

Народная культура
в городе и деревне:
Формы бытования,
взаимодействие,
трансформации

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

Государственный институт искусствознания

Институт мировой литературы имени А.М. Горького
Российской академии наук

Народная культура в городе и деревне:

Формы бытования, взаимодействие, трансформации

Сборник научных статей

УДК 39
ББК 82.3
Н 30

Печатается по решению
Ученого совета Государственного института искусствознания,
Ученого совета Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН

Рецензенты:

В.Л. Кляус, доктор филологических наук
Е.В. Сальникова, доктор культурологии
Н.Е. Котельникова, кандидат филологических наук
О.А. Кузнецова, кандидат филологических наук

Народная культура в городе и деревне: Формы бытования, взаимодействия, трансформации. Сборник научных статей / Сост. и науч. ред. С.П. Сорокина (отв. ред.), Л.В. Фадеева и С.В. Алпатов. – М.: ГИИ, 2025. – 388 с., ноты, ил.

ISBN 978-5-98287-234-0

В основу книги положены материалы научных чтений, посвященных 130-летию выдающегося исследователя традиционной культуры П.Г. Богатырева (1893–1971), всегда придававшего огромное значение теме взаимосвязей крестьянской и городской культур. Авторы статей стремятся к выявлению механизмов и способов адаптации архаической традиции к условиям постоянно меняющейся действительности, анализируют новые вернакулярные практики, досуговые обычаи и праздники собственно городского, оторванного от земли населения. Специальный раздел сборника посвящен театральным и паратеатральным формам как воплощению базовых коллизий городской повседневности. Большой блок образуют исследования механизмов взаимодействия словесных, музыкальных и обрядовых структур фольклора в межкультурном диалоге города и деревни. Рассмотрены также и наиболее поздние по времени возникновения формы освоения традиционной культуры, реализующиеся в медийной среде – на телевидении и в сети интернет. Книга адресована всем, кому интересна народная культура, кого привлекает изучение современной фольклорной традиции.

В оформлении обложки использован фрагмент картины Ефима Честнякова «Город всеобщего благоденствия». 1914 (?). Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ISBN 978-5-98287-234-0

© Коллектив авторов, 2025

© Государственный институт искусствознания, 2025

© Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН,
2025

© Е.А. Сиверс, оформление, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

- 6 *С.В. Алпатов*
Несколько вводных замечаний
- I. ТЕАТРАЛЬНЫЕ И ПАРАТЕАТРАЛЬНЫЕ ФОРМЫ В КУЛЬТУРЕ ГОРОДА**
- 12 *Л.В. Фадеева*
«ЧЕМУ СМЕЕТЕСЬ? НАД СОБОЙ СМЕЕТЕСЬ!..» ТЕАТР ПЕТРУШКИ
КАК ВЫРАЗИТЕЛЬ ОСНОВНЫХ КОЛЛИЗИЙ ГОРОДСКОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ
- 28 *Г.Д. Салтыков*
«КРАСНЫЙ ПЕТРУШКА» И ДЕДУШКА КРЫЛОВ.
Взрыв популярности театра кукол в советской России 1920–1930-х годов
- 37 *С.П. Сорокина*
Иван Афиногенович Зайцев и его театр
(воспоминания и материалы из архива Государственного академического
Центрального театра кукол имени С.В. Образцова)
 Стенограмма беседы с Анной Дмитриевной [Тригановой] от 5 февраля 1938 года
 Публикация и комментарии С.П. Сорокиной
 Петрушка. Текст И.А. Зайцева
 Публикация и комментарии С.П. Сорокиной
 Петрушка. Из репертуара И.А. Зайцева
 Публикация и комментарии С.П. Сорокиной
 Путешествие купца в ад. Сон наяву или мир фантазии
 [Записано со слов Ивана Афиногеновича Зайцева]
 Публикация и комментарии С.П. Сорокиной
 Пахомыч. Пьеса из репертуара И.А. Зайцева
 Публикация и комментарии С.П. Сорокиной
- 71 *Е.А. Артамонова*
ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ГОРОДСКОЙ ЖИЗНИ В ИСПАНИИ В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА:
АПРЕЛЬСКАЯ ЯРМАРКА В СЕВИЛЬЕ
- 81 *Д.В. Ванюкова*
Священные шуты в современной культуре Республики Мали (Западная Африка)

II. СЛОВЕСНЫЙ, МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ОБРЯДОВЫЙ ФОЛЬКЛОР МЕЖДУ ГОРОДОМ И ДЕРЕВНЕЙ

- 94 *С.В. Алпатов*
Художественный язык русских свадебных приговоров
в исторической ретроспективе взаимодействий города и деревни
- 104 *В.А. Поздеев*
Песенный фольклор «подгородных» деревень Вятской губернии
в конце XIX – начале XX века
(по записям Н.А. Добротворского)
- 113 *Н.Ю. Данченкова*
Взаимодействие городского и деревенского музыкального фольклора
как научная проблема (на подступах к специализации вопроса)
- 127 *Е.И. Якубовская*
Лирическая песня-романс «Об чем, милая моя, тоскуешь...»
в распеве пинежской и устьянской традиций
- 154 *Л.В. Фадеева*
Устные рассказы о встрече с дикими животными в современных записях
на Пинеге: от свидетельств очевидцев к традиционным анекдотам
- 170 *С.Ю. Королёва, М.А. Брюханова*
Граф Строганов в преданиях о Кувинском заводе:
историческая личность и механизмы устной традиции
- 190 *Н.И. Жуланова*
Частушки – живой жанр коми-пермяцкого фольклора
- 221 *П.А. Истомина*
Городские и деревенские гадательные практики в рассказах
жителей заводских поселков Республики Коми
- 236 *Ю.М. Кувшинская, У.В. Кунина*
Сельский обетный праздник на фоне миграции местных жителей в города:
Мольба в селе Нежитино Макарьевского района Костромской области

III. ГОРОДСКАЯ КУЛЬТУРА КАК ОБЪЕКТ РЕФЛЕКСИИ В ЛИТЕРАТУРЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

- 258 *С.П. Сорокина*
ШАРМАНЩИК И ШАРМАНКА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XIX ВЕКА
- 269 *Е.А. Самоделова*
ПЕТЕРБУРГ И «ПИТЕРЯКИ» / «ПИТЕРЩИКИ» ГЛАЗАМИ ХУДОЖНИКА Е.В. ЧЕСТНЯКОВА
И ЕГО ЗЕМЛЯКОВ
- 306 *А.А. Бобрихин*
ОТ ПЕСНИ К КАРТИНЕ: СЮЖЕТЫ И ОБРАЗЫ ТРАДИЦИОННОЙ И ПОЗДНЕЙ НАРОДНОЙ
ЛИРИКИ В КУЛЬТУРЕ ГОРОДА И ДЕРЕВНИ

IV. ФОЛЬКЛОР И МЕДИЙНАЯ СРЕДА

- 324 *Е.В. Миненок*
ВЛИЯНИЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ИСПОЛНЕНИЯ НАРОДНЫХ ПЕСЕН
НА ТРАДИЦИИ АУТЕНТИЧНОГО ПЕНИЯ (по материалам полевых интервью)
- 338 *С.С. Макаров*
К ФОРМАМ АКТУАЛИЗАЦИИ ЖАНРОВ ТРАДИЦИОННОГО ФОЛЬКЛОРА:
ПЕРВЫЙ ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ КОНКУРС ИСПОЛНИТЕЛЕЙ ЯКУТСКОГО ЭПОСА
- 350 *И.Н. Райкова*
НОВЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ЦАРЕВНЫ-ЛЯГУШКИ,
ИЛИ СКАЗОЧНЫЙ ОБРАЗ В ИНТЕРНЕТ-ПРОСТРАНСТВЕ
- 363 *Т.Н. Суханова*
СЕТЕВАЯ КРИПИПАСТА: ТЕКСТ КАК ИГРА. ИГРА КАК ТЕКСТ
- 384 **СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ**

Несколько вводных замечаний

130-летие со дня рождения П.Г. Богатырёва было отмечено 24–26 октября 2023 года в Москве научной конференцией, организованной Государственным институтом искусствознания, Институтом мировой литературы имени А.М. Горького РАН и Московским государственным университетом имени М.В. Ломоносова¹. Избранная для обсуждения тема взаимосвязей городской и деревенской культур послужила не только юбилейной реминисценцией одной из приоритетных линий научного творчества П.Г. Богатырёва, но и объективным индикатором актуальных исследовательских интересов фольклористов России, обусловила широту и разнообразие тем докладов, стимулировала продуктивные дискуссии на полях форума и сформировала концепцию данного сборника.

Народная урбанистическая культура Средневековья, столетиями сохранявшая преемственность с архаическими сельскими традициями, на рубеже Нового времени претерпевает радикальные изменения, связанные с расслоением горожан в сословном, профессиональном, имущественном и образовательном планах. Параллельно с формированием элитарных культурных трендов складываются вернакулярные практики, досуговые обычаи и праздничные традиции собственно городского, оторванного от земли населения. При этом тексты городского фольклора оказываются генетически, структурно и функционально связаны со специфическими сферами и формами городской социальной коммуникации, клише делопроизводственного и бытового рукописного дискурса, жанрами газетной и журнальной периодики, фреймами уличной рекламы и т.п. Активно используя топику и стилистику массовой культуры, формы городского фольклора транслируют интернациональные образцы разной идеологической природы и художественного качества, деконструируя тем самым этнопоэтические константы традиционного фольклора, тесно ассоциированные с локальным культурным ландшафтом.

В этой связи характерно, что несомненной доминантой юбилейных Богатырёвских чтений и представляемого читателю сборника статей стала проблема функционирования театральных и паратеатральных форм в культуре новоевропейского города и современной деревни. Большой блок статей адресно посвящен театру Петрушки как воплощению базовых коллизий городской повседневности Нового времени, с одной стороны, и как рупору советской идеологической пропаганды и культурного просвещения, с другой стороны. Широкий мировой контекст обсуждаемой темы задают статьи о формах театрализации городской жизни в Испании в конце XIX – начале XX века и функциях священных шутов в малийской традиционной культуре.

Следующий тематический блок образуют исследования механизмов взаимодействия словесных, музыкальных и обрядовых форм фольклора

¹ Алпатов С.В., Сорокина С.П., Фадеева Л.В. Конференция «Народная культура в городе и деревне: Формы бытования. Взаимодействие. Трансформации» // Живая старина. 2024. № 1 (121).

в межкультурном диалоге города и деревни. При этом частные генетические либо синхронные интертекстуальные связи аутентичных фольклорных текстов с текстами городского происхождения рассматриваются как реализации общего художественного языка «третьей культуры», а опознаваемая исследователем мозаичность «иностраных» компонентов обусловлена «памятью жанра» – сохранением формульной фактуры прототекстов (например произведений демократической сатиры, лубка, диалогов народного театра в структуре свадебных приговоров¹).

Проблема взаимодействия городского и деревенского музыкального фольклора разрабатывается в ряде статей как в теоретическом, так и прикладном аспектах. Речь идет о разнородном массиве необрядовой лирики, включающем собственно крестьянские песни, частушки, а также баллады, романсы, куплеты литературного (эстрадного) происхождения. Кардинальные сдвиги в процессе формотворчества в русской народной песне, происходившие в XIX–XX веках в рамках взаимовлияний городской и деревенской культуры, были обусловлены как постепенной экспансией структурно-стилевых образований нового типа (строфика, ритмика, стиховые паттерны), так и агрессивным воздействием образцов профессионального концертного исполнения, трансляций СМИ и коммерческого тиражирования шлягеров².

Анализ песен и частушек «подгородных» деревень по материалам полевых записей рубежа столетий продемонстрировал наличие в них значительного числа деталей городского быта и стиливых черт «третьей культуры», обусловленных тесными контактами слободских ремесленников и крестьян-«отходников» с городской средой. Новые варианты старинных песен представляются в мелодическом и ритмическом отношении менее развитыми и страдают примесью посторонних элементов мещанского либо солдатского происхождения. В качестве основной среды их бытования и распространения указываются городской трактир и деревенский кабак, фабричная и солдатская казарма, лакейская, семейные и приятельские собрания мелкого купечества и чиновничества. Приходившие в традиционную среду как «соблазнительные новинки», маркировавшие тягу крестьян к культуре престижных социальных групп, феномены городского фольклора тем не менее адаптировались «среди здоровых элементов деревни» и обретали собственную художественную «физиономию»³.

Особый аспект обсуждаемой темы – преобразование феноменов общего культурного фонда города и деревни в ходе межэтнических контактов. В этом плане частушки как живой жанр коми-пермяцкого фольклора позволяют исследователю не только проследить процессы проникновения поздних, в том числе городских, влияний в сельскую среду с последующим доминированием в быту и на праздниках современной коми-пермяцкой деревни, но и выявить типы частушек, ситуации и способы их исполнения, связанные с ними языковые стратегии (одновременное присутствие внутри

¹ Крашенинникова Ю.А. Между лубком и фольклором: к вопросу о текстологии свадебных указов // Традиционная культура. 2024. Т. 25. № 2. С. 47–59.

² Лурье М.Л. Городская песня в деревне (из старой дискуссии о новых песнях) // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2011. № 9 (71). С. 124–140; Вохман Н.Н. Функционирование городских песен в деревенской традиции // Там же. С. 141–147.

³ Зеленин Д.К. Новые веяния в народной поэзии // Зеленин Д.К. Избранные труды. Статьи по духовной культуре. 1901–1913. М.: Индрик, 1994. С. 27–37.

частушечных спевов русских и коми-пермяцких текстов), особенности исполнительского стиля и принципы строения музыкальной ткани, в частности при исполнении в различном инструментальном сопровождении (под гармошку, балалайку, многоствольные флейты).

Компактный и одновременно многоплановый раздел сборника посвящен записанным в экспедициях последних десятилетий нарративам, обнаруживающим новые аспекты полевой работы и проблемы их репрезентации в фольклористических исследованиях: на границах повествовательных форм «классического» фольклора, транслирующих «общее» знание коллектива, возникают рассказы о личных впечатлениях рассказчика от места, где он живет, о его опыте жизни в деревне и в городах, о значении родного края в общенациональной истории, о связях частной жизни человека с событиями локального или мирового масштаба.

Популярные как среди горожан, так и среди сельских жителей устные рассказы о встречах с дикими животными представляют заинтересованному слушателю ряд неожиданных и опасных ситуаций, а внимательному исследователю серию традиционных для фольклорной прозы мотивов и коллизий. Контрастивное исследование образа графа Строганова в локальных преданиях о Кувинском заводе и общеуральском нарративном дискурсе позволяет выявить нестандартные черты исторической личности и специфические для разных регионов края механизмы фольклоризации исторической памяти. Систематическое обследование городских и деревенских гадательных практик по данным рассказов жителей заводских поселков Нювчим, Нючпас, Кажым Республики Коми обнаруживает разные стратегии интерпретации результатов гаданий: с опорой на контекстуальные значения традиционных компонентов сельского быта (кольцо, зеркало, сочень, валенок), с одной стороны, и с опорой на знание стереотипов и мифологем, присущих городской культуре (прецедентные образы и речевые клише спиритических сеансов), с другой стороны. Рассказы об обетном празднике Мольбы в селе Нежитино Макарьевского района Костромской области, помещенные в контекст нарративов о миграции уроженцев села в города, открывают исследователю не только возможность изучать проблему конструирования общественных коллективных традиций позднесоветского периода и постсоветской эпохи на документированном и локализованном массиве данных, но и проследить векторы трансформации традиционных ритуальных практик и нарративов, связанных с сельскими святынями и локальными праздниками.

