сочинений. Т. 12. М., 1948; Исkra В. С. Работа А. Н. Толстого над созданием сборника русских народных сказок // Вестник Киевского университета. 1980. Вып. 22.). К сожалению, в примечаниях допущены некоторые неточности: опус У. Б. Далгат выпущен в 1981, а не 1918 году (№ 5); воронежский ученый носит фамилию Кретов, а не Кредов (№ 11). Кроме того, следовало дать библиографический «адрес» рецензии А. Н. Пушкирева — «Советская этнография». 1951. № 2 (между прочим, его инициалы А. Н., а не А. Н.) — и уточнить, какое из высказываний А. Н. Нечаева имеется в виду (№ 9).

К данной проблеме примыкает этюд С.Ф. Абрамков «Характер и роль основных испытаний в советской литературной сказке», где доказывалось, что тексты, ориентированные на юного читателя, несмотря на сохранение функционального значения отдельных элементов устной традиции, качественно отличаются от аналогичных фольклорных вариантов (1993, с. 78—82).

Драматическая сказка для детей разных возрастов как своеобразная форма максимального соприкосновения профессиональных произведений с устной стихией охарактеризована в статье Т.А. Екимовой «Фольклоризм детской литературы (Постановка проблемы)» (1994, с. 85—91). Автором установлены общие черты мышления, одинаковые художественно-эстетические приемы ряда драматургов, т. е. определен единый тип оригинального использования народной словесности. Несколько удивляет первая фраза Т.А. Екимовой: «... проблема фольклоризма детской литературы вообще никогда и никем не изучалась». Однако сразу за этим следует комментирование работы М.Г. Китаринки «О специфике фольклорных связей советской детской литературы». Напомним, что сведения о трудах по этой тематике приведены во всех выпусках библиографии Пушкинского Дома РАН «Русский фольклор».

Журнал знакомит с основной общегосударственной справочной периодикой, с текущими отраслевыми указателями, учитывающими новые публикации по народной поэзии, со справочной оснащенностью крупных книгохранилищ Челябинска (Губанова Г.А. Фольклор и фольклористика: современная информационная ситуация. 1993, с. 87—90), со структурой Регионального научно-образовательного центра при Челябинском университете по возрождению традиционной культуры народа, одной из задач которого является подготовка и переподготовка кадров фольклористов (Люксембург И.И. Школа народной культуры. 1993, с. 130), с ходом Десятих Бирюковских чтений (1993, с. 128—129).

В «Вестнике» помещены рецензии И.Ю. Карташов и Е.В. Красныниной на итоговую работу В.А. Михнокевича «Литературный сказ Урала: Истоки. Традиции. Поиски» (Иркутск, 1990) (1993, с. 125—128), А.И. Лазарева и Г.А. Губановой на очередной том источниковедческой серии Института русской литературы РАН «Русский фольклор. 1881—1900» (составитель Т.Г. Иванова, СПб., 1990) (1993, с. 118—119). Персоналии представлены статьями Г.А. Губановой и Е.И. Коган к 105-летию уральского краеведа В.П. Бирюкова (1994, с. 99—103), Г.А. Губановой в связи с 70-летием фольклориста-библиографа М.Я. Мельца (1994, с. 142—143), А.И. Лазарева и А.Н. Лазаревой к 75-летию В.Е. Гусева (1994, с. 143—144).

М.Я. МЕЛЬЦ,

канд. филол. наук; С.-Петербург

ОБРАЩЕНИЕ К РОССИЙСКИМ ФОЛЬКЛОРИСТАМ

Дорогие коллеги!

Отдел фольклора Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН начинает работу над библиографическими указателями по русскому фольклору за 1986—1995 гг.

К сожалению, до Российской национальной библиотеки доходят далеко не все книги. Многие новые периодические издания, возникшие в последние годы в разных городах страны, в фондах РНБ отсутствуют. В начале года составители были разослааны письма специалистам с просьбой прислать списки своих работ, которые вышли в указанный период. Всем, кто оперативно откликнулся на них, мы выражаем глубочайшую признательность. Однако составители не в силах обратиться лично к каждому из коллег, работающих над проблемами русского фольклора. Мы очень надеемся, что это открытое письмо не останется без внимания. С нетерпением и благодарностью ждем от вас любых библиографических сведений.

Материалы просим присылать по адресу: 199034 С.-Петербург, наб. Макарова, д. 4, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, отдел фольклора.

Рады вам сообщить, что вышел в свет том «Русский фольклор: Библиографический указатель. 1800—1855». Книга высылается наложенным платежом по заявке, присланной на адрес Пушкинского Дома на имя Дмитрия Михайловича Буланова.

С уважением, Татьяна Григорьевна Иванова.

Фольклористика в региональных центрах

М.П. Чередникова. Современная русская детская мифология в контексте фактов традиционной культуры и детской психологии. Ульяновск, 1995.

Направление исследования, предпринятого М.П. Чередниковой, нетрадиционно. Его новизна заключается уже в выборе самого предмета анализа — детских мифологических рассказов, жанра, условно называемого в научной литературе «страшилками».

Прежде всего М.П. Чередникова убедительно доказывает принадлежность детских страшилок к области мифологии. Перед нами несомненная мифология с ее признаками: верой в реальность рассказанного, попыткой определить действительность с помощью воображения, невозможностью объяснить события логически, некоторой аморфностью повествования. В изучении страшилок наиболее продуктивным оказывается не традиционное сравнение вариантов сюжета, а изучение рассказов в контексте детской психологии, традиционной фольклорной культуры и взаимоотношений ребенка с родителями и с окружающим миром. Этим трем сторонам изучаемого предмета уделено в книге наибольшее внимание.

В работе М.П. Чередниковой показано, что главной темой рассказов детей 10—12 лет является тема смерти. В этом возрасте дети активно отторгают идею неизбежности смерти, поэтому смерть в их рассказах неожиданна, случайна, она насильственно входит из другого мира вместе с таинственными предметами (красным пятном, зелеными перчатками, новой куклой и т.д.). Мир, предстающий перед нами в страшилках, замкнут, и его законам подчиняется не только детское, но и взрослое сознание. «Поведение взрослых, — пишет М.П. Чередникова, — не результат наивности детских представлений или незнания логики поведения взрослых. В мифологическом универсуме детства взрослые оказываются так же беззащитны, как сами дети» (с. 49).

Исследовательница ставит вопрос о том, имеют ли детские мифологические рассказы исключительно автономные источники или они опираются на существующую фольклорную традицию. С одной стороны, «актуальным во все времена, — пишет М.П. Чередникова, — оставались произведения фольклора взрослых, обращенные к ребенку в период младенчества. Так или иначе вхождение ребенка в культуру во многом до сих пор определяется фольклорной традицией. Поведение взрослых, их «жестовый» язык предостережения, выраженный в стереотипных вербальных формулах, поэтические образы колыбельных песен и потешек по-своему трансформируются в сознании ребенка <...> Окрашенные сильными эмоциональными переживаниями эти образы активизируются в период коллективного мифотворчества» (с. 12—13). С другой стороны, распространенный в детских мифологических рассказах «мотив матери-прародительницы, убивающей и съедающей своих детей, относится к древнейшим мифологическим мотивам, встречающимся в фольклоре разных народов мира» (с. 137). Пути его проникновения в современный фольклор сложны и загадочны. Архетипы К. Юнга здесь мало помогут, поскольку невозможно объяснить одно неизвестное через другое. И в-третьих, «самоопределение» детской субкультуры, рубеж между «культурой взрослых» и «культурой детей» — явление, отличающее не только современный городской уклад жизни. Оно характерно и для традиционной крестьянской культуры (выводы Г.С. Виноградова основаны на многочисленных записках детского фольклора сибирских сел начала XX века)» (с. 12). Похоже, что в детской мифологии мы имеем дело с тремя порождающими сюжетку явлениями: самозарождением, регитуттом и дериватом.