Особый блок образуют исследования городской культуры как объекта идеологической и художественной рефлексии в фольклоре, литературе и изобразительном искусстве. Глубокий экскурс в историю образов шарманщика и шарманки в русской поэзии XIX века помещает фигуру уличного музыканта, типичного представителя «низовой» городской культуры, и его уникального инструмента в символические контексты русской культуры, проецирующие свое значение далеко за пределы эпохи живого бытования феномена.

Опыт Е.В. Честнякова как «питерщика», а также его идейная оценка и художественная реакция на влияние привносимых в деревенский быт форм городской культуры на обычаи, речь и традиционные жанры фольклора раскрывают типичный конфликт между бездумным потреблением и подражанием новомодным образчикам городской речи, одежды и пения со стороны сельской большинства и насущной необходимостью для представителя сельской интеллигенции осознанного синтеза исконных

ценностей деревенской культуры и прогрессивных достижений городской цивилизации.

Исследование наивных картин, ковриков и клеенок по мотивам городских песен и романсов представляет собой не только экскурс в область антропологии эмоций новейшего времени, но и социокультурную характеристику кругозора и навыков художников-любителей, а также художественных вкусов их заказчиков, еще недавно живших в крестьянских избах с их половиками, лоскутными одеялами и ситцевыми занавесками.

Завершает развертывание концептуальной пружины настоящего сборника статей тематический блок «Фольклор и современная медийная среда», в котором культурные и эстетические предпочтения жителей города и деревни рассмотрены не в обособляющей дихотомии, но в характерном для современной коммуникации диалоге и синтезе¹.

Осмысление влияния опыта концертной работы клубной самодеятельности, школьного музыкального образования, радио и телевидения на формирование репертуара аутентичных певческих групп, личные пристрастия исполнителей, их манеру пения и драматизированной репрезентации фольклора наглядно демонстрирует нарастание во второй половине XX века тенденций к обособлению «титульного» сценического извода песенной традиции, слоя престижных, но сложных для воспроизведения «старинных» песен, и, наконец, круга «любимых» – домашних, застольных, семейных – форм песенной коммуникации.

Проблемы культурной памяти, актуализации фольклорных традиций, вторичного бытования традиционного фольклора в сценическом, музейном и приближенном к реальным условиям формате наглядно демонстрирует анализ принципов организации и результатов первого телевизионного конкурса исполнителей якутского эпоса.

Коммуникативные, мемориально-ценностные, дидактические и коммерческие аспекты использования прецедентного сказочного образа Царевны-лягушки в интернет-пространстве ясно высвечивают возникающие в современном цифровом дискурсе коллизии консервативных и авангардных подходов к разработке общего культурного наследия.

Концептуальным зеркалом к предыдущей статье выступает исследование особенностей игрового поведения создателей сетевой крипипасты, актуального жанра интернет-фольклора переводного происхождения, синтезирующего и замещающего некогда популярные жанры страшилок и городских легенд.

Важным итогом проделанной участниками сборника коллективной работы видится не только выявление каждым из нас конкретных значимых новаций, рожденных изменяющейся реальностью и деформирующих старую традицию в той или иной сфере народной культуры, но и подтверждение актуальности методологических подходов П.Г. Богатырёва, рожденных его собирательским и аналитическим опытом живого свидетеля процессов, определяющих современное лицо фольклорной традиции.

¹ Петрова Н.С. Фольклористика в деревне, городе и Интернете: развитие понятия «фольклор» и предметные границы дисциплины // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2019. № 1 (3). С. 190–206.



ТЕАТРАЛЬНЫЕ И ПАРАТЕАТРАЛЬНЫЕ ФОРМЫ
В КУЛЬТУРЕ ГОРОДА

Л.В. Фадеева

«ЧЕМУ СМЕЕТЕСЬ? НАД СОБОЙ СМЕЕТЕСЬ!..» ТЕАТР ПЕТРУШКИ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬ ОСНОВНЫХ КОЛЛИЗИЙ ГОРОДСКОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Балаганная комика универсальна для различных культур,
а «балаган вечен, его герои не умирают».
*И.П. Уварова*¹

«Город в истории одновременно и настолько новое явление, что каждое следующее поколение заново начинает ему изумляться, и настолько древнее, что это удивление передается нередко образами многотысячелетнего возраста»². Эти слова замечательного русского лингвиста, семиотика и теоретика культуры как нельзя лучше передают ту внутреннюю противоречивость, которая неизменно присутствует в размышлениях о городе как пространстве культуры. Являясь на каждом этапе своего существования очевидным результатом развития общества по всем наиболее важным для него направлениям (из которых на первом месте обычно называют производство материальных ценностей и торговлю³), город, безусловно, становится местом притяжения для многих. Как сосредоточение самых разных возможностей город привлекает и тех, кто стремится в него на время – «людей посмотреть и себя показать», и тех, кто желает найти в нем себе место и, открыв новую страницу жизни для себя и своей семьи, осесть здесь до конца дней своих.

Не удивительно, что в облике города тихим уголком – посадам и слободам, где неторопливо тянутся дни местных обывателей, всегда

¹ Этими словами Ирина Павловна Уварова отозвалась на эссе Вс.Э. Мейерхольда и Ю.М. Бонди «Балаган» (Опубл.: Любовь к трем апельсинам. 1914. № 2. С. 24–33) в своей последней книге «Повесть об одном домике» (М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2018. С. 26).

² Иванов Вяч.Вс. К семиотическому изучению культурной истории большого города // *Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 179.

³ Ср.: «Можно сказать, что только с появлением торгового городка становилась крепость» (*Рабинвич М.Г. Очерки этнографии русского феодального городка. Горожане, их общественный и домашний быт*. М.: Наука, 1978. С. 103); «Каков бы ни был характер города, на определенном этапе важнейшими занятиями его жителей были промышленность (первой формой которой является ремесло) и торговля» (Там же. С. 31).

противопоставлены суетные и шумные площади и улицы прежде всего торговой его части, куда и по необходимости и для удовольствия стекается самый разный народ. Чем многочисленнее город, чем выше его административный статус – тем меньше вероятность встретить знакомое лицо в этих местах всеобщего скопления, тем больше шанс столкнуться с чем-то неожиданным и необычным, стать свидетелем, а то и участником какого-нибудь чрезвычайного происшествия.

То, что большой город, как и всё происходящее в нем, представляет собою зрелище, было осознано довольно рано. Не случайно в средневековой Европе представители городских советов не упускали возможности подчеркнуть декоративность облика наиболее значимых религиозных и общественных зданий, а иногда и дополнить их некоторыми театральными элементами (вплоть до превращения главных городских часов в настоящий механический кукольный театр, как это было сделано, к примеру, в Праге, Берне, некоторых городах Германии). Не лишним будет вспомнить здесь и о том, что некоторые западноевропейские города в определенный период своей истории были площадками для театральных представлений религиозного характера, а их дома с красочно расписанными фасадами – великолепным фоном для разыгрываемых на временных деревянных подмостках евангельских сцен (таков швейцарский Люцерн, где с XV века на площади Weinmarkt представляли Пасхальное действо¹). Таким образом, визуальная привлекательность города была показателем не только материальных возможностей его жителей, готовых заботиться о красоте построек, но и их культурных интенций.

В России зрелищность городского пространства как продуманная программа была реализована лишь при создании Санкт-Петербурга, в плане которого присутствовали и прямые улицы с открывающейся видовой перспективой, и украшенные статуями и фонтанами сады с аллеями-лучами для прогулок. Открытые пространства формирующегося города (например Потешное поле – Царицын луг) хорошо подходили для разного рода затей, вроде военных парадов и фейерверков, то есть опять-таки зрелищ, однако носивших уже вполне официальный государственный характер. Здесь же, в Санкт-Петербурге, впервые в России был установлен памятник, ставший со временем символом города, – знаменитый Медный всадник, и это обстоятельство также свидетельствовало об осознании роли визуального образа имперской столицы, основанной Петром Великим. В дальнейшем именно пространственные решения Санкт-Петербурга послужили своеобразным эталоном при обустройстве общественных пространств более старых русских (и, конечно же, шире – российских) городов.

И всё же следует подчеркнуть, что зрелищность города не есть только результат усилий архитекторов или пригласивших их амбициозных заказчиков. В действительности город зрелищен по своей сути. В нем

¹ Об этом см., например: *Климова И.В.* Немецкие рукописи Пасхальных и Страстных действ позднего Средневековья как источник реконструкции мистериального зрелища // Театр и театральность в народной культуре. Сб. статей памяти Л.П. Солнцевой (1924–2016). М.: ГИИ, 2017. С. 244–260.

всегда найдется, что посмотреть и чему удивиться, отсюда, возможно, в прежние времена происходила готовность горожан по малейшему поводу отложить свои дела и превратиться в толпу зевак. Любой случай, будь то громкая словесная перепалка или драка, замеченная уличная кража, дорожное происшествие, пожар, собирал вокруг себя любопытных. Их «привлекала подлинность переживаний: настоящий, а не эстетический страх»¹. Не сказать, что деревенские жители менее склонны к подобным зрелищам, но многолюдная городская жизнь буквально наполнена разнообразными острыми ситуациями и столкновениями, и горожане долгое время считали своим долгом быть очевидцами происходящего. Заметим, что современность с ее информационной избыточностью в значительной степени ослабила этот интерес.

Местом наибольшего скопления людей внутри любого города во все времена был торг. «Редко можно было найти горожанина или горожанку, которые не наведывались бы частенько на рынок в будни и в праздники. <...> Здесь можно было встретить и многих приезжих, включая иностранцев»². Торговые ряды сами по себе были прекрасным объектом для жадного до всего нового наблюдателя, не всегда готового покупать, но охотно приценивающегося и рассматривающего товар. По меткому замечанию Е.В. Сальниковой, в городе «уличная зрелищность рождает атмосферу избыточной зрительской информации, избытка зрелищного предложения и свободы зрительского выбора – что, как и в каких количествах смотреть, потреблять, покупать»³. Можно сказать, что качества *потребителя* и *зрителя* воспитывались в горожанине практически одновременно, а потому их следует рассматривать как неразрывно связанные в культурном отношении⁴.

Пространство торгового города никогда не воспринималось только как место купли-продажи. Здесь «за короткий срок узнавали все новости

¹ Лотман Ю.М. Блок и народная культура города // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 3: Статьи по истории русской культуры. Таллинн: Александра, 1993. С. 200.

² Рабинович М.Г. Очерки этнографии русского феодального города. Горожане, их общественный и домашний быт. С. 132 и 112.

³ Сальникова Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 315. Заметим, что в поздний период богатые торговые пассажи крупных городов – как европейских, так и российских – будут активно использовать свой выставочный ресурс, оригинально оформляя витрины и этим привлекая внимание прогуливающих потенциальных покупателей (как не вспомнить здесь английское *window-shopping* как характеристику распространенного времяпрепровождения в современном большом городе, когда прохожаживающий мимо витрин рассматривает выставленное в них для собственного удовольствия, без какого-либо намерения тратить деньги – см.: Longman Dictionary of Contemporary English. Harlow, Edinburgh Gate: Pearson Education Limited, 2009. P. 2010).

⁴ Об этом пишет и Е.В. Сальникова, характеризуя визуальный потенциал средневекового города: «Рынок – это серия мини-спектаклей, ко многим из которых потенциальный покупатель и всегда зритель может максимально приблизиться, даже прикоснуться к материю зрелища торговли» (Сальникова Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. С. 312).

как города, так и прилегающих земель, и даже дальних городов»¹. Вероятно, именно за всевозможными новостями сходились на площади у лавок «в праздничные дни после обеда» жители города Епифани, «отдельно – мужчины и женщины»². Праздники вообще преображали торговые площади больших и малых городов, поскольку служили прекрасным поводом для специальных покупок и развлечений. Здесь организовывались праздничные базары (вербный или рождественский, к примеру), устраивались катания (с сооружением специальных гор) и иные аттракционы, характерные для гуляний³. Это было прекрасное время для представлений уличных артистов – акробатов, медведчиков и, конечно же, петрушечников⁴. «Из года в год городская площадь впитывала, отбирала, перерабатывала весь разнообразный материал, выплескивающийся сюда в праздничные дни, приспособливала его к требованиям основного своего посетителя и в то же время формировала его вкусы и запросы»⁵.

Среди театральных зрелищ, предлагавшихся вниманию публики как на столичных, так и на провинциальных торговых площадях российских городов XIX – первой четверти XX века, особое место принадлежало театру Петрушки, которого очевидцы называли «главным героем ярмарки»⁶. И дело даже не в мобильности этой разновидности кукольного театра – не отягощенного тяжелым реквизитом, «ходячего», то есть допускающего выступление практически где угодно, а не только в специальных балаганах⁷. Театр Петрушки был реакцией на город и типичные обстоятельства жизни в нем, а разыгрываемые кукольником мизансцены представляли собой яркую карикатуру на ту житейскую сумятицу, с которой неизбежно сталкивался каждый, кто в силу своей неопытности и доверчивой простоватости отдавался течению событий. Отчаянная же бравада яркой перчаточной куклы, принарядившейся в красную шелковую рубашку, плисовые штаны и щегольские сапожки в соответствии с городскими модами для того, чтобы покорить этот мир, и с каким-то отчаянием выкрикивающей свои реплики писклявым резким голосочком, воспринималась как своего рода предостережение.

¹ Рабинович М.Г. Очерки этнографии русского феодального города. Горожане, их общественный и домашний быт. С. 112.

² Там же. С. 132.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 124–125.

⁵ Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. Л.: Искусство, 1988. С. 10.

⁶ Щеглов И. (Леонтьев И.Л.) Сельская ярмарка и Петрушка Уксусов // Народный театр / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.Ф. Некрыловой, Н.И. Савушкиной. М.: Советская Россия, 1991. С. 477. Хотя название фрагмента указывает на сельскую ярмарку, известно, что в нем описывается ярмарка в городе Муроме.

⁷ Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. С. 76.

Все сочувствовали этому пареньку с деревянной головой в колпаке, но никто не хотел оказаться на его месте¹.

Отмечая сатирическую функцию народного театра, П.Г. Богатырёв характеризовал ее прежде всего как «функцию, долженствующую высмеять отдельных лиц села»². Однако смешными в народном театре могут быть не только антагонисты героя («когда артисты направляют острие своих насмешек против начальства или когда артисты, принадлежащие к бедным слоям сельского населения, высмеивают богатых...»³). Если в центре игры оказывается трикстер, необходимо по ходу действия уметь сочетать его симпатичные и сомнительные, даже отталкивающие черты. «Трикстеру нарушать можно, другим – ни в коем случае» – делает важный вывод о противоречивости образа Петрушки И.П. Уварова⁴. Неоднозначность кукольного героя рыночной площади присутствовала почти повсеместно, о какой бы национальной ипостаси этого образа мы ни говорили. Таковы Панч, Касперль, Кашпарек и Пульчинелла, гастролерам которого по русским городам, вероятно, в наибольшей степени и обязан своим происхождением русский Петрушка⁵. «Ни Панч, ни Петрушка не осуждались за уголовную привычку лупить каждого встречного палкой по голове»⁶, наказывая своих обидчиков. Прямолинейная реакция куклы – хохочущей, плачущей или размахивающей палкой – в ответ на всё, что с ней происходит, вызывала только смех зрителей. Но в этом смехе было много самоиронии, узнавания собственных обид и промахов.

Театр Петрушки был сатирой на городские нравы, а его главный герой словно испытывал на себе ситуации, характерные для городской повседневности. Не исключено, что именно поэтому «петрушечные представления были искусством городов и городских окраин, подгородных сел, в особенности Петербурга и его окружи»⁷. Здесь была их среда, их живой контекст, как когда-то за несколько веков до того на юге Европы из таких же городских нелепиц и недоразумений, «на основе иронического взгляда окрест подмостков»⁸ рождалась итальянская комедия масок – старшая сестра театра Петрушки. В ней «осмеянию <...> подвергались социальные типы своего времени – ученый-схоласт со своими устаревшими знаниями, шарлатан-доктор, не способный никому помочь, хвастливый воин, чья шпага заржавела в ножнах, и т.д.»⁹. Эти маски,

¹ Всеволодский-Гернгросс В.Н. Русская устная народная драма. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1959. С. 119, 129.

² Богатырёв П.Г. Народный театр чехов и словаков // Богатырёв П.Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. С. 43.

³ Там же.

⁴ Уварова И.П. Повесть об одном домике. С. 19.

⁵ Савушкина Н.И. Русский народный театр. М.: Наука, 1976. С. 126.

⁶ Уварова И.П. Повесть об одном домике. С. 18.

⁷ Савушкина Н.И. Русский народный театр. С. 126.

⁸ Сальникова Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. С. 318.

⁹ Там же.

несколько переосмысленные, попали затем и в сценки комедии о приключениях Петрушки.

При всей импровизационности разыгрываемого спектакля, каждый раз рождающегося заново «в процессе игры»¹, неизменными компонентами его был выход Петрушки (самопрезентация героя), сцена Петрушки с невестой, сцена покупки Петрушкой лошади у цыгана, сцена Петрушки с доктором, обучение Петрушки воинскому артикулу и финал, когда, казалось бы, ускользнувшего от неприятностей Петрушку утаскивала за ширму большая собака². Некоторые петрушечники расширяли набор сценок, добавляя новые столкновения, а значит, и новых персонажей, с которыми взаимодействовала никогда не сдающаяся дерзкая кукла.

Во всех этих внешне сугубо бытовых конфликтах Петрушка несет в себе черты, характерные для горожанина новой формации. Он авантюристичен и хотя внутренне побаивается оказаться в проигрыше показывает себя удалцом. Он дерзок, за словом в карман не лезет, однако отсутствие опыта и бросающееся в глаза простодушие позволяют его обмануть. Удивляться этому не приходится: в городе, особенно большом, трудно быть победителем, и эта истина вошла в пословицы: «Питер бока повытер, да и Москва бьет с носка», «В Москве толсто / густо / часто звонят, да тонко / жидко / редко едят»³.

По некоторым сценкам можно предположить, что Петрушка в городе новичок. Он понес убытки в торговле («Я поехал в Москву, торговал камнем, ветром, кирпичом и остался ни при чем»⁴), «прогулялся, промотался»⁵ и теперь ищет себе здесь место – нанимается на работу к барину⁶. Не удивительно, что в комедии он показан в окружении новых для него лиц. Только его постоянный по ходу действия собеседник Музыкант хорошо ему знаком, с остальными же приходится находить общий язык буквально на ходу. Даже невеста, приданым и красотой которой гордится Петрушка, оказывается не так давно высватанной купеческой дочерью⁷. Есть, правда, по некоторым версиям, у него и деревенская невеста Матрёна Ивановна, которая упрекает суженого, что он в городе «гуляет, музыку нанимает, а ей в деревню писем не посылает»⁸. Пытаясь загладить свою вину, Петрушка сулит ей «гостинцы: зонтик, муфту, туфли, капот, салоп, чулку, башмаки с бахрамами»⁹. Комментируя одну из комедий, извлеченных из собрания И.П. Еремина, А.Ф. Некрылова подчеркивает в ней

¹ Лотман Ю.М. Блок и народная культура города. С. 188.

² Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. С. 78.

³ Даль В.И. Пословицы русского народа. В 3 т. Т. 2. М.: Русская книга, 1993. С. 451.

⁴ Театр Петрушки // Народный театр. С. 242.

⁵ Там же. С. 226.

⁶ Там же. С. 226, 243, 264.

⁷ Там же. С. 235, 251, 255.

⁸ Там же. С. 229.

⁹ Там же. С. 244–245.

приметы, указывающие на «приобщение деревенского жителя к тому типу городской культуры, который складывался в среде прислуги, мелких мастеровых, извозчиков, белошвеек и т.п. <...> в сценке осмеивалась и деревенская девушка, не знакомая с городской модой или стремящаяся как можно скорее приобщиться к ней; сами городские манеры, нравы; и молодой человек, щеголяющий своими столичными привычками»¹.

Среди приметных персонажей комедии нельзя не вспомнить немца, неудобство коммуникации с которым раздражает Петрушку². Известно, что в Москве сцена с немцем была особенно популярна³, и это легко объяснить местной спецификой – в первопрестольной всегда проживало и вело дела много иностранцев, а их привычка говорить на смеси родного и русского языков часто становилась предметом насмешки коренных жителей города, в действительности никогда не испытывавших симпатии к осевшим в городе инородцам и иноверцам. Еще А.П. Сумароков, как отмечают историки, пародировал эту особенность речи одной из «немок московской Немецкой слободы», говорившей: «Mein муж kam домой, stieg через забор und fiel ins грязь»⁴. Нетрудно представить себе, что и для Петербурга, население которого в немалой степени состояло из прибывших на службу европейских иммигрантов, среди которых было очень много выходцев из германских земель, комичность диалога Петрушки и Немца была понятна⁵.

Кстати, есть среди кукол, с которыми сталкивается Петрушка, и еще один иностранец – доктор, который представляется «французским доктором»⁶,

¹ Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. С. 82. Того же мнения придерживался и В.Н. Всеволодский-Гернгросс, писавший: «Перед нами история молодого человека, попавшего из деревни в столичный город, легко поддавшегося его соблазнам, ищущего выход то в службе, то в торговле, то в женитьбе на богатой девушке, но затем сбивающегося с толку» (*Всеволодский-Гернгросс В.Н. Русская устная народная драма*. С. 129).

² Театр Петрушки // Народный театр. С. 228, 258–260, 280.

³ Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. С. 84.

⁴ Рабинович М.Г. Очерки этнографии русского феодального города. Горожане, их общественный и домашний быт. С. 71.

⁵ Национальная тема вообще ярко заявляет о себе в комедии о Петрушке. На западных территориях Российской империи, где рядом проживало много разных народов и где традиционно селились евреи, часто добавлялась сценка с евреем-торговцем, так же выразительно вставляющим слова идиша в русские фразы. Подобные примеры находим в записях из коллекции Н.П. Тиханова. Примечательно, что одна из таких комедий разыгрывалась петрушечником-евреем Яковом Мойсеевичем Тальянским, работавшим на ярмарке в Чернигове (см., например: Некрылова А.Ф. Театр Петрушки // Традиционная культура. 2003. № 4. С. 35–36). В ряду инородцев, с которыми препирался, а затем и дрался Петрушка, могли быть также Черноморцы, который рекомендовался как «татарский поп» (Там же. С. 42–43), Турок (Там же. С. 46), Араб (Там же. С. 37–38), Арап (Театр Петрушки // Народный театр. С. 233, 265).

⁶ Театр Петрушки // Народный театр. С. 232, 246, 275.

«голландским штаб-лекарем»¹, «немецким аптекарем»². Однако очень вероятно, что иностранец этот фальшивый, а рекомендуется он так только для рекламы, как это во все времена делалось (и до сих пор делается) в российских городах не только врачами, но и парикмахерами, портными, поварами. Доктор охотно врет публике о своем европейском образовании: «Произошел все науки в Италии и много далее; производил операции в Париже и сюда к нам ближе»³. Естественно, это никак не сказывается на результатах лечения Петрушки или его лошадки, которую (по вариантам) доктор должен поставить на ноги. В итоге Петрушка прогоняет его.

Если с иностранцами у Петрушки не получается договориться, то с Цыганом он быстро находит общий язык. Идея сценки заключается в том, что, торгуясь, оба пытаются запутать и надуть друг друга: Цыган расхваливает дрянную лошаденку – старую, хворую и норовистую, а Петрушка вместо денег расплачивается за нее ударами палки. Петрушке кажется, что, обманув Цыгана, он оказался в барыше. Однако это как раз тот случай, о котором пословица говорит: «Этот конь корму не стоит»⁴.

От Офицера / Капрала / Солдата, который является, чтобы уже самого Петрушку в качестве живого товара взять на воинскую службу, тот норовит удрать в Париж⁵, Еривань⁶ или еще куда-нибудь («...скажи, что Петрушки дома нет: в Москву за песнями поехал»⁷). Однако в обучение к нему Петрушка всё-таки попадает, вследствие чего проходит курс ружейных приемов (артикула), когда вместо ружья новобранцу в целях безопасности выдается палка⁸, и строевых команд. С помощью своего излюбленного орудия Петрушка избавляется от воинской повинности, прогоняя надоедливого вербовщика.

Среди персонажей, которые подчеркивают связь комедии с городскими порядками, конечно же, могут быть Квартальный, Городовой, Полицейский (или Милиционер), тщетно пытающиеся призвать Петрушку к ответу за совершенные им провинности.

Обращаясь к публике, петрушечники любили подчеркнуть связь разыгрываемых сценок с пространством города, в котором работали или где им прежде приходилось бывать со своими спектаклями. В репликах кукол встречается петербургская топонимика: Матрёна Ивановна, приехав навестить Петрушку, поселилась «в Сам Петербурге, в Семеновском полку»⁹. Упоминают куклы и о посещении Москвы («Гуляли в Марьиной

¹ Театр Петрушки // Народный театр. С. 237.

² Там же. С. 253.

³ Там же. С. 286. См. также упрощенный вариант этой формулы: С. 280.

⁴ *Даль В.И.* Пословицы русского народа. В 3 т. Т. 2. С. 451.

⁵ Театр Петрушки // Народный театр. С. 288.

⁶ Там же. С. 282.

⁷ Там же. С. 260.

⁸ Там же. С. 247, 269.

⁹ Там же. С. 244.

роще. – Вот куда мы забрались! В Москву! В Марьиной роще»¹). В постоянных формулах, которыми представляется доктор, присутствует Каменный² и – реже – Кузнецкий мост³, а каков он «акушер и коновал знает <...> весь Зацепский вал»⁴. Цыган из «яровского хора»⁵ упоминает знакомого англичанина, который «по всей Европе кочует, каждую ночь на Хитровке ночует»⁶. Старик Филимошка рекомендуется при встрече как «московский гуляк», что Петрушка тут же зарифмовывает – «московский дурак»⁷. Взобравшись на свою новую лошадку, Петрушка с удовольствием поет: «Вдоль по Питерской по дороженьке, / По Тверской-Ямской с колокольчиком...», а после того как лошадка его сбросила, просит пойти отыскать свою смерть на Гороховом поле⁸ за Земляным валом. Горб свой Петрушка оставил на Трубной площади⁹, а убитого Немца тащит «на Москву-реку купаться»¹⁰. Ну и, пожалуй, самая яркая московская самохарактеристика Петрушки, опять-таки песенная, попала в лубочную книжку, изданную Товариществом Сытина:

Всем известен я за хвата,
Хоть поклясться вам готов, –
От Варварки до Арбата
И до Пресненских прудов!..¹¹

Хорошо опознаваемые приметы города (в данном случае Москвы) были нужны петрушечникам для того, чтобы горожане признали их кукол «за своих» и почувствовали живую связь комедии с собственной жизнью. Однако через отсылки к известным в городе местам устанавливалась и смысловая связь разыгрываемых сценок с тем местом, где расположились со своей ширмой артисты. Городская площадь превращалась не просто в правдоподобную, а в единственно возможную декорацию, люди же вокруг становились соучастниками игры, непосредственными собеседниками неукротимого говоруна Петрушки. Они могли что-то спросить у него, выкрикнуть ему в ответ, репликами подбадривать его в тот момент, когда он старательно лупил своего противника. В конце концов, они могли просто хохотать вместе с Петрушкой, и это единение с толпящимися около ширмы зрителями тоже создавало атмосферу кукольной комедии.

¹ Театр Петрушки // Народный театр. С. 227, 249, 266.

² Там же. С. 246, 275, 286.

³ Там же. С. 257, 280.

⁴ Там же. С. 286.

⁵ Там же. С. 278.

⁶ Там же. С. 285.

⁷ Там же. С. 249.

⁸ Там же. С. 279.

⁹ Там же. С. 289.

¹⁰ Там же. С. 281–282.

¹¹ Там же. С. 288.

Подобная реакция была вполне естественна для аудитории, которая еще не вполне утратила свои «фольклорные» привычки¹ и еще не до конца трансформировалась в зрителя-потребителя, пассивно созерцающего создаваемое артистом зрелище. К этой ситуации вполне применимы слова Е.В. Сальниковой о средневековом площадном театре, «неотделимом от городской среды и повседневных ритмов перемещения внутри этой среды. Горожане бегут смотреть представление, но они знают и о том, что театр тоже идет им навстречу, предоставляя на выбор варианты месторасположения для наблюдения за ходом действия»². И именно поэтому представление театра Петрушки разворачивается «для города и в городе, чтобы город выглядел веселее, чтобы в городе было как будто больше жизни»³.

Художественное осмысление опыта городской зрелищной культуры – площадного театра и, прежде всего, театра кукольного, – давно привлекает внимание исследователей русской литературы и театра. Программой в этом плане можно считать статью Ю.М. Лотмана «Блок и народная культура города» (1981), на которую нам уже приходилось здесь ссылаться. И Ю.М. Лотмана с его интересом к образам народного зрелища в поэтике Блока (поэма «Двенадцать»), и И.П. Уварову с ее интуициями и прозрениями о роли куклы в режиссерских опытах Мейерхольда занимал тот поворот, который произошел в эстетике Серебряного века, когда изысканная утонченность символизма пришла в соприкосновение с карнавалом, балаганом, лубком, примитивом и в них попыталась увидеть максимальное обобщение культурных переживаний многих веков европейской цивилизации. Лотман суммирует свои размышления так: «Путь через примитив вел не к стилизации, а к подлинности»⁴.

В то же время, вспоминая примеры обращения к фольклору и массовой культуре писателей и художников XIX столетия и реакции на эти произведения их коллег по цеху века XX, Лотман со ссылкой на свидетельства мемуаристов фиксирует: «Гоголя Бунин недолюбливал <...> не раз говорил, что Гоголь – “лубок”; Гоголю попало: “лубок”»⁵. Важен здесь, однако, не вопрос литературных симпатий и антипатий. Бунин, кажется, уловил что-то внутреннее, а не только лежащий на поверхности украинский колорит «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода». Стал бы он говорить об очевидном? Более вероятно, что Бунин как лубочный оценивал весь гоголевский мир – «Петербургские повести» и «Мертвые души» не были исключением. Точно так же и Мейерхольд, почувствовав внутреннюю механику театральности Гоголя, угадал ее истоки в городском площадном театре.

¹ Лотман Ю.М. Блок и народная культура города. С. 188.

² Сальникова Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. С. 314.

³ Там же. С. 317.

⁴ Лотман Ю.М. Блок и народная культура города. С. 200.

⁵ Там же. С. 186.

Гоголю-драматургу комизм народного площадного театра очень помог в работе над сценическими замыслами. И в «Ревизоре», и в «Женитьбе», и в «Игроках» с их узнаваемыми коллизиями анекдотов из городской жизни (о том, что сюжет «Ревизора» был подсказан Пушкиным, знавшим толк в превращении анекдотичного случая в литературный сюжет¹, ныне известно даже школьнику) Гоголь выводит на сцену персонажей, понять которые только через классические амплуа европейской комической сцены невозможно. Его персонажи кажутся какими-то нарочитыми: некоторые – излишне подвижными и вертлявыми, другие, напротив, простоватыми и прямолинейными, как будто даже механическими. Ведь недаром в случае неудачи артистам, играющим в гоголевском «Ревизоре», так легко скатиться в глуповатую пошлость. Этот паноптикум еще надо суметь заставить выглядеть и действовать по-человечески!