Можно сделать лишь одно маленькое замечание. В работе удачно прослеживаются связи между детскими мифологическими рассказами и волшебной сказкой. Но связь между ними осуществляется не всегда непосредственно, иногда она устанавливается через новеллистическую сказку. Лучше всего это можно показать на примере. Вот начало одного сюжета: «Вот она полезла за веретеном в погреб, сошла туда, смотрит, а там за кадушкой сидит разбойник и грозит ей пальцем» (Афанасьев А.Н. Народные русские сказки. Том III. М., 1985. № 342).

К подростковому возрасту «аргументы мифологической логики оказываются исчерпанными. Возвращение к ней произойдет за пределами детства», — утверждает исследовательница (с. 174). Мысль эта оказывается чрезвычайно плодотворной при рассмотрении условий, порождающих «взрослые» мифологические образы. Автор работы указывает на то, что в них мы находим далекие переживания и воспоминания детства.

В целом книга М.П. Чередниковой представляет собою многоаспектное исследование. Опора на обширный материал, на многочисленные наблюдения условий бытования детского фольклора позволяет автору прийти к плодотворным и сравнительно легко проверяемым выводам. К этому следует прибавить хорошее знание предшествующей литературы. Книга имеет очень четкий план и может быть использована как для углубленного знакомства с предметом, так и для первого опыта приобщения к новому знанию.

Ю.И. ЮДИН, доктор филол. наук, профессор; Курский педагогический университет

Новиков Ю.А. Былина и книга. Указатель зависимых от книги былинных текстов. Вильнюс, 1995.

В Указателе дается перечень былин, полностью или частично зависимых от более ранних печатных публикаций, аргументируется характер и степень этой зависимости, приводятся сведения о первоисточниках (устных по происхождению вариантах) и, если это известно, о тех популярных изданиях, хрестоматиях, антологиях, откуда заимствован тот или иной текст.

В предисловии составитель так формулирует цель своего труда: «...вооружить исследователей русского эпоса возможно более полным перечнем былинных текстов, испытывавших влияние книги, сведениями о степени и характере их зависимости от печатных источников, а также об исследовательских работах, затрагивающих эти вопросы применительно к конкретным вариантам». По словам составителя, он хотел «привлечь внимание фольклористов к проблеме книжного влияния на устную былинную традицию, сделать обязательным учет этой стороны бытования эпических песен при их анализе».

Учет «чистоты материала» необходим во многих случаях: при решении вопросов сказительского репертуара, особенностей региональной традиции и различных аспектов былинной поэтики.

Ю.А. Новиков предостерегает от того, чтобы к текстам, связанным с книгой, относились как к «второсортным». Но зависимость от печатной продукции порождает свои проблемы: взаимоотношения эпической традиции и книги, генетической связи того или иного текста в устах конкретного сказителя и книжного источника. Вторичное бытование былин в связи с печатным словом, по мнению составителя, — «важная грань народной культуры конца XIX — начала XX веков».

В Указателе включено более 300 текстов. Материал разбит по разделам с определенными сюжетами: «Волк Всеславич», «Вольга и Микула», «Святогор и тяга земная», «Добрыня и змей», «Илья Муромец и Соловей-разбойник» и т. д. Внутри раздела статьи об отдельных текстах расположены в алфавитном порядке сказителей, певших то или иное эпическое произведение.

С точки зрения Ю.А. Новикова, одним из наиболее достоверных признаков книжного происхождения текста является его компилятивный характер — сведение в одно произведение элементов эпической традиции разных регионов. Другим признаком книжного влияния Ю.А. Новиков считает наличие в тексте уникальных или очень редких мотивов, деталей, формул, которые «отличают прототекст от большинства других вариантов, принадлежащих к той же редакции сюжета, и которые, возможно, являются плодом индивидуального творчества сказителя».

Книга Ю.А. Новикова представляет собой не только очень нужный эпосоведу справочник, но и глубокую теоретическую работу, посвященную некоторым проблемам исполнительского мастерства сказителя.

В.Г. СМОЛИЦКИЙ, канд. филол. наук;
Государственный республиканский центр русского фольклора, Москва

Японский исследователь о русском фольклоре

Токуаки Баннай, профессор Государственного университета Хитоцубаси (Токио), представляющий японскую науку в Комиссии по славянскому фольклору при Международном комитете славистов, на протяжении двух последних десятилетий плодотворно изучает, а также популяризирует (см., например, японский журнал «Народ») русскую народную культуру. Он перевел, в частности, на японский язык книгу А.Ф. Некрыловой «Русские народные городские праздники» (Токио, 1986).

В 1991 г. Токуаки Баннай опубликовал монографию «Rosia bunka no kiso (Substrata of Russian Culture)», получившую высокую оценку в японской научной периодике (см. рецензию на английском языке известного японского слависта проф. Й. Накамуры в: Acta Slavica Japonica. Tokio. T. X, 1992. P. 184—186). Сравнительно недавно, в феврале 1995 г., Токуаки Баннай защитил диссертацию на тему «Пересмотр историографии русской фольклористики» и был удостоен ученой степени доктора общественных наук.

Докторская диссертация Токуаки Баннай не претендует на всеобъемлющее исследование русской историографии фольклористики и жанров русского фольклора. Он подошел к предмету исследования избирательно. Во введении дается общая характеристика метода историографии, анализируются исследования русской народной культуры сер. 1960-х — нач. 1990-х гг. и метод русского народоведения. В первой главе «Рождение русской фольклористики» рассматриваются следующие темы: «Русская фольклористика как система наук», «Идея и концепция историографии русской фольклористики», «Формирование понятия "народность"», «Открытие» народа (народ как discours). Вторая глава целиком посвящена месту и роли «Путешествия из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева в истории русской фольклористики. В третьей главе автор устанавливает общественные и эстетические условия рождения сказки, дает подробный обзор научной литературы о русской народной сказке. Отдельный раздел посвящен отношению А.С. Пушкина к народной сказке. В заключении рассматривается сказка в современной устной культуре. Четвертая глава «Историографические подходы к русскому народному лубку» состоит из следующих разделов: «Рождение русского лубка как вида народного искусства», «Расширение "мира лубка"», «Развитие науки о русском народном лубке». Наряду с характеристикой вербального текста, лубок рассматривается как специфический вид народного изобразительного искусства (народные картинки). В пятой главе подводятся итоги исследования, даются общая характеристика направлений в русской фольклористике, прогнозы ее развития. У диссертации есть приложение — «Современные течения русской фольклористики и ее проблематика».

В.Е. ГУСЕВ,

доктор истор. наук, профессор; Российский институт истории искусств, С.-Петербург

Новая литература по фольклору и этнографии

Исследования и материалы

Богданович А.Е. Пережитки древнего мироздания у белорусов: Этнограф. очерк. — Минск: Беларусь, 1995. — Репринт. с изд.: Гродно, 1895. — 186 с.

Власов А.Н. Устюжская литература XVI—XVII веков: Ист.-лит. аспект / СГУ. — Сыктывкар, 1995. — 210 с.

Власова М. Новая Абесвета русских суеверий: Ил. словарь. — СПб.: Северо-Запад, 1995. — 382 с.

Вожига: Краевед. альманах. — Вологда: Русь, 1995. — 306 с.

Из содерж.: Шустиков А.А. Троищина Кадниковского уезда. Бытовой очерк. — С. 104—144. (Работа впервые переиздана с 1892 г.)

Герд А.С. Введение в этнолингвистику: Учеб. пособие / СПбГУ. — СПб., 1995. — 92 с.

Губернский дом. — Кострома, 1995. — № 4.

Из содерж.: Как в старину на Совете свадьбы играли / Запись С.И. Морозовой. — С. 77—79.