Мейерхольд же – и И.П. Уварова настаивает на этом – увидел в Гоголе и его комических персонажах «что-то родное и близкое <...> взглядевшись в его поэтику, он вдруг обнаружил, что повсюду там упрятано множество кукол. <...> Вдруг всё стало похоже на старинную, давно забытую шкапулку, внутри ее двигалась заводная кукла – Хлестаков; замирая, резко поворачиваясь, – казалось, скрипят шарниры. Как пружинные черти из табакерки, выскакивали офицеры из шляпной коробки»². Однако пусть не вводит в заблуждение читателя этот придуманный исследовательницей образ шкапулки / табакерки. Мейерхольд делал не диковинную старинную вещицу, трогательную и забавную. Его «Ревизор», увидевший свет в ГостТипе в декабре 1926 года, был «кукольным и страшным»³.

Нельзя не признать, что к осознанию кукольной гротесковости Хлестакова русский театр шел постепенно. Так, Вс.Э. Мейерхольд восторженно приветствовал игру Михаила Чехова в «Ревизоре», поставленном К.С. Станиславским на сцене Художественного театра в 1921 году. Впечатления зрителей от этого Хлестакова навсегда остались в истории сценических воплощений гоголевской комедии, хотя почти сразу пошли споры о соответствии созданного Чеховым образа намерениям самого автора. «Гротеск обуславливал всё сценическое поведение персонажа, а также его облик, – суммирует Ю.В. Манн, – актер появлялся с бледным лицом, с бровью, нарисованной серпом – визитная карточка клоуна, шута, безумца, мнимого или настоящего; он выглядел существом до крайности неустойчивым, неопределенным, подвластным непредсказуемым стихиям»⁴. Однако, конечно, не внешний облик, а прочитывающаяся в нем неудержимая склонность к фиглярству – вот что особенно поражало зрителей. Критика отмечала: «Это пустое, порой наглое, порой трусливое, лгущее

¹ Пушкин А.С. Криспин приезжает в губернию... // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 6: Художественная проза. М.: Наука, 1964. С. 627, 805 (примеч.).

² Уварова И.П. Повесть об одном домике. С. 53.

³ Там же. С. 97.

⁴ Об этом см.: Манн Ю.В. Мейерхольдовский «Ревизор» в аспекте театральной традиции // Третьи Гоголевские чтения: Н.В. Гоголь и театр. М.: Книжный дом «Университет», 2004. С. 220.

с упоением, всё время что-то разыгрывающее – какую-то сплошную импровизацию <...> этот Хлестаков был неожиданным, внезапным во всех его словах, мыслях, поступках... То закричит, и крик перейдет в неясное и сердитое бормотание, то полезет под стол – глядеть, какую бумажку уронил опешивший судья, то бросив взгляд на царский портрет, внезапно и как-то по-обезьяньи остро примет позу и манеру Николая Первого, то закружится вокруг дочки, запоем ей: “Пошутил, пошутил”»¹.

Артисту, играющему Хлестакова, Гоголь предложил действительно непростую задачу. Ведь в одном из своих изъяснений о пьесе, будучи огорчен премьерой, он позволил себе сказать о молодом чиновнике из Петербурга так, что окончательно сбил всех с толку: «Хлестаков есть человек ловкий, совершенно *comme il faut*, умный и даже, пожалуй, добродетельный, и <...> остается представить его именно таким»². Однако не будем забывать, что, предворяя пьесу, в замечаниях для господ актеров Гоголь отзывался о своем персонаже вполне определенно: «...несколько приглуповат и, как говорят, без царя в голове <...> Говорит и действует без всякого соображения. Он не в состоянии остановить постоянного внимания на какой-нибудь мысли. Речь его отрывиста, и слова вылетают из уст его совершенно неожиданно. Чем более исполняющий эту роль покажет чистосердечия и простоты, тем более он выиграет»³. Противоречивость рекомендаций Гоголя объяснялась тем, что он опасался карикатурности, в которую мог впасть актер, слишком сосредоточившийся на том, «чтобы смешить и быть смешным»⁴. Но всё смешное уже было написано автором: смешной была и сама по себе ложная ситуация, в которой оказался Хлестаков, и то, как он не всегда впопад подыгрывал этой ситуации, сам удивляясь тому, насколько легко ему удастся извлечь для себя определенную пользу и даже приятность из этого поистине нелепого стечения обстоятельств.

Говоря о комическом, основанном на лжи, В.Я. Пропп называл Гоголя не только мастером, но и великолепным теоретиком комизма⁵. Основанием для такой оценки стали объяснения, которые комедиограф дает обману и его роли в поведении Хлестакова по ходу действия «Ревизора»: «Хлестаков вовсе не надувает, – писал он, – он не лгун по ремеслу; он сам позабывает, что лжет, и уже сам почти верит тому, что говорит. Он развернулся, он в духе: видит, что всё идет хорошо, его слушают, и по тому одному он говорит плавнее, развязнее, говорит от души, говорит

¹ Об этом см.: Манн Ю.В. Мейерхольдовский «Ревизор» в аспекте театральной традиции. С. 220.

² Гоголь Н.В. Отрывок из письма (1841), писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» одному литератору // Полное собрание сочинений Н.В. Гоголя / Под ред. В.В. Кудрявцева. Екатеринбург: Изд. Л.М. Ротенберга, 1913. С. 502.

³ Гоголь Н.В. Ревизор // Там же. С. 447.

⁴ Гоголь Н.В. Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть, как следует, «Ревизора» // Там же. С. 504.

⁵ Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. М.: Лабиринт, 2006. С. 105.

совершенно откровенно и, говоря ложь, *выказывает в ней себя таким, как есть*¹ (выделено мной. – Л.Ф.). Гоголь предлагает нам парадокс, ведь всё, что составляет правду его героя, что есть у него за душой – это ложь и бахвальство. Собою Хлестаков ничего не представляет, он «ни сё ни то; черт знает что такое!», как позднее рекомендует его почтмейстер, вскрывший злополучное письмо Тряпичкину. Чтобы произвести хоть какое-то впечатление на чиновников провинциального города ему надо напрячь всю свою фантазию и безудержно искренне лгать. Он рад бы солгать по-лучше – интереснее, правдоподобнее, да где он бывал, что видел, что знает? Он действительно «сосулька, тряпка» – кукла, заставившая весь этот город вертеться вокруг себя.

Такой куклой, почти манекеном «на роскошном фоне бытовых образов спектакля» и был Хлестаков (Эраст Гарин) в постановке Мейерхольда: «...жуткая, тонкая, как фитюлька, черная фигурка, внутренне безжизненная, омертвелая... с условно-подчеркнутыми автоматическими жестами <...> спускается неслышно по лестнице с пледом на плече, с тросточкой в руке, затянутой в серую перчатку, с круглым нелепым бубликом в петличке сюртука» – так описывали его очевидцы².

С появлением Хлестакова на сцене практически все персонажи настоящего проявляют себя только через эпизоды взаимодействия с ним. Новичок в городе, заезжий гость, прогулявшийся и промотавшийся, с того момента, как Городничий приглашает его к себе, Хлестаков вовлечен в целую череду диалогов с чиновниками, жалобщиками и дамами (четвертое действие), в которых, как может, подыгрывает своим собеседникам, оставаясь центром всеобщих усилий и стремлений. Был ведь у Гоголя изначально и эпизод с Немцем – уездным лекарем Гибнером, – в дальнейшем не публиковавшийся драматургом, с традиционными недоразумениями из-за необходимости изъясняться на разных языках и насмешками над то ли прижимистостью, то ли прямолинейной честностью не желающего давать взятки иностранца (немецкий лекарь не понимает ситуации и вместо денег предлагает Хлестакову сигару)³. Эти сцены-диалоги сменяют друг друга с нарастающей интенсивностью, оставляя ощущение всё быстрее и быстрее раскручивающегося механизма.

Равномерность эпизодов-диалогов, строящихся примерно по одной схеме, – это черта кукольной комедии. Так четче физически проживается схема разыгрываемого действия, артисту так удобнее сочетать стабильные и импровизационные элементы. В своем прочтении «Ревизора» Мейерхольд, вероятно, использует это как прием, считывающийся на уровне ощущения даже зрителем. Он усиливает фрагментарность гоголевской

¹ Гоголь Н.В. Отрывок из письма (1841), писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» одному литератору. С. 502.

² Цит. по: Манн Ю.В. Мейерхольдовский «Ревизор» в аспекте театральной традиции. С. 226.

³ Гоголь Н.В. Сцена, не включенная автором в печатные издания «Ревизора» (явление VIII четвертого действия) // Полное собрание сочинений Н.В. Гоголя / Под ред. В.В. Кудрявцева. С. 520.

комедии, разбивая действие на пятнадцать сцен (В.Б. Шкловский назвал их «порциями»)¹. Как следствие фабульное единство произведения оказалось ослаблено, но зато параллели со сценками площадных комедий стали более явными.

Оружие Хлестакова, которое он вынужден постоянно пускать в ход, – это его ложь. Он действует ею, как кукольный Петрушка своей палкой, и в результате действительно побивает всех (успев, правда, понарошку посвататься к самой выгодной в этом городе невесте – дочери Городничего). Вероятно, поэтому Гоголь и наделяет его такой фамилией. Вот уж отхлестал всех – так отхлестал!²

Повторяемость деталей и ситуаций – еще один важный прием комического у Гоголя. Как один из частных случаев повтора – удвоение персонажей, «комизм сходства»³. Парность Бобчинского и Добчинского, Анны Андреевны и Марии Антоновны – всё это элемент клоунады или кукольной комедии, когда сходство облика, жестов и фраз не может не вызвать смеха публики. Однако Гоголь повторяет не только внешние движения, но и внутренние ощущения и переживания своих персонажей. От смертельного страха к самодовольному бахвальству переходит вслед за Хлестаковым Городничий. В мечтах своих он устремляется опять-таки в Петербург, о котором еще недавно так вдохновенно врал Хлестаков. И вот уже Городничий и Городничиха не только наедине, но и перед гостями искренне расписывают свои перспективы, грезя о генеральском чине и жизни в столице. Они хвастаются тем, чего нет, и в этом смысле словно бы вторят Хлестакову.

Языковые средства комизма Гоголя при всем их разнообразии также не чуждаются прямолинейности диалогов кукол площадного театра. Разве не знакома нам по кукольным словесным перепалкам разногласия реплик, которыми приветствуют чихнувшего Городничего персонажи в финальной сцене «Ревизора»: «Здравия желаем, ваше высокоблагородие! – Сто лет и куль червонцев! – Продли Бог на сорок сороков! – Чтоб ты пропал! – Черт тебя побери!». В ответ на эти пожелания самое обычное: «Покорнейше благодарю! И вам того ж желаю» – звучит особенно выразительно⁴.

Однако в мейерхольдовском прочтении «Ревизора» было и то, что как сценическую возможность понял и увидел только он. Это знаменитая «немая сцена», в которой актеров, замерших в придуманной Гоголем живой

¹ Манн Ю.В. Мейерхольдовский «Ревизор» в аспекте театральной традиции. С. 225. См. также: Гарин Э.П. С Мейерхольдом. Воспоминания. М.: Искусство, 1974. С. 136–137.

² «У глагола *хлестать* / *хлысть* наряду со значением “стегать, сечь, бичевать, бить прутом” есть также значение “врать, пустословить”, а *хлыстом* или, что привычнее, *хлыщом* именовали “фата, щеголя, повесу, шаркуна и волокиту”» (Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 4. М.: Русский язык Медиа, 2007. С. 550).

³ Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. С. 45.

⁴ Гоголь Н.В. Ревизор // Полное собрание сочинений Н.В. Гоголя / Под ред. В.В. Кудрявцева. С. 497.

картине, подменяли куклы. Происходило это так, словно на время ожившие для игры суетившиеся и хлопотавшие персонажи комедии внезапно возвращались в свое исходное состояние – марионеток, наконец закончивших свою работу и готовых вернуться в театральный сундук. Вот как вспоминал о реакции зала на этот эффект Эраст Гарин: «Когда <...> под музыку галопа свадебного ансамбля, под смех, крики и взвизгивания молодежи, пробегавшей гирляндой по проходам зрительного зала, огромный белый занавес, подымавшийся над сценой, открывал <...> остоленевшую группу персонажей комедии, – публика разражалась аплодисментами; уж очень здорово стояли актеры – ни одного движения, ни одного шороха. Но...

Постепенно замолкли аплодисменты, наступила пауза, потом абсолютная тишина. Зрители всматривались в актеров. Кто-то из зрителей двинулся к сцене.

Молча проходили вперед, снова всматривались, кто-то на носочках, тихо <...> перебежал к оркестру. И вдруг целый ряд зрителей, тревожно приподнявшись, пошел к сцене.

Актеры всё так же неподвижно стояли на своих местах. Вдруг возникали аплодисменты и опять замолкали. И, наконец, живые актеры, взявшись за руки, выходили из кулис и останавливались перед своими прототипами, окончательно обнажая прием режиссера своими поклонами, на всё более нарастающие аплодисменты зрителей»¹.

Критика по-разному реагировала на это режиссерское решение, но то, что речь шла о настоящем открытии Мейерхольда, не вызывает никакого сомнения. Для нас же особенно симптоматична реакция зрителей, которую описал Гарин (он рассказывает о генеральной репетиции, поэтому такая эмоциональная непосредственность публики объяснима). Принятые нормы поведения в зрительном зале оказались забыты, люди встали со своих мест и пошли к гоголевским персонажам-куклам, чтобы лучше рассмотреть их, может быть, даже дотронуться рукой. Площадной театр победил. Зритель – отстраненный созерцатель удивился настолько, что с детской непосредственностью двинулся к сцене, как если бы всё это происходило в ярмарочных балаганах. И если Мейерхольд и решал своим «Ревизором» прежде всего социальные задачи, столь необходимые обществу 1920-х годов, то одновременно он решил и задачу значительно более важную – заставил публику пережить эффект настоящего чуда.

«Балаганная комика», конечно, не была художественным эталоном, через который видел свою пьесу Н.В. Гоголь. Однако она присутствовала в «Ревизоре», если можно так выразиться, на генетическом уровне. В силу глубокого владения драматургом комическими приемами (в «Проблемах комизма и смеха» В.Я. Проппа тексты Гоголя становятся чуть ли ни основным источником примеров для анализа) она давала о себе знать то здесь, то там. И нужен был художник, нужен был мастер, который бы увидел эти

¹ Гарин Э.П. С Мейерхольдом. Воспоминания. С. 176.

глубинные основы и захотел использовать их как средство для прочтения гоголевской комедии. В.Э. Мейерхольд с его опытом освоения приемов балагана сумел это сделать.

Похож ли Хлестаков на Петрушку? Не каждый ответит утвердительно. И всё-таки угадывается в нем та же пружина. Она оправдывает всю нелепицу слов и поступков и маленькой перчаточной куклы, и гоголевского «ревизора поневоле».

Язык площадной комедии – начало начал театра. Столкновения между персонажами, да и сами персонажи-маски наиболее обобщенно и огрубленно показывают зрителю жизненную сумятицу и путаницу. Здесь до крайней степени доведены обстоятельства, вызывающие раздражение в повседневности, до карикатуры – недостатки и даже пороки обывателей. Заставить зрителя смеяться над этим зрелищем – значит открыть ему путь к очищению, дать ему возможность не столько понять, сколько почувствовать необходимость освобождения от того, что уродует его существование.

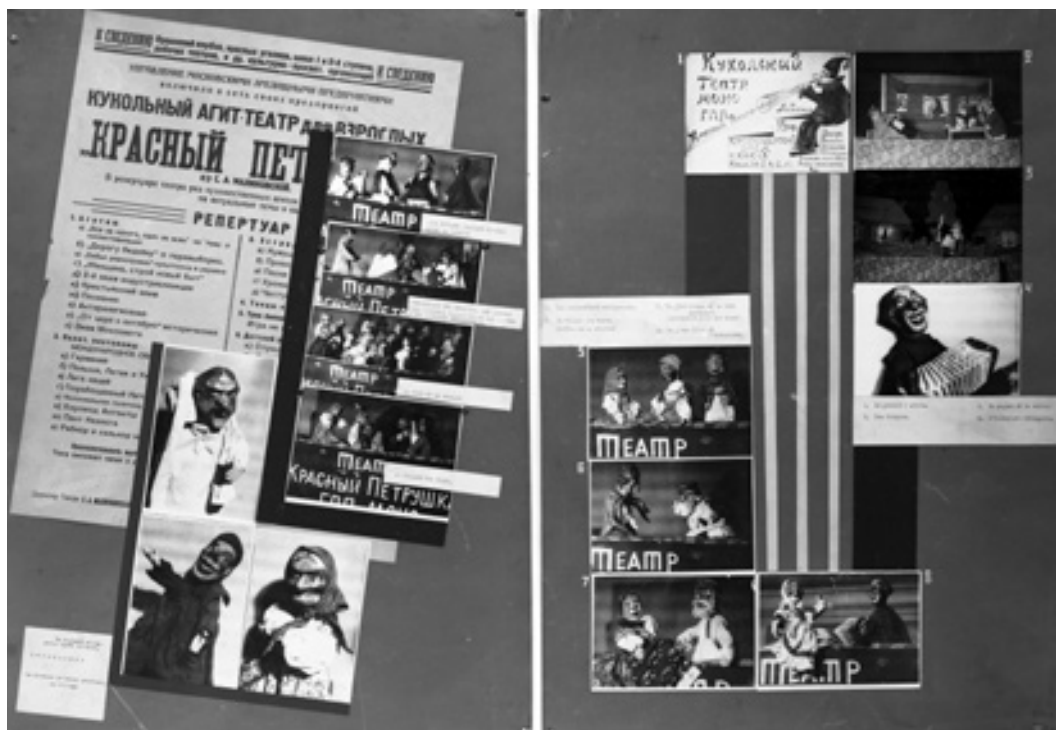
Г.Д. Салтыков

«КРАСНЫЙ ПЕТРУШКА» И ДЕДУШКА КРЫЛОВ. ВЗРЫВ ПОПУЛЯРНОСТИ ТЕАТРА КУКОЛ В СОВЕТСКОЙ РОССИИ 1920–1930-х годов

События октября 1917 года чрезвычайно радикально и весьма глубоко разделили жизнь миллионов бывших подданных Российской империи на «до» и «после». Захватившие власть архитекторы новой реальности планировали создать принципиально нового человека, готового к построению нового мира – социалистического рая на Земле. Работать, однако, пришлось с тем, что было, а именно – с аграрной страной¹, элементарная грамотность немалой части городского и особенно сельского населения которой оставляла желать лучшего². Большевики прекрасно понимали, что самого пристального внимания потребует именно деревня. «Как я уже говорил, только летом 1918 года началась настоящая пролетарская революция в деревне», – подчеркнет В.И. Ульянов-Ленин 23 марта 1918 года на заседании РКП, посвященном вопросам политической пропаганды и культурно-просветительской работе в деревне. Чтобы говорить с теми, кого на советском новоязе стали называть «ширнармассами», новой власти нужен был простой, понятный и образный язык, с помощью которого она смогла бы быстро и эффективно донести нужные ей максимы и смыслы. Нужен был оратор, который вызвал бы доверие у крестьянина, который был бы ему своим. Как ни странно, всеми этими качествами обладал традиционный для России балаганный театр кукол. Его главный герой – Петрушка – был хорошо знаком многим поколениям простого люда своей прямолинейностью и бескомпромиссностью. Благодаря своему задиристому характеру, забористым шуткам, полному отсутствию каких-либо морально-нравственных границ и умению выйти победителем из самой безнадежной ситуации этот персонаж вызывал уважение и симпатию у простого зрителя. Он был для него своим. По этой причине, а также в силу того, что в среде «левой» интеллигенции за Петрушкой прочно закрепилась репутация исконного героя трудового

¹ Согласно проведенной в 1897 году переписи населения, более 77% населения Российской империи относилось к крестьянскому сословию.

² К 1917 году в целом процент грамотных в Российской империи не превышал 30–35% населения.



Стенд, посвященный
кукольному
агиттеатру для
взрослых «Красный
Петрушка»
под управлением
Софьи Малиновской
Фотоувставка
советского театра
кукол. Прага, 1929
Фонд
фотоматериалов
Музея ГАЦТК
им. С.В. Образцова,
Москва

народа, бунтаря и заклятого врага эксплуататорских классов, создатели первых советских театров кукол подняли Петрушку на свой стяг. Не случайно один из самых ярких агитационных театров кукол 1920-х годов так и назывался – «Красный Петрушка». Действительно, в советской России Петрушка стал «красным» активистом агитпропа.

В период с 1918 по 1931 год на территории РСФСР и иных советских республик было создано как минимум 35 театров кукол¹. Все они возникли при различных государственных учреждениях и функционировали при государственной финансовой и организационной поддержке. Учитывая социально-экономическое положение страны в этот период, это очень значимая цифра. Важно отметить беспрецедентность этой ситуации для русской культуры: никаких пользующихся поддержкой государства театров кукол в России ранее не существовало. Положение же в Российской империи бродячих кукольников, выступавших на улицах, ярмарках и в частных домах, можно было назвать полумаргинальным. «Вход старьевщикам и шарманщикам строго воспрещается» – такие таблички, как вспоминал Сергей Образцов², в начале XX века нередко украшали входы в московские дворы.

¹ Кострова Н.А. Первые советские кукольники (по неопубликованным материалам архива Музея ГАЦТК) // Что же такое театр кукол? Сборник статей. М.: СТД РСФСР, 1990. С. 105.

² Образцов С.В. Моя профессия. М.: Искусство, 1981. С. 68.

Советская власть оказалась заинтересованной в развитии искусства театра кукол. И это не удивительно. Ведь согласно резолюции «О политической пропаганде и культурно-просветительской работе в деревне», принятой 23 марта 1918 года на 8-м заседании VIII съезда РКП и подготовленной при непосредственном участии главы советского государства Владимира Ульянова-Ленина и наркома просвещения Анатолия Луначарского, «Коммунистическая партия не может не отнестись с самым серьезным вниманием к просвещению деревни в широком смысле слова. В план просветительной деятельности в деревне должны входить в глубокой согласованности между собой:

- 1) Коммунистическая пропаганда.
- 2) Общее образование.
- 3) Агрикультурное образование»¹.



*Театр Обороны.
Антирелигиозная пьеса.
1930-е
Фонд фотоматериалов
Музея ГАЦТК
им. С.В. Образцова, Москва*

Все эти непростые задачи оказались вполне по силам театру кукол. Причем представления большинства коллективов были рассчитаны прежде всего на взрослого зрителя (что, заметим в скобках, приближало новых советских кукольников к их историческим «прародителям», которые веками показывали свои представления исключительно для взрослых). Так, театр кукол при политотделе Туркестанского фронта, созданный в 1920 году художником и скульптором Николаем Шалимовым, художником-декоратором Василием Хвостенко и его женой Евгенией Хвостенко, ставил для красноармейцев (в подавляющем большинстве – вчерашних крестьян) агитационные пьесы, высмеивающие свергнутый царский режим. В одной из них, носившей название «Корона и звезда», бывший император, императрица, их приближенные и союзники были представлены в виде гротескных перчаточных кукол-монстров, победу над которыми одерживал новый «красный» Петрушка. Герой этот

¹ Резолюция VIII съезда РКП(б) «О политической пропаганде и культурно-просветительской работе в деревне» // Протоколы и стенографические отчеты съездов и конференций коммунистической партии Советского Союза. Восьмой съезд РКП(б). Март 1919 г. Протоколы. М.: Гос. изд-во политической литературы, 1959. С. 432. Пунктуация и орфография оригинала сохранены.



имел совершенно инфернальный вид: в буквальном смысле слова красного цвета перчаточная кукла, глумливая ухмылка на лице и торчащая в голове звезда. Вот как представляет его в прологе актер-ведущий:

Петрушка –
Маска героическая
И историческая.
Весельчак и любимец пролетариата,
Им очень интересуется английская верхняя палата,
На голове пятиконечная звезда –
Ето его отличительная черта¹.

Петрушка, участвовавший в пьесе «Корона и звезда».
Начало 1920-х
Агиттеатр при Политуправлении 1-й армии Туркестанского фронта
Художники – Н. Шалимов и В. Хвостенко
Фонд фотоматериалов Музея ГАЦТК им. С.В. Образцова, Москва

Текст пьесы – талантливая стилизация под раешный стих – был написан самим Шалимовым. Куклы из этой постановки являются шедевром русского художественного авангарда и в настоящий момент украшают собой экспозицию Музея Государственного академического Центрального театра кукол имени С.В. Образцова.



Кукольный театр МОНО под руководством Софьи Малиновской. «От царя к Октябрю».
Москва, 1927
Художник Б.Н. Липкин
Фонд фотоматериалов Музея ГАЦТК им. С.В. Образцова, Москва



Кукольный театр МОНО под руководством Софьи Малиновской. «От царя к Октябрю».
Москва, 1927
Художник Б.Н. Липкин
Фонд фотоматериалов Музея ГАЦТК им. С.В. Образцова, Москва

¹ Шалимов Н.Г. Корона и звезда // Корона и звезда. Балаганное зрелище в двух действиях. М.: Театинопечатъ, 1930. С. 11.

Уже упомянутый агитационный театр кукол «Красный Петрушка», созданный в 1927 году литературным секретарем редакции «Красный рабочий» Софьей Малиновской к десятилетию установления советской власти, давал свои представления в деревнях, на шахтах, торфоразработках. Названия пьес говорили сами за себя: «О займе», «Бабье равноправие», «Наша конституция», «Иван-середняк», «Даешь торф по плану 31-го года», «Прочь религию», «Дорога бедняка», «Приведение кулака Савельича, или Один за всех и все за одного» и другие. Многие пьесы были написаны самой Малиновской, получившей прекрасное образование на филологическом факультете Лейпцигского университета. Спектакли театра пользовались большим успехом в деревне. В статье «Петрушка агитирует», опубликованной в журнале «Деревенский театр» в феврале 1931 года, Малиновская писала: «С самого начала своего существования он («Красный Петрушка». – Г.С.) взял установку на агиттеатр для деревни, на то, чтобы сделать ширмы трибуной, а Петрушку – глашатаем в массы всех заданий партии»¹. Автор также приводит цитаты из писем от зрителей: «Использовать постановку театра с агитационной целью в деревне – очень хороший метод работы. Кукольный театр может сделаться культурным агитатором в деревне»; «Театр своими пьесами может принести больше пользы в деревне, чем всевозможные доклады»². Несмотря на приведенные самой Малиновской восторженные отзывы, по мнению большинства исследователей советского театра кукол, художественный уровень этого коллектива, а также ряда подобных ему по стилистике и направленности театров 1920-х годов, вроде «Кооперативного Петрушки», «Сан-Петрушки», театра при Союзутиле, не был высоким. Однако их роль в становлении искусства играющих кукол в России и в СССР огромна. Без этого этапа развития не было бы последующих.

Не только агитационные театры кукол выступали перед крестьянами. «Интеллигентские» театры с «эстетским» репертуаром – меткое выражение первого руководителя Музея Театра Образцова, актера, режиссера, драматурга, историка театра кукол А.Я. Федотова – тоже внесли свою лепту в дело просвещения деревни. Самым ярким и значимым для истории отечественного театра кукол «интеллигентским» театром был дуэт супругов Ефимовых. Скульптор и живописец Иван Ефимов и художница Нина Симонович-Ефимова первыми в истории советского и российского кукольного искусства организовали театр кукол, получивший государственную поддержку³. Это произошло в 1918 году, когда Н.И. Сац пригласила Ефимовых (которые уже были известны в творческих кругах

¹ Малиновская С.А. Петрушка агитирует. Три года работы кукольного агиттеатра «Красный Петрушка» // Деревенский театр: [журнал]. М.: «Крестьянская газета», 1931. С. 14.

² Там же. С. 14.

³ Подробнее об этом см.: Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника. М.; Л.: Гос. изд-во, 1925. С. 181; Некрылова А.Ф. Предисловие // Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л.: Искусство, 1980. С. 5–32.

Нина Симонович-Ефимова с куклами Баба-Яга и Медведь, Иван Ефимов с куклой Крылов (справа). Москва, 1919
Фото из собрания И.И. Голицына, Москва



как талантливые начинающие кукольники) устроить от театрального отдела Наркомпроса театр для детей при Московском Совете Рабочих и Крестьянских Депутатов. 10 декабря 1918 года в здании по адресу Мамоновский переулок, 10 состоялось первое представление. Игались «Принцесса на горошине» по Андерсену, постановки по басням Крылова «Волк и журавль», «Трудолюбивый медведь», «Лисица и виноград», интермедия по сценарию Ефимовых «Ученый медведь», «Пословицы, поговорки, загадки», «Веселый петрушка». Представление было рассчитано прежде всего на детского зрителя, персонажи были выполнены в основном в виде перчаточных кукол, однако использовались и куклы на тростях. Особая роль была отведена кукле, изображавшей самого Ивана Андреевича Крылова. С ней всегда работал Иван Ефимов. Эта кукла фактически стала прототипом всех ефимовских тростевых кукол, которые окажут сильнейшее влияние на весь советский театр кукол, а в конце 1930-х – начале 1940-х годов сыграют огромную роль в формировании стиля Театра Образцова.



*Кукла Иван Крылов. Театр кукол
И. Ефимова и Н. Симонович-
Ефимовой. Москва, 1919
Фото из собрания И.И. Голицына,
Москва*

Сделанный из папье-маше и ткани кукольный Крылов управлялся с помощью специальной короткой палки-трости, помещенной в корпусе куклы, а в левой руке его помещалась в буквальном смысле трость с набалдашником, управляя которой Иван Ефимов умело показывал неторопливую, валяжную походку грузного баснописца. Такую систему управления Ефимовы разработали, ориентируясь на традиционный индонезийский театр тростевых кукол *вайанг голек*¹. Кукольный Крылов предварял показ представлений по собственным басням, вступал в диалог со зрителями и был своего рода посредником между миром театра и народной массой.

В период с 1918 по 1920 год Ефимовы 338 раз давали свои представления на самых разных площадках: в клубах, школах, детдомах, театрах, в помещениях фабрик; на улицах, на площадях, в садах; в городах, деревнях и на полустанках. 1 мая 1919 года по заданию Московского отдела народного образования (МОНО) Ефимовы участвовали в массовых празднествах.

¹ Об особенностях таких кукол см.: Соломоник И.Н. Куклы *вайанг голек*: Особенности формы и некоторые рекомендации для атрибуции // Культура народов Океании и Юго-Восточной Азии. (СМАЭ; Т. 46) СПб.: Наука, 1995. С. 108–128.