Дети в обычаях и обрядах народов зарубежной Европы / Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая; Отв. ред. Н.Н. Гражданская, А.Н. Кожановский. — М., 1995. — Т. 1. — 351 с. — Т. 2. — 332 с. — Т. 3. — 358 с.

Дети-сказки / Карел. НЦРАН; Сост. И.А. Разумова. — Петрозаводск, 1995. — 200 с.

Жизнь в Кижской волости крестьян... Сказатель Трофим Григорьевич Рябилин: Жизнь и этическая поэзия / Гос. ист.-архит. и этногр. музей-заповедник «Кижский»; Сост., биогр. очерк, подгот. текстов, словарь Н.А. Кричинной. — СПб.: Кронверк—Принт, Норма—Пресс, 1995. — 214 с.

Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки / Подгот. текста, коммент., сост. указ. Е.Е. Левкиевской; Вступ. ст. Н.И. Толстого. — М.: Индрик, 1995. — 432 с. (Традиц. духов. культура славян / Из истории изучения)

Зоркая Н.М. Фольклор. Лубок. Экран. — М.: Искусство, 1994. — 238 с.

История казачества Азиатского России. В 3 т. Т. 1. — Екатеринбург: УрО РАН, 1995. — 318 с.

Из содерж.: Культура и обычаи казаков. — С. 203—274.

Кижский вестник. Заонежье. — Петрозаводск, 1994. — Вып. 4. — 156 с.

Краеведческие записки / Самар. обл. ист.-краевед. музей. — Самара, 1995. — Вып. VII. — 360 с.

Из содерж.: Ратнер А.И. Вышивка в костюмах народов Поволжья. — С. 302—308; Ермаков С.Ф. Гончарство с. Сухой Карсун Ульяновской обл. — С. 312—318.

Культура Русского Севера: Межвуз. сб. науч. тр. / ВГПИ. — Вологда, 1994. — 184.

Из содерж.: Вавилова М.А. Крестьянский календарь Кадниковского уезда Вологодской губ. (по мат. коллекции А.А. Шустикова). — С. 119—130.

Кунсткамера: Этнографические тетради. — 1994. — № 5—6. — 496 с.

Из содерж.: Бернштам Т.А. Эпический герой на пути к совершенности. — С. 119—139; Мыльников А.С. Славяне в представлениях-стереотипах иноязычных наблюдателей XVI—XVII вв. — С. 140—148; Мазалова Н.Е. Физические особенности человека в представлениях русских. — С. 149—155; История костюма зарубежных стран: Библиогр. указ. книг и ст. на рус. и ин. яз. / Сост. А.Э. Жабреева. — С. 399—450; Ревуненкова Е.В. Борис Николаевич Путилов (К 75-летию со дня рождения). — С. 451—470.

Лапин В. Русский музыкальный фольклор и история (к феноменологии локальных традиций): Очерки и этюды. — М.: Рус. песня, 1995. — 200 с.

Мальин В. Истоки карельской хореографии. — Петрозаводск, 1994. — 62 с.: нот.

Мир детства и традиционная культура: Сб. науч. тр. и материалов / ГРЦРФ; Сост. С.Г. Айвазян. — М., 1994. — 192 с.

Из содерж.: Некрылова А.Ф., Головин В.В. Роль отца в традиционной народной педагогике. — С. 7—26; Мухомин М.А. Пародирование страшных рассказов в современном русском детском фольклоре. — С. 27—59; Черединова М.П. «Маленький мальчик» в контексте нового мифа. — С. 60—72.

Народы Сибири и сопредельных территорий: Межведом. сб. науч. тр. — Томск: Изд-во ТГУ, 1995. — 320 с.

Из содерж.: Бережнова М.А. Ткачество русских крестьян юга Западно-Сибирской равнины в конце XIX — первой трети XX в. — С. 186—200; Золотова Т.Н.

Социально-экономические и религиозно-магические элементы календарных обрядов русских юга Западной Сибири и Северного Казахстана в конце XIX — первой трети XX в. — С. 246—253; Спикер научных изданий и работ омских этнографов (1974—1993). — С. 278—315.

Очерки культурогенеза народов Западной Сибири. Т. 1. Поселения и жилища. Ки. 1 / ТГУ. — Томск: Изд-во ТГУ, 1994. — 490 с.

Селиванов Ф.М. Русские народные духовные стихи: Учеб. пособие для филол. факультетов / МарГУ. — Б.м., 1995. — 164 с.

Устюжна: Краевед. альманах. — Вологда: Русь, 1995. — Вып. III. — 497 с.

Из содерж.: Воронов Г.А. Крестьянские свадьбы в Устюженском районе Новгородской губ. (публикация записей 1897 г.). — С. 199—222; Устюженская частушка 1920—1930-х и 1940—1950-х гг. — С. 445—461 и 462—490.

Человек в контексте культуры. Славянский мир / Отв. ред. И.И. Свирида. — М.: Индрик, 1995. — 240 с.

Кирилл Васильевич Чистов / Сост. Л.А. Калашникова, М.Я. Мельц. — М.: Наука, 1995. — 88 с. (Материалы к биобиблиогр. ученых. Сер. истории; Вып. 20)

Этнография Петербурга—Ленинграда: Мат. ежегод. науч. чтений / Кунсткамера РАН. — СПб., 1994. — 3. — 63 с.

Из содерж.: Горбунов Б.В. Традиции народных кулачных боев в Петербурге в XVIII — начале XX в. — С. 22—32.

Этноматология: Проблемы, подходы, концепции / Рос. НИИ культур. и природ. наследия. — М., 1994. — Вып. 1. — 128 с.

Тексты

Борев Ю. Краткий курс истории XX века в анекдотах, частушках, байках, мемуарах по чужим воспоминаниям, легендах, преданиях и т.д. — М.: Звонница—МГ, 1995. — 394 с.

В напуганном гавани заходили корабли... Песни городских дворов и окраин / Сост. К.П. Смирнова, Э.Н. Филина. — Пермь: Книга, 1995. — 432 с.

Ветлужская сторона: Ист.-краевед. сб. — Кострома: ОДНТ, 1995. — 170 с.

Из содерж.: Обряды, обычаи, фольклор. Колыбельные песни, потешки, детские игры, считалки, загадки, игры на посиделках. Легенды, сказки, предания. — С. 129—168 / Публ. Т.В. Войтук.

Детский эротический фольклор / Сост. и авт. предисл. М. Армалинский. — Миннеаполис, 1995. — 92 с.

Загадки русского народа: Сб. загадок, вопросов, притч и задач / Сост. Д. Садонников. — М.: Современ. писатель, 1995. — 398 с. — (Славянский мир)

И пост мне в землянке гармонь... Фольклор Великой Отечественной войны / Сост., вступ. ст., примеч. Б.П. Кирдана. — М.: Просвещение, 1995. — 288 с.

Мимо тещинного дома... Рус. частушка / Сост. Н.К. Старшинов. — М.: Рус. книга, 1995. — 272 с.

Народные песни сел Купино и Б. Горюхице Шекснинского р-на Белгородской обл. / Сост. И. Карачаров. — Белгород: Везелица, 1995. — 132 с.: нот.

Поволжская частушка / Сост., предисл., примеч. В.К. Архангельской. — Саратов, 1994. — 320 с.

Рождественская ночь: Сказки, былички, заговоры / Сост., предисл., подгот. текстов, коммент. Г.В. Афанасьевой-Медведевой. — Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1994. — 414 с. — (Сибирская живая старина)

Русские народные пословицы и притчи / Сост. И.М. Снегирев. — М.: Рус. книга, 1995. — 576 с. — Репринт. с изд. 1848 г.

Русское колдовство, ведовство, яхнарство / Отв. ред. М. Стерлигов. — СПб.: Литера, 1994. — 464 с.

Синдаловский Н.А. Легенды и мифы Санкт-Петербурга. — СПб., 1994. — 243 с.

Синдаловский Н.А. Петербургский фольклор / Вступ. ст. Б.Н. Путилова. — СПб.: Максима, 1994. — 440 с.

Слепцова И.С., Морозов И.А. Не робей, воробей! Детские игры, потешки, забавушки Вологодского края. — М.: Вологда, 1995. — 107 с.: нот.

Сны, приметы, загадки, поговорки / Сост. И.А. Подкоков. — Пермь: ОЦ, 1994. — 75 с.

Уральская старина: Лит.-краевед. альманах. — Екатеринбург, 1994. — Вып. 1. — 192 с.

Из содерж.: Чалдонский фольклор. — С. 175—188.

Обзор подготовила **Н.Р. ТИМОНИНА**

Симпозиум

«Славянская археология в 1965—1995 гг. Опыт оценки и новые перспективы»

25—29 октября 1995 г. в Варшаве проходил Международный симпозиум «Славянская археология в 1965—1995 гг. Опыт оценки и новые перспективы», посвященный 30-летию юбилею проведения I Международного Конгресса славянской археологии (Варшава, 1965 г.). Симпозиум был организован Институтом археологии и этнологии Польской Академии наук совместно с Польским Национальным комитетом по сотрудничеству с Международной Унией славянской археологии. Подготовку и проведение симпозиума возглавил известный польский археолог, славист, профессор Л. Лещевич.

На варшавском симпозиуме было представлено большинство славянских стран (Белоруссия, Македония, Польша, Россия, Словакия, Словения, Чехия и Украина), а также Венгрия, Латвия и Германия. Организаторы симпозиума ставили своей целью оценить исследования культуры древнего славянства, проведенные за время, истекшее после I Международного Конгресса славянской археологии. При этом составители программы стремились сгруппировать доклады по темам, рассматривавшимся на Конгрессе 1965 г.

Научные заседания, проводившиеся под председательством Л. Лещевича, были открыты чтением обращения к участникам симпозиума видного польского археолога-слависта академика В. Гензеля, которое носило по преимуществу историографический характер: В. Гензель вспоминал события 30-летней давности, выдающихся участников I Международного Конгресса славянской археологии.

Первая тема симпозиума была сформулирована как «Этногенез славян и раннеславянские культуры». С первым докладом по этой теме «Современное состояние проблемы этногенеза славян» выступил В.В. Седов (Россия). Докладчик подчеркнул неоднородность раннеславянских древностей, охарактеризовал различные точки зрения на прародину славян. Затем был заслушан доклад И. Херрманна (Германия) «Проблема и состояние вопроса распространения славянских племен на запад с конца VI до конца VIII в. в Средней Европе». Основываясь главным образом на исследованиях территории Мекленбурга, автор пришел к выводу, что славянское расселение осуществлялось небольшими группами по несколько десятков человек; он отметил сохранение на этой территории островков германского населения. Выступление по данной проблематике завершился докладом В.Д. Барана (Украина) «Проблемы и перспективы исследований раннеславянских памятников Восточной Европы», в котором докладчик коснулся преимущественно памятников на территории Украины, отметив интересные новые материалы (Боромля).

Вторая тема симпозиума — «Возникновение славянских государств». Ч. Стани (Чехия) в докладе «Проблемы и перспективы исследований великоморавской эпохи на Мораве» остановился на современном состоянии разработанности проблемы и практических вопросах, стоящих перед археологами. Среди новых материалов, представленных в его докладе, привлек внимание интересный могильник под Брно, на котором исследовано около 200 погребений. Доклад Т. Стефановичевой (Словакия) «Состояние исследований Великой Моравии в Словакии» был посвящен изучению ряда памятников архитектуры, в частности интересной ротонды в Братисла-

ве, обнаруживающей аналогии в Западной Адриатике. Доклад З. Курнатовской (Польша) «Исследования возникновения Польского государства» касался преимущественно территории Великопольши в VIII—IX вв., когда здесь распространяются укрепленные поселения.

Третья тема, рассматривавшаяся на симпозиуме, — «Село и ранний город у славян». По этой проблематике был заслушан доклад Г.В. Штыхова (Белоруссия), посвященный итогам исследований последних 30 лет. Докладчик стремился выделить среди древностей раннего железного века прабелорусские, настаивая на различной культурной принадлежности банцеровских и тушемлинских древностей. Полоцкое княжество, по Г.В. Штыхову, — первое белорусское государство. Б. Бабич (Македония) в докладе «Результаты исследований по славянской археологии в Республике Македония от I Международного Конгресса славянской археологии до настоящего времени» уделал преимущественное внимание памятникам VII—X вв., в частности памятникам с лепной керамикой VII в. из окрестностей Прилепа. Рассматривая вопрос о формировании славянского населения Македонии, автор остановился на дискуссионном вопросе об этнической принадлежности памятников культуры Коман. Доклад П. Шальковского (Словакия) «Проблематика изучения славянской народной культуры в Словакии» носил преимущественно историографический обзорный характер. Основные положения выступления Х. Брахманна (Германия) «Исследования славянского заселения междуречья Эльбы и Одера/Нейссе — проблемы и перспективы» известны по публикациям автора. В докладе «Проблемы исследования происхождения раннесредневековых городов и сел в Польше» С. Мождзех (Польша) анализировал польские материалы с точки зрения классических представлений о западноевропейском городе, со всеми его функциями и правовым статусом. По мнению докладчика, настоящий город, со всеми присущими ему функциями, появлялся на территории Польши в XIII—XIV вв. Отметим специфику польской лексики, в соответствии с которой город в европейском понимании называется «miasto», а слово «grod» (соответствующее «граду» русских летописей) может быть переведено в данном случае как «городище».

По четвертой теме симпозиума, «Главные моменты культурных перемен», выступил автор известной книги о славянском язычестве Л. Слупецкий (Польша). Его доклад «Проблемы изучения организации языческого культа у славян» носил в основном теоретический характер и основывался преимущественно на данных письменных источников. Следующим был доклад А. Плетерского (Словения) «Христианизация южных славян в археологической перспективе (на примере альпийских славян)». Докладчик отметил, что славяне, заселявшие Восточные Альпы, застали здесь христианское аборигенное население. По его наблюдениям, ранние славянские могильники этих территорий имели беспорядочную планировку, для более поздних, христианских, могильников характерны ряды могил. Доклад П. Зоммера (Чехия) «Христианизация западных славян с археологической точки зрения» носил преимущественно теоретический, обзорный характер. В докладе «Язычество и христианство на Руси» П.П. Толочко (Украина) polemизировал с исследователями, использующими термин «двоеверие». По мнению докладчика, это выражение не соответствует существу народных верований, которые, являясь христианскими по сути, но с примесью суеверий, не воспринимались как нечто чуждое христианству. А.В. Чернецов (Россия) в докладе «Начало христианства на Руси в свете археологических данных» остано-

вился на некоторых новых материалах, отражающих сложные взаимоотношения традиций христианства и язычества; на памятниках, связанных с миссионерской деятельностью, а также на перспективах, которые в настоящее время открылись перед изучением христианских древностей средневековой Руси.

Пятая тема симпозиума — «Монета в славянских странах» — была представлена единственным докладом С. Суходольского (Польша) «Проблемы исследования монет в славянских странах», носившим историографический, обзорный характер.

Шестая тема симпозиума — «Контакты с соседними народами». Доклад Э.С. Мутуревича (Латвия) «Взаимоотношения славян с балтами в раннем средневековье» затрагивал только материалы с территории Латвии. Докладчик указывает на находки древнерусского происхождения, в частности связанные с христианством. В докладе Д. Бялевой (Словакия) «Проблемы славяно-франкских связей на Международных Конгрессах славянской археологии: достижения и перспективы» рассматривались вопросы, имеющие отношение к государству Само; доклад носил историографический характер. В докладе Б. Секе (Венгрия) «Славяне и авары в окрестностях Мозабурга-Залавара» речь шла о так называемых славяно-аварских могильниках, оставленных этнически неоднородным населением. Автор полагает, что значение славянского компонента этих памятников традиционно преувеличивается, а аварского — преуменьшается.