Так об этом написали в «Известиях» от 3 мая: «Наибольшим успехом пользовались Петрушки в исполнении художников Ефимовых, которые в разукрашенной фуре, разъезжая по городу, давали представления ба-сен Крылова на площадях и людных улицах, собирая тысячные толпы детей и взрослых»¹. О силе воздействия кукольного «интеллигентского» представления на взрослого неискушенного зрителя говорит следующая заметка Нины Ефимовой из ее книги «Записки петрушечника» о выступлении в подмосковной Даниловке: «“Летний театр в Даниловке” (Тут публика совсем деревенского вида. Уходя, я слышала слова, сказанные в саду крестьянином: “Посмотришь, и голод забудешь”»)². Действительно, самой ценной платой за спектакли, сыгранные Ефимовыми в деревнях Волоколамского, Рузского и Можайского уездов, была еда. «За спектакль дети приносили нам ломтики хлеба, который был тогда дороже жизни, какие-то половинки блинов, черные ватрушки с картошкой... Мы ими и питались в дороге»³.

Театр Ефимовых развивался и просуществовал вплоть до середины 1940-х годов. Поставленный супругами «Макбет», сыгранный впервые в 1931 году в Музее игрушки, под крылом у доброго гения и главного друга всех советских кукольников Николая Бартрама, произвел фурор в среде профессионалов и любителей кукольного искусства.

И агиттеатры в 1930-е годы еще жили и выпускали новые постановки. Однако уже тогда было понятно, что будущее советского и российско-го театра кукол не за ними, а за теми, кто сумеет соединить в своем творчестве мощь, агитационную бойкость и злободневность театра Петрушки с глубиной, «эстетской» утонченностью и высоким художественным уровнем исполнения «интеллигентского» театра. Как показало время, как раз таким человеком оказался молодой драматический актер с незаконченным художественным образованием, хорошими вокальными данными и большой любовью к театру кукол. Речь идет о Сергее Владимировиче Образцове, в середине 1920-х уже довольно известном артисте эстрады, выступавшем с собственной программой под названием «Романсы с куклами». Интересно, что в 1931 году именно его, тридцатилетнего эстрадника-одиночку, руководство Центрального дома художественного воспитания детей пригласит на должность художественного руководителя только что созданного Центрального театра кукол. Частичным ответом на вопрос «почему?» можно считать следующий эпизод.

В 1928 году уже упомянутый нами Николай Бартрам организовал в своем музее выставку «Кукольный театр», имевшую большое значение для консолидации советского кукольного сообщества. Как вспоминала дочь Бартрама Анастасия Изергина, после выставки в кабинете отца состоялся следующий разговор:

¹ Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника. М.; Л.: Гос. изд-во, 1925. С. 7.

² Там же. С. 69.

³ Там же. С. 73.



«– Честь и хвала Ефимовым за их петрушек. Они открыли нам новый кукольный театр, – сказал папа, – а вот будущее всё же не за ними.

– За кем же, Николай Дмитриевич?

– За Образцовым. У него много для этого данных. Во-первых, он музыкант – владеет ритмом, для петрушечника это очень важно. Во-вторых, он артист, поет, у него хорошая дикция. В-третьих, он учился во Вхутемасе – значит, художник. А главное, он умеет видеть. Это очень много»¹.

16 сентября 1931 года в Москве был создан Центральный театр кукол под художественным руководством Сергея Об-

разцова. Без преувеличения, это событие стало вехой в истории мирового искусства играющих кукол. Однако едва ли это было бы возможным, если бы за много лет до того «красный» Петрушка и дедушка Крылов не вышли на ширму к своему зрителю.

Сергей Образцов

с куклой Тяпой. 1930-е

Фотограф –

Евгений Леонов

Фонд

фотоматериалов

Музея ГАЦТК

им. С.В. Образцова,

Москва

¹ Изергина А.Н. О моем отце, художнике Н.Д. Бартраме // Бартрам Н.Д. Избранные статьи.

Воспоминания о художнике. М.: Советский художник, 1979. С. 137.

С.П. Сорокина

ИВАН АФИНОГЕНОВИЧ ЗАЙЦЕВ И ЕГО ТЕАТР

(воспоминания и материалы из архива Государственного академического Центрального театра кукол имени С.В. Образцова)

Буквально по пальцам можно пересчитать известные нам имена бродячих артистов: Алексей Павлович и Мария Николаевна Седовы, Василий Яковлевич Сизов, Прохор Михайлович и Петр Александрович Никитины, Степан Кузьмич Булыкин... При этом об их жизни нам, как правило, почти ничего неизвестно. Недостает конкретики и в наших представлениях об организационной стороне театрально-зрелищной уличной культуры, о ее связях с более организованной коммерчески и официально культурой больших балаганов. Явно недостаточны наши знания о репертуаре уличных артистов. Наибольшее количество сведений имеется в нашем распоряжении относительно пьес с главным героем Петрушкой. Массив этих текстов (к сожалению, до настоящего времени мало опубликованный) изучался наиболее активно. Однако известно, что в репертуаре уличных кукольников были и другие пьесы.

К этому кругу вопросов относятся публикуемые ниже материалы. Все они сгруппированы вокруг личности уличного артиста, чье имя благодаря энтузиазму другого, уже профессионального кукольника, С.В. Образцова не кануло в Лету. Речь идет об Иване Афиногеновиче Зайцеве (1863–1936). Знакомство Образцова с Зайцевым произошло в 1923 году, когда Сергея Владимировича, только начинавшего пробовать себя на театральном поприще, пригласили принять участие в «Необыкновенной ночи» – представлении, устраиваемом Музыкальной студией, где служил Образцов, совместно с Первой студией Художественного театра¹. Часть этого представления была задумана в русском стиле, и начинающий артист, уже сделавший несколько номеров с куклами, решил обратиться к образу Петрушки. Стремясь к максимальной подлинности, Образцов

¹ Подробнее «Необыкновенная ночь» и знакомство Образцова с Зайцевым описываются в воспоминаниях Сергея Владимировича: *Образцов С.В. Моя профессия*. М.: АСТ; Зебра Е; Владимир: ВКТ, 2009. С. 116–128; *Он же*. По ступенькам памяти. М.: Время, 2001. С. 72–74.



*Иван Афиногенович
Зайцев с куклами
Андрюшкой и Томом.
Москва, 1934*

взял в аренду у настоящего уличного артиста его шарманку и попугая, доставшего «счастье», выучил текст петрушечного представления по сытинской брошюре, с помощью опубликованных в ней картинок сделал куклы и попросил директора Музея игрушки Николая Дмитриевича Бартрама порекомендовать кого-то, кто расскажет, как изготовить легкую и удобную ширму. Бартрам дал Образцову адрес Зайцева, проживавшего тогда со своей женой и партнером по уличному искусству Анной Дмитриевной Тригановой на Новинском бульваре¹. Образцов так описал первое впечатление, которое произвел

на него Зайцев: «Меня встретил широкоплечий и широколицый человек лет шестидесяти, гладко бритый, с серьезными голубыми глазами. Вежливо, несуетно, с спокойным достоинством пригласил в чисто прибранную комнату и попросил жену поставить чайник»². Интересно также описание жилища кукольника: «По стенам были развешаны разноцветные ленты и колпаки из стекляруса – остаток убранства зайцевского балаганного театра и каруселей, а на длинных ниточках висели деревянные «марионетки», одетые в пестрые костюмы, обшитые ленточками, бисером и стеклярусом»³. Зайцев показал Образцову сценку с куклой-жон-

¹ Именно здесь, вблизи места проведения гуляний, еще в начале XIX века, по рассказам Ровинского, селились уличные и балаганные артисты (см.: *Ровинский Д.А. Русские народные картинки*. СПб.: Типография Имп. Академии Наук, 1881. Т. V. С. 225–227); здесь, по сообщению Н.Я. Симонович-Ефимовой, они продолжали жить и в 1920-е годы (см.: *Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника // Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол*. Л.: Искусство, 1980. С. 182).

² *Образцов С.В. Моя профессия*. С. 120–121.

³ Там же. С. 121. Примерно в те же годы общалась с Зайцевым Н.Я. Симонович-Ефимова, которая оставила еще более развернутое описание жилища артиста: «В комнатухе Зайцева, низенькой и сырой, стоит, кроме чистой, почти пышной кровати, столярный станок, полный стружек и кусков сухого дерева, из которых он режет кукол. Этажерка с книгами и стул, одинаково хорошо уравновешивающийся как на полу, так и на седеющей голове хозяина. Стены завешены инструментами для резьбы из дерева. <...> Развешаны по стене замысловатые приборы разных пышных световых эффектов, остроумно решаемые, терпеливо

глером, продемонстрировал работу с пищиком, научил делать ширму. И хотя номер с Петрушкой Образцову не удался, впечатление от встречи с народным кукольником оказалось настолько сильным, что когда в 1931 году Сергей Владимирович стал руководителем профессионального Центрального театра кукол, первым делом он пригласил в его стены играть свое представление Ивана Афиногеновича. В этом представлении, по воспоминаниям Образцова, Иван Афиногенович показывал «фокусы, чревовещание с двумя куклами на коленях (эти куклы у профессионалов балаганщиков назывались Андрюшки), “верховых” кукол (каких мы называем Петрушками или куклами на пальцах) и, наконец, вместе с Тригановой цирковое представление куклами на нитках (акробаты, фокусники, жонглеры, танцоры)»¹. По ходатайству Центрального театра кукол в 1933 году И.А. Зайцеву – первому из кукольных актеров – было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР.

Первый директор Центрального театра кукол С.С. Шошин записал со слов Зайцева его биографию², кроме того, важные дополнительные сведения о жизни народного кукольника оставили А.Д. Триганова, С.В. Образцов, Н.Я. Симонович-Ефимова³. Благодаря этому мы можем восстановить картину жизни, типичную для уличного артиста конца XIX – начала XX века.

Биография Зайцева показывает теснейшую связь по крайней мере четырех пластов «низового» театрально-развлекательного искусства того времени: цирка, балагана, механического театра, уличного исполнительства. Зайцев относится к числу тех бродячих артистов, кто оказался на артистическом поприще не случайно: и его мать, и его отец работали в цирке. Отец был наездником, а также драпировщиком, обойщиком, декоратором. С семи лет начал выступать и Иван: сначала танцевал в балетных номерах в цирке К. Гине на Воздвиженке в Москве. По словам

изготавливаемые, готовые и полуготовые, так называемые “фейерверки” (сложная машина из колес и рефлекторов, основанная на обмане глаза), череп из папье-маше, дающий ответы на вопросы светом глазниц; гигантские часы, гадающие временем; глаза какого-то чудовища, змея, обвитая спирально вокруг жезла (вырезано из дерева) – красивый фокус эквилибристики (жезл со змеей вертится на острие шила, которое держат ртом. На конце жала змеи вращается в то же время медный диск). Подле кровати висит костюм клоуна (из ярких платков с розанами)» (Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника. С. 185).

¹ Образцов С.В. По ступенькам памяти. С. 132.

² Опубликован машинописный вариант, хранящийся в архиве ГАЦТК (Р-38): Автобиография И.А. Зайцева. Запись 1933 г. // Что же такое театр кукол? М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1990. С. 11–19 (автор публикации не указан; скорее всего текст к печати был подготовлен Натальей Андреевной Костровой, которая в те годы была заведующей музеем ГАЦТК). В архиве ГАЦТК имеется еще один текст под названием «Автобиография И.А. Зайцева до 1931 года» (КП 5394 Р 2256). Его мы также учтем в настоящей публикации.

³ Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника. С. 182–189. Нина Яковлевна познакомилась с Зайцевым примерно тогда же, когда и Образцов.

Зайцева, с самого начала он «чувствовал тяготение»¹ к работе артиста. Затем наступили годы бесконечных странствий, переходов из одного балагана или цирка в другой, а в промежутках между ярмарками и праздниками – выступлений в городских дворах и на дачах. Три года проработал у Гине, перешел к Э. Тарвиту, владельцу механического театра, в котором деревянные куклы приводились в движение колесиками, размещавшимися в полу сцены. Параллельно показывал номер «каучук»² в акробатическом балагане В.А. Вайнштока. Затем отправился на гастроли по ярмаркам с цирком П.А. Никитина. Это было довольно большое по тем временам предприятие – артисты, музыканты, технический персонал – всего 27 человек. Но когда период ярмарок заканчивался, Зайцеву приходилось скитаться с матерью Никитина и шарманщиком по деревням низовьев Волги, давая представления Петрушки, марионеток и показывая фокусы. Вернувшись через два-три года в Москву, Зайцев снова стал заниматься механическими куклами, на этот раз у В.Я. Сизова, который устроил свой театр «Фантош», как у Тарвита, но, по сведениям Симонович-Ефимовой, у Сизова куклы были тростевыми, наподобие вертепных³. Когда Сизов запил и дело развалилось, Зайцев перешел к Д.И. Рубанову, у которого выступал с марионетками, Петрушкой, а также показывал фокусы и акробатические номера.

В 1885 году случился относительный перерыв в артистической деятельности Ивана Афиногеновича. Он был призван в армию. Служил пять лет, но и в этот период был музыкантом⁴, а также организовывал различные, в том числе и кукольные, представления на праздничных мероприятиях. После армии Зайцев некоторое время работал на железной дороге, по вечерам выступая в цирке, и даже попробовал себя в качестве фельдшера. Однако артистическая деятельность тянула Ивана Афиногеновича к себе, и в начале 1890-х годов он вернулся к ней в полной мере, снова поступив в балаган Рубанова, а затем перейдя к А. Ремлингу, у которого был механический театр с плоскими фигурками и движущейся панорамой. Новые артистические навыки получил Зайцев в балагане Н.Г. Барзунова, где помимо управления марионетками он начал работать с гирями и штангой, освоил мастерство чревоушания, глотал огонь и шпаги и даже изображал «дикого человека». Сменялась бесконечная вереница предпринимателей («всех не перечислить», – заметил Зайцев в автобиографии⁵), с которыми пришлось работать Зайцеву: Колпаков на Девичьем поле; Дегтев, увезший Зайцева на гастроли в Баку, где антреприза лопнула и Ивану

¹ Автобиография И.А. Зайцева. С. 11.

² Каучук – прогиб назад.

³ Симонович-Ефимова Н.Я. Записки Петрушечника. С. 183. Симонович-Ефимова пишет, что Зайцев рассказывал ей, как еще подростком ходил в театр Сизова и учился у последнего, а параллельно в Москве работал театр Тарвита. Эти сведения несколько противоречат тому, что рассказывает Зайцев в автобиографии.

⁴ Архив ГАЦК. Автобиография И.А. Зайцева до 1931 года. С. 2.

⁵ Автобиография И.А. Зайцева. С. 17.

Афиногеновичу, чтобы вернуться домой, пришлось давать представления даже в турецких аулах; Орлов, Остроухов, Татаренко, с которым Зайцев работал в Серпухове; Корнеев, Бабий (последние три упоминаются в неопубликованной автобиографии). Работал у Марии Николаевны Седовой – жены знаменитого кукольника, чье дело после смерти мужа она продолжила, проявив неплохие предпринимательские задатки. В 1910-е годы пересеклись пути Зайцева и Владимира Дурова, они выступали на детских утренниках – Владимир с собачками, а Иван – с куклами¹.

Уже с 1890-х годов, по словам Зайцева, работать в цирках и балаганах было всё труднее, сказывались старые травмы, и всё больше Зайцев становился по преимуществу *уличным* артистом: ходил по дворам и дачам. Примерно в это время он познакомился с Анной Дмитриевной Тригановой (по утверждению Зайцева – в 1892 году², по воспоминаниям же самой Тригановой – в 1901-м), которая стала его верной спутницей и партнером. Давали они представления как вместе, так и по одиночке. Н.Я. Симонович-Ефимова рассказывает, что у Зайцева в 1910-е годы в саду Эрмитаж, куда его приглашал устроитель гуляний и театральный деятель Михаил Валентинович Лентовский, был свой кукольный театр – «Теремок Петрушки»³. Сам Зайцев об этом не упоминает. Со слов Симонович-Ефимовой известно также, что после Октябрьской революции Зайцев с женой устраивали кукольный балаганчик на гуляньях в Лефортово⁴. Зайцев сообщает, что после революции, до прихода в театр Образцова, они сотрудничали с посредрабисом⁵ и с агиттеатром «Красный Петрушка».