Седьмая тема симпозиума — «Методы и история исследований». Доклад Генерального секретаря Международной Унии славянской археологии Б. Хроповского (Словакия) «Международная Уния славянской археологии как арена научного сотрудничества» содержал общую характеристику и высокую оценку научной деятельности Унии. В заключение автор высказался за сохранение Унии и активизацию ее деятельности. Доклад С. Табачинского (Польша) «Методологические проблемы исследований древнего славянства» носил полемический характер. Докладчик указал на необходимость создания новой методологии взамен некогда господствовавшей марксистской. С. Табачинский высказал также ряд критических замечаний в адрес Международной Унии славянской археологии. На его взгляд, существование международной организации, в названии которой сохраняется этническое определение «славянский», не соответствует духу времени и предпочтительным было бы, например, ее переименование в Международную Унию европейской археологии. Эта точка зрения, тем более важная, что она прозвучала из уст члена Постоянного Совета МУСА, не была, однако, поддержана большинством участников симпозиума, в том числе представителями Польши.

После окончания симпозиума состоялось заседание Бюро Международной Унии славянской археологии, на котором была поддержана инициатива проведения очередного Международного Конгресса славянской археологии в России в 1996 г. Представляется, что значение варшавского симпозиума 1995 г. не только в содержании прозвучавших на нем научных докладов и обмене информацией, но и в том, что его проведение показало, что археологи-слависты большинства славянских и ряда неславянских стран проявляют большой интерес к поддержанию научных контактов, развитию сотрудничества и, в частности, к сохранению крупнейшей международной организации — Международной Унии славянской археологии — и традиций регулярно проводимых ею Конгрессов.

В.В. СЕДОВ, А.В. ЧЕРНЕЦОВ

Конференция

«Речевые и ментальные стереотипы в синхронии и диахронии»

Среди обширной и разнообразной тематики этой конференции, организованной Институтом славяноведения и балканистики РАН в ноябре 1995 г., хотелось бы выделить блок сообщений, связанных со стереотипом в традиционной народной культуре. В докладе С.М. Толстой «Стереотипы в этнолингвистике» говорилось главным образом о двух понимании стереотипа: при первом в сферу выражения стереотипа, наряду с верованиями, ритуалом, фольклором, народным искусством и т. п., входит также язык (реализация такого подхода осуществлена в работах люблинской и московской школ этнолингвистики); при втором подходе (Ю.Д. Апресян) языковой и семиотический аспекты разведены. С.Е. Никитина в докладе «Стереотипные суждения и речевые клише как культурные барьеры» предлагала разделять стереотип как мировоззренческий и поведенческий феномен и клише как относящиеся к сфере языка и речи; докладчица рассказала также о способах адаптации в профессионально чуждой среде с помощью бытующих в ней языковых клише. Ближе к такому подходу, но представлял проблему в более общем виде доклады А.К. Байбурина «К проблеме стереотипизации поведения: быт, событие, ритуал» и С.Ю. Неклюдова «Стереотипы действительности и повествовательные клише».

Пережиточными представлениями о вселении души злого покойника в человека объясняет Л.Н. Виноградова в докладе «Мотив вселения злого духа: ментальные и речевые стереотипы» как сами возникшие в результате этого болезненные состояния, так и их названия, типа «мухи в голове» (человек со странностями, причудами, сумасшедший). Примеры обрядового и языкового параллелизма в представлениях, связанных с началом года и увеличением светового дня, собраны и интерпретированы в докладе А.А. Плотицкой «Начало года» в словесных клише у южных славян. В докладе В.В. Усачевой «Стереотипы в народной медицине» подобие языковых и обрядовых форм продемонстрировано на примере «обмана болезни»: от нее или пряталась, или меняли наружность и т. п., или же обращались к ней с «обманными формулами», типа «Дома нет, приходи вчера». В докладе «Актантная структура поверий, связанных с талисманами» Е.С. Новик интерпретирует действия с талисманом как акты эквивалентного обмена (в обмен на «кормление» талисман становится подателем благ для обладающего им человека).

Центральной темой некоторых сообщений стала проблема порождения нового текста с использованием ритуально-мифологических стереотипов общего характера. Так, С.Г. Шиндин в докладе «О некоторых формульных конструкциях в русских загадках на основе универсального индоевропейского ритуала жертвоприношения реконструирует смысл языкового стереотипа *без рук, без ног* (и других «дефектных» формул) как детерминирующего признака в загадках, касающихся разнообразных фрагментов модели мира. Вторичному использованию стереотипа, введенно в текст погребального причитания мотива «раскрытия могилы», уже ставшего стереотипным в иных жанрах, и закреплению его в нем в качестве клише был посвящен доклад Л.Г. Невской «Об одном случае клиширования в фольклорном тексте». Богатый и разнообразный материал представлен в докладе Е.Е. Левкиевской «Механизмы порождения новых текстов в восточнославянской традиционной культуре», в котором явления самого разного порядка (разрушение церкви, избавление от неизлечимой болезни, життя мучеников, пострадавших за веру в советское время, отдельные события отечественной истории и т. д.) описываются в кодах и с использованием мотиваций народной культуры. В докладе Т.А. Михайловой «О сиротах, падчерицах и других несчастных детях» рассмотрен сюжет, построенный на стереотипах разного рода. По интерпретации материала близок подходу, принятому в люблинском «Словаре народных стереотипов», доклад Т.В. Цивьян «Об антропологической сигнатуре Ремизова: Паук».

К конференции были выпущены тезисы: Речевые и ментальные стереотипы в синхронии и диахронии. Тезисы конференции. М., 1995.

Л.Г. НЕВСКАЯ

Конференция

«Сотворение мира и начало истории в апокрифической и фольклорной традиции (на материале славянских и еврейских текстов)»

5—7 декабря 1995 г. в Москве проходила Международная конференция «Сотворение мира и начало истории в апокрифической и фольклорной традиции». Инициаторами и организаторами конференции выступили Институт славяноведения и балканистики РАН, Международный центр по университетскому преподаванию еврейской цивилизации (Иерусалим), Московский Центр научных работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер». Конференция была организована при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований.

Участники конференции — специалисты в области книжной и народной культуры, филологии, истории, этнолингвистики из Болгарии, Израиля, России и Украины представили доклады и сообщения, посвященные трактовке первых глав книги Бытия в славянской и еврейской книжности и фольклоре. В задачу исследователей входило рассмотрение библейских сюжетов (от начала творения до строительства Вавилонской башни и «смешения языков») с точки зрения различных культур, с позиции отражения этих сюжетов в произведениях разных жанров (шестоднев и паеи, толковательно-полюемическая и летописно-хронографическая литература, апокрифы, духовные стихи, фольклорные легенды, таумудические сказания). Таким образом, конференция стала первой попыткой осуществить сравнительный анализ текстов, сформировавших «народную Библию» в древнееврейской, византийской и славянской культурных традициях.

Тематика докладов охватывала как общие проблемы, связанные с космологическими и космогоническими представлениями, нашедшими отражение в апокрифических и фольклорных памятниках, или следами мифологии в обрядах и ритуалах, так и рассмотрение отдельных библейских сюжетов и их интерпретацию в народной традиции и книжности.

Почетный гость конференции проф. Дов Ной (Иерусалим) представил два доклада, посвященные еврейской фольклорной традиции. В первом из них — «Сотворение Лилит и Евы в древнееврейском фольклоре» были изложены две версии мифа о первом человеке Адаме и духе его женах. Первая женщина Лилит впоследствии предстала в народных легендах как демонологический персонаж, вредоносный и притягательный одновременно. Второй доклад «Погребение Авеля в еврейских народных легендах» затрагивал различные трактовки мифологического сюжета о появлении смерти на земле и рассматривал легенды о гибели и похоронах Авеля в связи с иудейским погребальным обрядом. Различные варианты локальных космогонических и этнологических легенд анализировались в докладе Ф. Бадалановой (София) «Канн и Авель в болгарском фольклоре». Рассказ об обратобийстве включается в целый комплекс народных преданий о сотворении Вселенной, о «первой в мире войне», о появлении пятен на лунном диске. В докладе была затронута проблема перевода Библии в широкое семиотическом аспекте — с «языка» одной культуры на «язык» другой культуры. Доклад «Богомильская космогония в старославянской литературной традиции» Д. Димитровой-Марниной (София) был посвящен «Тайной книге богومیлов» и апокрифу о Тивериадском море и взаимоотношении этих текстов со славянской апокрифической традицией. Особое внимание уделялось сочетанию методов литературной компиляции и христианской интерпретации мотивов языческой мифологии в памятниках такого рода, а также преломлению ряда библейских представлений в космогонии богومیлов под влиянием протоболгарской традиции. На материале

другой традиции был построен доклад «Библейские основы космогонии гностиков и манихеев» Е. Б. Смагиной (Москва), в котором основное внимание было сосредоточено на недостаточно изученных аспектах этих учений: ряд положений гностицизма и манихейства, отраженных в таких памятниках, как «Откровение Адама» или «Книга гигантов», обнаруживает родство с гетеродоксальным иудизмом рубежа новой эры. С.М. Толстая (Москва) посвятила свое выступление «О нескольких ветхозаветных мотивах в славянской народной традиции» своеобразным репликам и параллелям к книге Бытия в народных верованиях славян. Были рассмотрены такие мотивы, как «твердь небесная», «глиняный человек», «люди-великаны», а также имена Адам и Ева как обереги от нечистой силы и от «опасных» для человека существ (напр., умерших до крещения детей). Сообщение Т.С. Голиченко и Б.А. Парахонского (Киев) «К вопросу о мотивах славянской мифологии» было посвящено теме космогонической жертвы, по мнению авторов, составляющей костяк мифологии славян. Отмечалось, что идея цикличности мироздания, связи жизни и смерти, постоянного возвращения к началу определяла исторические и историософские воззрения древнерусских книжников. В ином аспекте «жертвенный сюжет» был рассмотрен в докладе С.П. Бушкевич (Москва) «Мотив животной жертвы в славянской книжности и народной культуре», где особое внимание было уделено легендам о произвольно появляющемся жертвенном животном и народным терминам — названиям праздников с жертвенным животным.

Внимание ряда участников конференции привлекла тема познания добра и зла, сокровенного знания и его носителей в разных культурных традициях. Доклад проф. Ализы Шенар, Посла Государства Израиль в России, «Происхождение заклания в еврейском фольклоре» был посвящен трактовке сюжета о сыновьях Божиих и дочерях человеческих в легендарной традиции курдистанских евреев. Легенда, первоначально целью которой было обоснование происхождения заклания, оказалась связанной с вопросом о происхождении зла как такового. Этой теме непосредственно был посвящен доклад В.В. Мочаловой (Москва) «Тема возникновения зла в апокрифическом отражении». Лаконичность разработки этой темы в книге Бытия восполняется ее подробным развитием в послебиблейской литературе апокрифов и псевдоэпиграфов (в т.ч. в книге Еноха), в агадических легендах и мидрашах (разработка сюжета о падших ангелах и их потомках — демонологических существах). В докладе Л.А. Мадиха (Иерусалим) «Представления об Аде в мидрашах и раввинистической литературе» была сделана попытка проследить развитие идеи злого мира — от неупоминания места посмертного воздаяния в библейских текстах до подробного описания нескольких разновидностей Ада и признания его неотъемлемой и важной частью мироздания в позднейших источниках.

Тема Всемирного Потопа также была освещена в нескольких докладах и выступлениях; она неоднократно возникала в ходе дискуссий и обсуждений. Сравнительный анализ мотивов, присутствующих в рассказах о Потопе, был представлен в докладе О.В. Беловой (Москва) «Легенды о Потопе в славянской и еврейской народной традиции». А.Б. Островский (Санкт-Петербург) в докладе «Лев — спаситель Ноева ковчега» сопоставил пластическое изображение льва в традиционной культуре с интерпретацией сюжета о Ноевом ковчеге в народных русских легендах, где лев является охранителем ковчега от прорвавшегося в него дьявола.

На конференции был представлен целый блок тем, связанных с восточной традицией и римской литературой первых веков нашей эры: А.Ю. Мняитарев (Москва) «О происхождении глаголов со значением «творить» в языках Древнего Ближнего Востока», М.Л. Лепехо «Коранические параллели к библейскому сюжету о сотворении мира и начале истории», А.Б. Ковельман «Пасха раздвоенных» (исторический комментарий к Быт. 1:28).

Ряд докладов был посвящен формированию ранней славянской историографии. И.Н. Данилевский (Москва) в докладе «Библейское введение к "Повести временных лет"» предложил рассматривать этот фрагмент хроники как своеобразный «шестоднев», подтверждающий представление о богоизбранности русского народа, оформившееся в период составления летописного свода. Доклад В.Я. Петрухина (Москва) «Библия, апокрифы и становление славянских ранне-исторических традиций» был посвящен проблеме обращения первых славянских историков-христиан к Священному Писанию, апокрифам, псевдоэпиграфам и еврейскому хронографу «Иосифов» как к источникам, дававшим не только образцы описания исторических событий, становления народа и государства, но и возможности для поисков места собственного этноса во всемирной истории. Предметом выступления М.П. Одесского (Москва) «Начало истории» славян у Нестора и Фредегара стала история «обров» — угнетателей славян, истребленных за это Богом; было предложено сравнение этого эпизода русской летописи с аналогичной историей из латинской хроники и рассказом об исполнении из книги Бытия. В докладе Р.А. Симонова (Москва) «"Сотворение мира" как начало отсчета времени на Руси в свете библейской эзететики» речь шла о двух подходах к понятию «сотворение мира» и поисках наиболее оптимальной точки отсчета — от начала творения или от создания человека как обладателя умственного света.

Тема «сотворения мира» у представителей русских конфессиональных групп (духоборцев и молокан) и у старообрядцев также нашла отражение в программе конференции. Доклад С.Е. Никитиной (Москва) «Тысячелетнее царство как седьмой день в творении мира (на материале экспедиционных исследований русских конфессиональных культур)» выявил, какое неординарное преломление получила сюжет о днях творения у русских протестантских сект: седьмой день творения — отдых Господа — связывается с идеей новой тысячелетней жизни для праведников в царстве, которое наступит после конца света и где будет править пророк и третье лицо Троицы — Максим Гаврилович Рудометкин. В выступлении Е.М. Сморгуневой (Москва) «Новое "сотворение мира" в представлениях современного русского старообрядчества», также построенном на материале полевых исследований в старообрядческих общинах Северного Урала и Верхотурья, было показано, что эсхатологические идеи о неизбежном и близком конце мира тесно переплетаются с идеями его немедленного преобразования, т.е. фактически о его новом, повторном создании. В сообщении А.А. Турилова (Москва) «Две восточнославянские версии XVII в. о начале мира (протопоп Аввакум и "Казанье русское")» была сделана попытка сравнительного анализа двух текстов — комментария к книге Бытия протопопа Аввакума и пародии на православную проповедь. Ряд сходных черт, характеризующих данные тексты, дает возможность поставить вопрос о возможном источнике памятника «Казанье русское», история которого до сих пор не изучена.