Постепенный отход Зайцева от работы в балаганах и цирках – «на хозяина», – вероятно, довольно типичная черта жизни бродячего артиста. Занятость в подобных заведениях, безусловно, труд на износ. Предприниматель «выжимает» из артиста все соки (этой стороне балаганно-цирковой действительности посвятил немало рассказов А.И. Куприн), травмы следуют одна за другой⁶. А когда сложные трюки артист выполнять уже не может, он становится не нужен, да и сам исполнитель, став профессионалом, видимо, хочет избавиться от жесткой опеки. Набор театральных профессий бродячего актера настолько широк, что, в общем-то, позволяет прокормиться на улице или, при наличии некоторой предпринимательской хватки, обзавестись собственным делом. Если говорить о Зайцеве, то в его профессиональном арсенале едва ли не десяток «специальностей»: танцовщик, музыкант (играл на балалайке, гармонии, кларнете), акробат,

¹ Архив ГАЦК. Автобиография И.А. Зайцева до 1931 года. С. 8.

² Автобиография И.А. Зайцева. С. 17.

³ Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника. С. 184–185.

⁴ Там же. С. 185–187.

⁵ Посредрабис – Посредническое бюро по найму работников искусств. Существовало в СССР в 1920–1930-е годы.

⁶ Об одном случае, связанном с глотанием шпаги, едва не приведшем к трагедии, Зайцев рассказывал в своей биографии (Автобиография И.А. Зайцева. С. 16). Пересказывает эту историю и С.В. Образцов (*Образцов С.В. По ступенькам памяти*. С. 132).

шпагоглотатель, фокусник, чревовещатель, клоун, петрушечник, марионетчик.

Отметим, кстати, очень интересную деталь, следующую из рассказов Зайцева. Уличный кукольный театр был разнообразнее, чем нам сегодня видится. Помимо Петрушки (безусловно, наиболее популярного) и марионеток были еще и представления (не вертепные) с тростевыми куклами, и комбинированные. Об одном таком Зайцев, к сожалению очень кратко, рассказывает: «У меня тут же в ширме были маленькие куклы, а наверху петрушка. Потом открывалось окошко и справа и слева выходили 4 куклы. Маленькими марионетками в этом окне разыгрывались цирковые номера. Откидывался задник и там, в ширме, был устроен маленький пол»¹.

«Малая», личная история уличного артиста вплетена в «большую» историю страны. И хотя выступления уличных артистов не отличались высокой степенью злободневности (иногда такое случалось – см. в том числе публикуемые ниже тексты), сама их деятельность – на улице – драматически вовлекала бродячих актеров в катаклизмы эпохи. Приведем один эпизод периода Первой русской революции, рассказанный Зайцевым: «В 1905-м году я жил на Балагушах². Там было гулянье. Балаган там был Корнеева. Там я работал один, без Ан[ны] Дм[итриевны]. Жили мы близко. В [190]5-м году, зимой, когда была революция, балаган закрылся. Недалеко от Балагуш была сортировочная. Оттуда тащили свиней, гусей, грабили целые туши, и все мимо нас. Надо было на что-нибудь жить. Мы жили врозь, она жила в Черкизове, а я на Балагушах, в доме трактирщика Гольшева. Я беру фокусы, палочку, бокалы и решил идти работать. Стали пробираться к Покровке. Идешь, останавливают: “Куда идете, товарищи?” Потом узнают: “А, это наши артисты. Идите, идите”. До Красных Ворот дошли, а там казаки стоят. “Руки вверх, ваши документы”. Вынул документы. “Это что в кармане гремит, бомба?” Я показал бокалы. – “Что такое?” – Говорю, для фокусов. – “Какие теперь фокусы?” – “Надо пить и есть. Иду в трактир показывать. Заработаю – чайку попью”. – “Как же ты показываешь?” Я стал показывать. Палочку вынул, на тротуаре показал. – “Ну, молодец. Иди”. Так и ходили. Идем вечером оттуда к Покровскому мосту, а там наверху железная дорога идет по мосту, вал к обществу. Оттуда, как из пулемета, начали стрелять, когда шел паровоз. Что делать? К стенке, говорю, становись, чтобы не убили. Народ падает, кричит: “А, а!” – что кричит, и сам не знает. Надо было спастись, прятаться. Мы спрятались в стене, в углублении. Какая-то девушка выскочила из дверей, и хлоп ее, прямо в грудь, и она моментально свалилась. С риском пошли дальше, и эти фокусы показывали. Потом пошли к хозяйке, Марии Николаевне³, что-то она нам скажет. Положение безвыходное. Идем вечером. Там на горбатом мосту Ан[на] Дм[итриевна] говорит: “Смотри,

¹ Архив ГАЦТК. Автобиография И.А. Зайцева до 1931 г. С. 5–6.

² Так называлась рабочая окраина, располагавшаяся на востоке Москвы (в районе современного Ростокино).

³ Имеется в виду Мария Николаевна Седова.

сколько дров валяется”. А это люди валяются. Она говорит: “Какие люди – дрова”. Я говорю: “Посмотри ближе”. Как посмотрели поближе, а это студент, у него под мышкой прокламация и в карманах набито. У других то же самое. Их расстреляли. Нас остановили, обыскали карманы казачьи патрули, жандармы с султаном. Летят, чуть не задавят. “Стой, – кричит жандарм и обшаривает карманы. – Что у тебя?” – “Фокусы”. Они думали, что это бомба, а это бокалы гремят»¹.

Безусловно, хотелось бы знать, что за человек был Иван Афиногенович? Весельчак, балагур, авантюрист? Скупые, но выразительные воспоминания Сергея Владимировича Образцова рисуют совсем иной образ этой личности: «...он был скромен и неразговорчив, хоть и нельзя было его назвать нелюдимым»². И еще об одном чрезвычайно любопытном факте биографии уличного артиста сообщает Образцов: «Зайцев был старообрядец и поэтому не пил и не курил. Не знаю, в чем считал себя грешным этот высоконравственный человек, но, желая искупить свой грех, он дал обет ежедневно креститься пудовой гирей. Фактически это крестное знамение превратилось в ежедневную гимнастику, и любого из нас этот семидесятилетний старик мог в течение одной минуты положить на обе лопатки»³.

Ниже публикуются воспоминания жены и партнера И.А. Зайцева Анны Дмитриевны Тригановой и четыре текста из его репертуара. При подготовке материалов к публикации были исправлены грамматические ошибки; в прямых скобках раскрыты сокращения и пропуски слов. Каждый текст снабжен комментариями, содержащими его характеристику. Выражаю глубокую благодарность хранителю архивных фондов ГАЦТК им. С.В. Образцова Марии Сергеевне Ильиной за помощь в разыскании материалов.

СТЕНОГРАММА БЕСЕДЫ С АННОЙ ДМИТРИЕВНОЙ [ТРИГАНОВОЙ] ОТ 5 ФЕВРАЛЯ 1938 ГОДА⁴

Машинописная «Стенограмма беседы с Анной Дмитриевной от 5 февраля 1938 г.» (Р-2013) хранится в рукописном фонде ГАЦТК им. С.В. Образцова в коллекции театроведа и собирателя кукол Исаака Мееровича Бархаша (1914–1982). Анна Дмитриевна Триганова – спутница и партнер И.А. Зайцева. О ее жизни, к сожалению, нам известны лишь те скудные сведения, которые она привела в публикуемом ниже рассказе. Анна Дмитриевна была значительно моложе Ивана Афиногеновича, родилась в 1885 году. Семилетней девочкой попала в Москву, где сначала работала в швейной мастерской, а затем начала петь в балаганном хоре. Там она и познакомилась с Зайцевым, который научил ее премудростям бродячего актера и уговорил работать с ним. Триганова участвовала в показе фокусов, глотала огонь, водила верховых кукол

¹ Архив ГАЦТК. Автобиография И.А. Зайцева до 1931 года. Л. 6–7.

² Образцов С.В. Моя профессия. С. 130.

³ Там же. С. 129.

⁴ Публикация и комментарии С.П. Сорокиной.

и марионеток. Как и Зайцев, Триганова была старообрядкой. С Зайцевым она прожила до его смерти, но в официальном браке они не состояли. По воспоминаниям С.В. Образцова, «где-то в деревне» у Ивана Афиногеновича была «законная жена и взрослые дети, с которыми он не виделся много лет»¹. Образцов полагал, что Зайцев считал свой уход от законной жены грехом. Однако Сергей Владимирович отмечает, что «редко встречал более дружную, более благородную, более чистую семейную пару»².

Ценность воспоминаний Тригановой заключается прежде всего в том, что они представляют собой своего рода эмоциональную конкретизацию более рационального рассказа И.А. Зайцева о собственной жизни и шире – о городской театрално-развлекательной «низовой» культуре рубежа XIX–XX веков. Описывая и драматические, и комические случаи из жизни уличного артиста, Триганова показывает ее во всей сложности и неоднозначности. Большой интерес представляет подробный пересказ Анной Дмитриевной петрушечного представления.

Познакомилась я с Ив[аном] Финогеновичем в балагане в Черкизове. Семьи у меня не было. Жила в Черкизове, привезли меня сюда совсем маленькой. Матери я совсем не помню. Отец крестьянствовал. Жила я у тетушки. Когда сюда приехала, было мне 7 лет. Отдала меня тетушка в мастерскую – блески нашивать на платья и материи. Работали мы на магазин Тельнова.

Балаган я узнала с 17 лет. До 17 лет я всё время работала мастерицей. Была я старообрядкой, и мальчик тут один был тоже старообрядец. Он говорит: «Нюра, постоишь в хору». Тут был балаган Гольсберга. Я говорю: «Ни за что, у меня слуха нет». Но в конце концов я туда пошла подстановкой. С тех пор я и осталась там, тут и познакомилась с Финогенычем. Было это в 1901 г[оду]. Родилась я в 1885 г[оду]. Он пригласил учиться. Мастерскую я сразу бросила. Он переманил меня к себе. Я ему помогала. Выполняла магический сон – женщина поднимается на палке. Он сам становился на стул, а меня на палке поднимал и говорил: «Господа, тут она ничем не привязана», – а сам проводит палочкой. Потом я выучила[сь] огонь глотать, потом «Петрушку». Через два года, то есть в 1903 г[оду], я стала уже как следует работать. Он знал 11 номеров. Работали мы в разных балаганах, у разных хозяев, из балагана в балаган, ездили с ярмарки на ярмарку, где какой праздник. Но все около Москвы топтались, далеко не ездили. В году ярмарок было очень много, даже нельзя учесть, по всем престольным праздникам. Ярмарка обычно длилась два-три дня.

Внутреннее устройство балаганов было разное, какой был победнее, а какой побогаче. Обыкновенно в балагане были простые лавочки. Потом была сцена. Освещение – керосино-калильные лампы с сеткой, висащие. Декорация у всех была разная – кто сам наляпает, а кто пригласит художника. У всех почти изображался лес. У Гольсберга тоже был лес нарисован.

¹ Образцов С.В. По ступенькам памяти. С. 133.

² Там же.

Снаружи вывески были разные, кто что показывает: магический сон, морская рыба «сирена», балалайщик – это у того, кто побогаче, а кто победнее – у того одна вывеска. Балаган был дощатый, крыша парусиновая. Цена за вход была разная – кто по 3 коп[ейки] брал, кто по 20 коп[еек]. По 5 коп[еек] цирк днем пускал. Допустим, на ярмарку приезжало 5–6 балаганов, кто сколько берет, кто 5 коп[еек], а кто 10 коп[еек], кто 15 коп[еек], кто 3 коп[ейки] – это да, дешевые места. Самые дорогие были по 20–30 коп[еек], а в цирке ложи были по 1 р[ублю]. Цирк имел особое помещение.

Когда я научилась работать Петрушками, я всё равно работала в балаганах. Программа с Финогенычем была такая. Мы с ним работали больше вдвоем. Идут у нас марионетки, потом он выходит балалаечником, потом он выходил внутренним раусным клоуном¹, потом были фокусы, я огонь глотала, магический сон выполняла, потом «Петрушка». Раусы² я сейчас забыла. Помню был раус про невесту, публику считать, потом солдат-капрал.

Могу рассказать содержание «Петрушки», который исполняла в течение 36 лет.

Появляется Петрушка, садится на ширмочку и поет песенку, поздравляет публику: «А, ребята, здравствуйте, как поживаете, много ли пожираете. Вот я пришел сюда вас позабавить и с праздничком поздравить». Вдруг цыган вылезает: «Я дугу не могу натянуть, как вожжи врозь, дело брось – екая досада». – «Кто ты такой?» – «А я цыган Моро, из цыганского хора, пою басом, запиваю квасом, заедаю ананасом». – «А зачем ты пришел?» – «Я слышал, тебе лошадка нужна? У меня есть лошадка хорошая, отличная, отменная, самая верная, грива густая, голова пустая, на гору скачет, под гору плачет, а по грязи слезай и сам повези». – «Ой, ой, вот так лошадка. А что, дорого просишь?» – «Не много не мало, а тысячу рублей и то по знакомству!». Петруша ударяет цыгана. Цыган говорит: «Вот так Петя, за что ты дерешься?» – «За то, что дорого просишь». – «А много ли ты дашь?» – «Вот тебе полтора рубля, шесть гривен с пятаком, дурак», – стал смеяться. – «Прощай, пойду». – «Ну прости». – «Говори толком». – «Вот тебе сто». – «Прибавляй». – «Вот тебе полтора ста». – «Давай деньги». – «Давай лошадку». Петруша скрывается. Цыган ждет. – «Скоро, Петруша, задаток?» – «Сейчас, кошелек потерял. Нашел под подушкой». Идет с палкой, ударяет цыгана палкой: «Вот тебе целковый, вот тебе другой, вот тебе третий, а то прибавлю, без паспорта на тот свет отправлю. С этого задатка приведи лошадку». Приходит лошадь, Петрушка садится, она его ударяет. Петрушка кричит: «Вот так лошадь». Садится, напевает песенку: «Время молодцу жениться, пора ехать со двора. Ой, Настасья, ой, Настасья, отвори-ка ворота. Я бы рада отворила, буйный ветер в лицо бьет, боюсь, кудри разовьет». Падает с лошади и кричит: «Смерть моя, помираю».

¹ Раусный клоун – обычно так называли клоуна, который комическими монологами и трюками зазывал зрителей в балаган с внешней галереи; внутренний раусный клоун, как следует из рассказа Тригановой, исполнял те же номера внутри балагана.

² Раус (зд.) – комический монолог.