Одно из заседаний было полностью посвящено отражению библейской тематики в искусстве. Интерес аудитории вызвал доклад Е. Мусаковой (София) «Изображения Шестоднева в болгарских рукописях и церковной живописи XVII—XIX вв.». Представленный иллюстративный материал наглядно показал неординарность трактовки библейских мотивов и образов (сотворение человека, искушение Адама и Евы, трехпадение, иконография змея) в болгарском искусстве, отражавшем не только каноническую традицию, но также апокрифические и фольклорные представления. В докладе Л.А. Белева (Москва) «Мотив Древа жизни в изобразительном фольклоре Руси XIV—XVI вв.» было показано присутствие в русских изображениях архетипического мотива «Древа жизни» в одной из его древних форм (в виде древнееврейской буквы «тав») и рассмотрена апофипеическая символика этого изображения. Отражению темы «Сотворение мира» в книжной иллюстрации, фреске и иконописи было посвящено выступление О.Р. Хромова

(Москва) «К вопросу об иконографических и литературных источниках "сотворения мира" в русских лубочных изданиях». Завершил живописную тематику доклад Б.М. Соколова (Москва) «"Великая Эпоха Духовности" и черты христианского апокрифа в эстетической теории В. Кандинского», в котором идеи художника о создании «предвечного» искусства связывались как с ветхозаветными мотивами создания мира, так и с новозаветными апокрифами о его конце.

Большой интерес участников и гостей конференции вызвал вопрос составления свода фольклорных материалов, отражающих библейскую тематику. Ф. Бадаланова рассказала о научном проекте «Българска фолклорна Библия», в ходе работы над которым стало возможным не только собрать уникальный полевой материал, но и подготовить его комментированное издание. Участники этнолингвистических экспедиций в Полесье поделились наблюдениями о бытовании сходных сюжетов в этом архангелском регионе, о проблемах записи и обработки «библейских» народных легенд.

Организаторы и участники конференции выразили надежду на проведение в будущем целого ряда подобных встреч, могущих стать источником материала для сопоставительных исследований в области народной духовной культуры и книжности, в области еврейско-славянских культурных связей.

О.В. БЕЛОВА

Юбилейная этнографическая выставка в Праге

Чешская этнографическая наука в 1995—1996 гг. отмечает столетий юбилей событий, положивших основу этнографическому собирательству в стране. В мае 1895 г. в Праге, во Дворце промышленности и павильонах, открылась «Этнографическая выставка чехо-славянская», ставшая одним из значительнейших культурных событий в общественной жизни чешского общества на рубеже XIX—XX веков. Она дала толчок и стала местом настоящего паломничества чешского народа: из провинции на пражскую выставку были даже организованы специальные поезда («выставочные поезда»). Большую помощь в подготовке и проведении выставки оказали меценаты из предпринимателей и дворян. Энтузиастами и специально созданными местными выставочными комитетами в провинции было собрано несколько тысяч экспонатов из Чехии, Моравии, а также Словакии. Выставка включала в себя музей народной архитектуры под открытым небом, работу специальных ремесленных мастерских, демонстрировавших традиционную технологию изготовления предметов сельского ремесла, выступления народных исполнителей. В качестве экспонатов выставки были представлены не только из Чешского королевства и Словакии, но и из других славянских земель — от Балкан до Балтики, что должно было, по замыслу устроителей, подчеркнуть общеславянский контекст развития народной культуры. Отныне в общественном сознании традиционная культура становится неотъемлемой и полноправной частью чешской культуры. Была достигнута и главная прикладная цель выставки — основание собственного этнографического музея, который был открыт в Праге 15 апреля 1896 г. Руководителем одного из первых национальных этнографических музеев в Европе, Этнографического музея чехословацкого, стал крупнейший чешский археолог, ученый мирового масштаба Любор Нидерле, автор капитального исследования «Славянские древности».

Ныне этот музей является Этнографическим отделом Исторического музея при Национальном музее в Праге. К сожалению, постоянной экспозиции Этнографический отдел не имеет, так как здание музея (Летний дворец Кинских на Сми-

хове) уже много лет на ремонте. Поэтому Национальный музей отметил столетие выставки 1895 г. специальной «Этнографической выставкой 1995» в главном здании музея в центре Праги. Организатор и автор выставки — нынешний руководитель Этнографического отдела доктор Иржина Лангхаммерова. Пражский Национальный музей обладает одной из богатейших этнографических коллекций в Европе, насчитывающей свыше 200 тыс. предметов. Цель юбилейной выставки 1995 г. — представить чешскую народную культуру как значительную и полноценную часть современной жизни, чешского исторического, культурного и национального сознания, а также показать основные направления деятельности музея — собирательство, научно-исследовательскую работу, экспозиционные проекты.

Выставка, отдавая дань своей столетней предшественнице, демонстрирует современный взгляд на народную культуру, делая основной акцент на народном искусстве. Во вводной части экспозиции помещено собрание уникальных произведений народного искусства XVIII—XIX вв.: фаянс, мебель (особенно интересны расписные сундуки), вышивки, иконы на стекле, рукописные евангелия и молитвенники, столоярные игрушки. Здесь же — некоторые сохранившиеся экспонаты выставки 1895 г., а также ее афиши, фотографии, документы, материалы о деятельности музея за сто лет.

Концептуально выставка разделена на две части, соответствующие пониманию народной культуры современной чешской этнологией. Два экспозиционных пространства отражают материальную и духовную культуру чешской деревни и малых городов и местечек XVII — начала XX в. Экспонаты, представляющие материальную культуру, организованы в логические блоки, связанные со средой возникновения и бытования предметов. Выделены такие аспекты, как определяющее влияние природной среды, развитие сельских ремесел, менталитет крестьянства, влияние городской культуры, труд земледельца. Предметы демонстрируют значительное развитие материальной культуры, особенно ремесла, в период наибольшего благосостояния чешского крестьянства в середине XIX в. Среди памятников материальной культуры особо выделяется своей оригинальной формой, идущей от стиля барокко, красотой и совершенством отделки чешский народный костюм.

Сфера духовной культуры представлена основными календарными и религиозными праздниками и обрядами: Пасха, летние паломничества, Рождество, масленица (мясопуст). Из семейных обрядов представлена свадьба, которая является самым ярким, праздничным разделом выставки. В экспозиции доминируют предметы религиозного искусства простонародного происхождения, впервые выставленные в Чехии с такой полнотой. Особо привлекают внимание грандиозные вишневые, сделанные народными умельцами XIX в.

В заключение хочется сказать, что можно оспаривать некоторые концепционные решения, в частности отнесение менталитета крестьянства к сфере материальной, а не духовной культуры, сетовать на отсутствие разделов других славянских культур, на то, что предметы из Словакии включены внутрь чешской экспозиции, что отсутствуют предметы второй половины XX в., но в целом выставка дает довольно полное представление о сокровищах чешской народной культуры, она чрезвычайно празднична и прекрасно решена с точки зрения музейного дизайна.

Г.П. МЕЛЬНИКОВ



Книги издательства «Индрик»

А.Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В трех томах. Т. II. Репринт издания 1868 года. — М.: «Индрик», 1994. — 796 стр. Переплет, тираж 5 000.

А.Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В трех томах. Т. III. Репринт издания 1869 года. — М.: «Индрик», 1994. — 840 стр. Переплет, тираж 5 000.

А.Ф. Журавлев. Лексикостатистическое моделирование системы славянского языкового родства. — М.: «Индрик», 1994. — 254 стр. Обл., тираж 1 000.

Монография ставит своей задачей установление меры генетической близости между отдельными славянскими языками по данным праславянской лексики, сохраняемой каждым из них, и выяснение возможностей реконструкции на этой базе целостной картины взаимоотношений между диалектами позднепраславянского языка.

Российские фольклористы. Справочник / Сост. Л.В. Рыбаковой. — М.: «Индрик», 1994. — 208 стр. Обл., тираж 2 000.

Справочник содержит информацию о людях разных специальностей (филологах, музыковедах, хореографах, этнографах и др., всего 625 имен), работающих в России с аутентичным фольклором многих народов.

Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Загадка как текст. I. / Отв. ред. Т.М. Николаева. 2-е изд. —

М.: «Индрик», 1995. — 270 стр. — (Ин-т славяноведения и балканистики РАН.) Обл., тираж 1 000.

В первом томе монографии рассматривается генезис, структура и язык загадки и ее отношения к пословице, заговору и другим видам паремий. Исследуются также прагматические аспекты этого жанра.

Н.Ф. Познанский. Заговоры / Статья, примечания Ф.С. Капицы. — М.: «Индрик», 1995. — 352 стр. Обл., тираж 1 000.

Книга, ставшая ныне библиографической редкостью, подводит итоги изучению этого жанра в XIX в. и одновременно намечает пути, по которым оно могло бы развиваться в последующем.

Славянский и балканский фольклор. Этнолингвистическое изучение Полесья / Отв. ред. Н.И. Толстой. — М.: «Индрик», 1995. — 400 стр. Переплет, тираж 1 000.

В сборнике публикуются результаты этнолингвистических исследований традиционной духовной культуры Полесья. Первый раздел посвящен проблемам картографирования обрядов, обычаев, верований, фольклора и содержит 76 карт. Во втором разделе печатаются два этнолингвистических словаря — свадебной и календарной терминологии, полный материал одного полесского села и хроника полесских экспедиций.

Этноязыковая и этнокультурная история Восточной Европы / Под ред. В.Н. Топорова. — М.: «Индрик», 1995. — 376 стр. — (Ин-т славяноведения и балканистики РАН.) Переплет, тираж 1 000.

В сборнике на материале славянской, балтийской, иранской, финноугорской, тюркской и иных традиций рассматриваются собственно лингвистические проблемы и вопросы этнолингвистического и культурно-исторического характера, относящиеся к фольклору и письменным текстам, ритуалу, прикладному искусству и т.п.

Серия «ТРАДИЦИОННАЯ ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА СЛАВЯН»:

Д.К. Зеленин. Избранные труды. Статьи по духовной культуре. 1901—1913 / Вступ. ст. Н.И. Толстого; сост. А.А. Топоркова; подготовка текста Т.А. Агапкиной; коммент. Т.А. Агапкиной, Л. Н. Виноградовой и др. — М.: «Индрик», 1994. — 400 стр. Переплет, тираж 5 000.

Издание избранных трудов Дмитрия Константиновича Зеленина (1878—1954), крупнейшего русского этнографа и филолога XX в., рассчитано на пять томов, однако каждый из них имеет полностью самостоятельный, законченный характер.

Д.К. Зеленин. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественною смертью и русалки / Вступ. ст. Н.И. Толстого; подготовка текста, коммент., указат. Е.Е. Левкиевской. — М.: «Индрик», 1995. — 432 стр. Переплет, тираж 3 000.

Н.И. Толстой. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. 2-е изд. — М.: «Индрик», 1995. — 512 стр., карты, илл. Переплет, тираж 2 000.

В сборник статей академика Н.И. Толстого включены работы в области славянской мифологии и этнолингвистики — языковедческой дисциплины, тесно связанной с историей культуры, мифологией, фольклористикой, этнографией, этнической психологией, теорией этногенеза.

Заявки на приобретение книг наложенным платежом можно присылать по адресу:

117334 Москва, Ленинский пр-т, д. 32а,

Институт славяноведения и балканистики РАН (для издательства «Индрик»),

Тел.: 290-5249

Компьютерные технологии в возрождении и сохранении фольклора

22—23 ноября прошлого года Государственный республиканский центр русского фольклора (ГРЦРФ) совместно с Главным информационно-вычислительным центром Министерства культуры (ГИВЦ) провел семинар по вопросам создания федерального банка данных и компьютеризации деятельности по сохранению, исследованию и использованию музыкально-поэтического фольклора России.

На семинаре был представлен программный комплекс — МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР РОССИИ, предназначенный для сбора, обработки и хранения сведений о народном музыкально-поэтическом творчестве, который разработан ГРЦРФ и ГИВЦ в рамках Программы Министерства культуры Российской Федерации «Информатизация отрасли культуры России на 1994—1996 гг.».

Система содержит следующие базы данных и словари: Учетная карта песни—наигрыша; Фольклорные коллективы; Аналитическая карта; Библиография по фольклору; Фольклористы; Географический каталог; Исполнители; Тексты песен; Инструменты; Жанры.

Минимальные требования к конфигурации системы: PC AT 286 RAM 1 Mb. DOS ver. 3.3.

Центр русского фольклора готов оказать помощь региональным Центрам народной культуры в установке и эксплуатации программного комплекса.

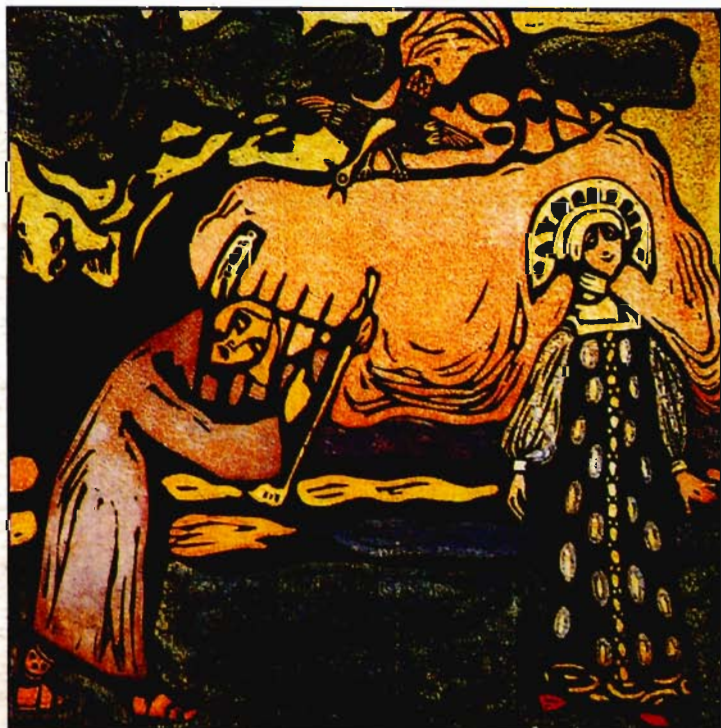
Организации и лица, желающие получить необходимую информацию, а также сотрудничать в формировании Федерального банка данных по русскому музыкально-поэтическому фольклору могут обращаться по тел.: (095) 231-9186

Уважаемые читатели!

Подписка на журнал
"ЖИВАЯ СТАРИНА"

принимается во всех
отделениях связи.

Подписной индекс
по каталогу Роспечати
— 73149.



В следующем номере:

А.К. Байбурин (Санкт-Петербург).
*Семиотика вещей
в традиционной культуре*

Д.С. Раевский (Москва).
*Изобразительные тексты:
пределы постижения*

Л.А. Беляев (Москва).
*Древнерусское надгробие:
мир семантических загадок*

В.Я. Петрухин, Т.А. Пушкина (Москва).
*Древнейшие русские
кресты-тельники*

А.А. Панченко (Санкт-Петербург).
*Почитаемые каменные кресты
на северо-западе России*

Л.С. Лаврентьева (Санкт-Петербург).
«По одежке встречают»

Н.В. Жилина (Москва).
*Зернь и скань Древней Руси
и русская народная вышивка*

И.С. Веселова (Москва).
*Мафорий—Покров—платок
в русской культуре*

С.И. Рыжакова (Москва).
*Латышские женские наплечные
покрывала — виллайне:
семиотика бытования*

А.А. Банин (Москва).
*Известное и неизвестное в истории
русской гармонии*

Т.М. Разина (Москва).
*С.А. Давыдова и ее книга
о русском кружеве*