Музыкант спрашивает: «Петруша, что с тобой?» – «Помираю». – «Помираешь, а разговариваешь». – «По привычке. Давай доктора сюда». Приходит доктор, плюет на Петрушу и говорит: «Что орешь, молчи, ничего не говори». – «Не говорю». – «Скажи, где болит?» Петруша показывает на бок, на голову: «Пониже, повыше». – «Вот бестолковый, то ниже, то выше, до самой крыши, тебя не поймешь, встань да укажи». – «А вот я тебе сейчас покажу», – начинает с доктором драться, доктор ушел, появляется немец. Петрушка кланяется. Слова здесь не помню. Он немца тоже колотит. Потом приходит к нему татарин. Он его спрашивает: «Зачем ты пришел?» – «А я, татарин, пришел продавать халаты». – «В солдаты я не пойду». – «Я, татарин, татарский поп, пришел ударить тебя в лоб». Он ударяет его в лоб. «А я тебя по затылку». Ударяет его по затылку. Тут и немец, и Петрушка¹. Он кладет их на плечи и кричит: «Огурцы, капуста, картофель. Ребята, кто купит огурцов, капусту? Тяжело. Пудов сорок будет». Уносит вниз. Появляется пара негритенков. Танцуют и ударяют себя по голове. Потом Петрушка садится на ширмочку и распевает песенку. Появляется шарманщик. Шарманщик говорит: «Петя, тебя тут искали». – «Кто искал?» – «Французский капрал». – «Какой капрал, который у моей бабушки курицу украл?» – «Да нет, хочет тебя отдать в солдаты». – «В собаки? Я не гожусь, потому что я лаять не умею по-собачьи». – «Да нет, не в собаки, учить тебя хочет военному артикулу». – «Позвать дворника Меркула? Я сейчас его позову». – «Да нет, не дворника Меркула, а хотят тебя учить». – «Кого сучить, меня сучить? Не надо». – «Да нет, Петя, слушай! Ты молчи, не болтай. Он сейчас идет». – «Идет? Ну, музыкант, если он придет, я спрячусь. А ты не говори. Музыкант, послушай, я тебе куплю чайку, сахарку, подметки под ботинки». Музыкант говорит: «Нет, Петя, сам не барин, сам отслужи». Потом говорит ему: «Ты, Петрушка, молчи, сиди и не разговаривай. Идет». Капрал приходит, ударяет по ширме палочкой. Петрушка говорит: «Ой». – «Что такое, грубиян, каналья, шумишь, орешь, никому покою не даешь, говоришь, что никого не боишься». Петруша трясется: «Я ис-по-по, испо-по, испугался, простите». – «Чего тут простите. Я научу живо служить в солдатах». – «Я в солдаты не гожусь». – «Отчего ты не годишься?» – «Оттого что я горбатый». – «Покажи, где горб? Ах, каналья, ты повернешься? Никакого горба нет. Вот тебе ружье». – «Ведь это палка». – «А сперва дураков учат палкой, а потом ружьем». – «Дурак будет по-дурачки и учиться». – «Слушай». – «Слушаю». – «Молчи». – «Молчу». – «Не разговаривай». – «Не разговариваю». – «От ноги». – «Спать легли». – «Ружье на плечо». – «Мне и так горячо». – «Слушай моей команды». – «Шарить свои карманы». – «Командуй за мной. Раз». – «Тарас». – «Какой тебе Тарас, бестолковый?!» – «Давай целковый». – «Слушай команду за мной. Как скажу раз, два, три, так и пали». – «Хорошо, запою». Ударяет его палкой. Капрал уходит. Петрушка: «Отслужил и чистую отставку получил. Теперь надумал жениться Петя». – «А на ком ты думаешь жениться?» – «На петербургской

¹ Вероятно, Анна Дмитриевна имела в виду, что Петрушка убил и немца, и татарина. (Прим. записавшего интервью. – С.С.).

молочнице Параше». – «Покажи ее сюда». Выходит Параша. Он кланяется с ней. «А, здравствуй, Параша. Вот, музыкант, красивая?» Музыкант говорит: «Ну, Петруша, куда она годная. Она ведь курносая». Он пускается с ней в разговор. «Сам ты курносый». – «Ну, Параша, давай с тобой потанцуем». Начинает с ней танцевать и поет песню «Что ты, что ты, я солдат девятой роты». «Теперь, Параша, давай я тебя домой провожу, два словечка скажу. Ступай домой, поставь самоварчик, завари кофе, позови Прокофья, навари картофеля, а мы придем, чайку попьем. Ступай, моя хорошая». – Ударяет. – «Ступай, чучело болотное». Садится на ширмочку и запекает песенку: «Во саду ли, в огороде собака гуляла, хвост поджала, побежала, начинай сначала». Его собака берет за нос и тащит его. Петруша кричит музыканту: «Помоги, заступись». Музыкант кричит: «Барбос, возьми его за нос». Его уносит собака.

Это первоначальный текст. В последнее время не было татарина, немца не было. Затем я забыла, что был городской. Городовой приходит после немца и татарина, когда он уже убил. Приходит городской и говорит: «Петруш, ты что шумишь? Пойдем в полицию». – «Я в полицию не пойду». – «А я тебе говорю, пойдем». Он не идет. «Я тебе в зубы дам», – городской Петруше. Петрушка его бьет палкой: «Я тебе по затылку, да еще раз прибавлю». Ударяет его и убивает до смерти и уносит городского.

Историй было много всяких, сейчас всего и не припомнишь. Один раз ехали, это было в мирное время, в местечке Спас-Иесенович¹, около Вышне-Волочка, на лошадях ехали, всю ночь не спали. Ехала с нами одна девочка, работала от хозяина. Ей и побегать хочется, и работать надо, а она тоже не спала. Потом ехать надо. Она сидела на возу, а потом во сне с воза упала и под лошадь. Упала удачно, не попала под колеса, а промежду колес и лошадью. Думаем, кого у нас не хватает, а сами дремлем. Потеряли Марусю, а где оставили, сами не знаем. Смотрим, бежит, орет человек. Мы все сонные, как куры. Она бежит за нами и орет. Мы не знаем, кто орет. Оглядываемся, смотрим, а у нас Маруси нет. Ехало нас два-три воза лошадей, хозяин отдельно ехал, а нас ехало несколько человек. Дело было ночью, не видно, кто бежит и кричит, слышим, что женский голос кричит: «Остановите, остановите». Остановили, смотрим, нагоняет Маруся. Она поцарапалась до крови, когда упала. «Что с тобой?» – «Я с воза упала».

Как расшиб И[ван] Ф[иногенович] себе голову, я не знаю, потому что это было еще до меня. Ему лет 18 было тогда. От него слышала, что он упал, сетку порвал и поломал доски и год без сознания лежал. Он был очень крепкий. Он 12 стульев поднимал: ставил на лоб и головой поднимал. 8 пудов легко поднимал – в одну руку 4 пуда, в другую руку 4 пуда и выжимал. Он всё делал: и акробатику, и нижнюю, и верхнюю. Он начало революции захватил. Когда он в цирке работал, он с куклами не работал. С куклами работали только в балагане, а тогда цирка не было. Мы днем работали с куклами, вечером была цирковая программа – жонглеры, акробатика,

¹ По-видимому, имеется в виду торговое село Спас Ясеновичи (ныне – Есеновичи), располагавшееся в Вышневолоцком уезде Тверской губернии.

фокусы, но это было в балагане. Капеллу выводил. Он выходил, а хор за ним [слово неразборчиво] хор – шуточный. Пели разные песни: и сальные, и всякие другие. Пели шуточные и русские народные. Он тоже пел, но голоса у него хорошего не было. Он смешно выводил. Он с балалайкой выходил в деревенской рубашке, в лаптях, ноги в портянках и веревочками перевязанные. Рубашка и штаны дорожками украшены. Когда он выходил, публика вся смеялась. Он садится и всю сцену нашлепает, проедет кругом. Народ умирает от хохоту. Очень был хороший клоун. Бывало только и ждут, когда он выйдет. Когда он пойдет чай пить, то весь народ сразу от нас уходит.

Не так давно, [в 19]25 году, мы работали от дет[ской] комиссии. Был коллектив безработных в 40 чел[овек], замечательные были актеры, а мы их с куклами заколотили, у нас весь народ был. Дождь был, грязь, глина, а у нас, как на полу, всё пригладил народ. Это было на площади в Рязани. Дело было осенью, в осеннюю ярмарку. Мы показывали и фокусы, и магический сон, и огонь я глотала. Петрушка был и раус. Рядом работал другой хозяин с марионетками. Как мы закроем, он думает: слава богу, ушли. Весь народ у нас бывал, а у него никого. Мы оба раус говорили. За Петрушку раус говорили. Петрушка садился на ширму и раус говорил. В [19]25 г[оду] он клоуном не выходил. Только Петрушка делал раус. Мы к революции бросили в балаганах работать, научились с марионетками работать. После революции больше работали с марионетками и с Петрушкой от учреждений. У Сац¹ работали, у Е.И. Дмитриевой работали. Она давала концерты.

Из Рязани приехали в Москву. Потом работали у Малиновской². У нее поработали немного, потом поступили в Центральный дом³.

Я в начале революции ходила одна по дворам. Финогеныч не ходил. Было это летом в [19]17 году. Пошла на Домниковку⁴. За мной очень много ходило ребят из каждого дома. Ну, думаю, надо сесть на трамвай и уехать. Только я стала со двора выходить, как за мной целая гурьба ребят поднялась. Навстречу шел районный, видит, что я с вещами, и говорит, чем Вы тут торгуете. «Ничем не торгую». «У Вас что такое есть?» Я говорю, что

¹ Сац Наталья Ильинична (1903–1993) – одна из основательниц советского театра для детей. С 1918 года заведовала детским отделом Театрусекции Моссовета. В 1920-е годы была инициатором организации спектаклей и концертов для детей, в том числе кукольных. В 1921–1937 годах руководила Московским театром для детей (с 1936 – Центральный детский театр).

² Малиновская Софья Александровна (1883–1937) – в 1920-е годы литературный секретарь издательства «Московский рабочий», принимала участие в организации кукольного театра «Красный Петрушка».

³ Центральный дом художественного воспитания детей существовал в Москве с начала 1930-х по 1952 год. На его базе в 1931 году был открыт кукольный театр (позже – Государственный академический Центральный театр кукол им. С.В. Образцова), который возглавил С.В. Образцов.

⁴ Домниковка – Домниковская улица (ныне ул. Маши Порываевой) в Красносельском районе Москвы.

у меня ничего нет. «А почему за Вами толпа ребят?» «Не знаю, почему они бегают за мной». Он больше не стал меня спрашивать. Я села на трамвай. С собой у меня была ширмочка. Я загородилась ширмочкой. Они видят, что делать нечего, стали кричать «ура» на всю улицу. Я обалдела. Народ смотрит, что такое, села женщина в трамвай, а вся мостовая заполнена ребятами, которые кричат «ура». Когда я приехала домой, я рассказала Финогеновичу, он очень хохотал.

Был еще один такой случай в Дорогомиловке. Это было еще в мирное время, до войны. За нами шло очень много народа. Тогда ведь не было много развлечений. Пришли мы на один двор. Финогеныч начал ширму ставить, тут один мальчик что-то помешал, он его отлупил ремнем и попал ему в глаз, вышел скандал. Стали тащить в полицию, кто тащит в полицию, а кто говорит, не дадим, пусть сыграет Петрушку. Был полный скандал.

Вот помню еще такой случай. На Казанскую 8 июля мы были в Вышнем Волочке на ярмарке. Народу было очень много, балаганы все были переполнены до отказа. Проработали два-три дня, вдруг на четвертый день везде по городу расклеены афиши: аэроплан летит. Тогда это было в новинку. Городской голова на билеты в поле установил по 10 р[ублей], чтобы публику от ярмарки отвлечь. Решили встречать аэроплан с хлебом с солью, а он летел, летел и попал в болото. Потом пришлось звать солдат, вытаскивать этот аэроплан из болота, а не то, что с хлебом с солью встретить. Наши балаганщики с ума сходили, отбил городской голова всех от ярмарки в самые горячие дни, [у] всех барыши сорвал. А потом стали все смеяться: вот как городской голова встретил аэроплан, с хлебом с солью в болоте.

Потом был такой случай. Были мы с И[ваном] в Липецке. Это было в 1930 г[оду]. Мы работали от Посредрабиса по учреждениям. И[ван] Ф[иногенович] вдруг заболел, говорит: работать не могу. Администратору дико, как это, мол, он работать не может. Берет он И[вана] Ф[иногеновича] и ведет к врачу и говорит врачу: «[У] меня, врач, очень больной человек». Врач посмотрел и говорит: «Он здоровый». – «Нет, говорит, он очень больной, прошу сделать ему ванну». Врач отвечает: «Зачем ему ванна, ему ванну не надо». – «Я Вас очень прошу, хотя бы хвойную сделайте». – «Если Вы его искупать хотите, я Вам его искупаю, а так никакой ванны ему не надо». Тут же в Липецке был с ним такой случай. Дал ему врач лекарство, и я ему говорю: «Подожди, не пей». Он и сам говорил: «Боюсь, что-то подозрительное лекарство». Посмотрел, а вместо внутреннего ему дали наружное. Была бы хорошая история.

Вообще он мало хворал. Он очень молодо выглядел. Как-то мы идем, а ребята спорят: вот, говорит, этот старик фокусы показывал, а другой говорит, тот был молодой, а этот старик. Ну, давай у него сейчас спросим. Подходят к нам и спрашивают: «Ты фокусы показывал?» – «Нет, – говорит, – не показывал». – «Вот я и угадал, что это не он, а этот старик, а тот был молодой».

Он рассказывал, как его на ослике в Ташкенте возили. Это было в 1934 г[оду]. Я вместе с ним туда ездила работать. Это было не в самом

Ташкенте, а около города, там была выстроена новая фабрика в верстах 7–8 от города. Когда мы оттуда возвращались в город, рабочие нас из трамвая выгнали, не дают ехать. Мы вылезли из трамвая, пошли пешком, а он на ослике поехал. Он сидит, а ослик поглядит, как будто скажет: зачем сел?

В балаганах работали по праздникам, а остальное время по дворам. Каждый день ходили в полицию, а потом идешь домой. Был такой случай. Один раз шли работать. Было это в Сухаревке. Встречается ему один сослуживец, вместе в солдатах служили и говорит: «И[ван] Ф[иногенович], будет тебе с Петрушкой возиться, пойдем чай пить в трактир». Идут они в трактир чай пить, Петрушку с собой взяли. Приходим в трактир, заказываем чай, а денег у нас нет, мы только пошли работать, а у того тоже нет денег. Позвал, а денег нет. Трактирщик посмотрел на нас и говорит: «Вы что столы бесплатно занимаете?» Я Финогенычу говорю: «Пойдем». А того взяли и за руку ведут. Финогеныч говорит: «И я с ним пойду». – «Куда ты пойдешь?» Я тоже с ними пошла, несем ширму и куклы. Посадили их за решетку. Приятель его был пьян. При нем были золотые часы, он был богатый человек, имел какое-то производство в Москве. И вот у него всё отняли. Я тоже, конечно, не ухожу. Мне говорят: «Идите, Вы тут не нужны». Я говорю, отпустите его, он ничего вредного не сделал. Финогеныча отпустили. Пошли работать. Немножко поработали, нас опять забрали. Вдруг появляется участковый и говорит: «Нельзя ходить с Петрушкой». Приходилось всё время откупаться. Дашь городовому 20 или 30 коп[еек], говорит: иди куда хочешь, да только на пристава не нарвись.

Сейчас мне иногда смешно бывает, вдруг меня назовут буржуйкой: «Ты, небось, была буржуйкой, фабрику имела», – меня так в очереди ругала баба. Я говорю: «Если ты была помещицей, то я фабрику имела». Это всё мой язык, думают что я нерусская. Вот меня как-то прежде тоже за польку приняли. Поехали мы как-то с И[ваном] Ф[иногеновичем] на ярмарку, а тут попался один дядька, который меня за польку принял и так меня исколотил, что год глаза не видели. Если [бы] не И[ван] Ф[иногенович], то мне и живой не быть. Он был сумасшедший. Если бы дело было ночью, он нас всех топором бы порубил.

В Клину был такой случай. Было это в мирное время, до войны. Приехали мы в Клин, у нас денег нет ни одной копейки. Там было три балагана – один китайский, русский балаган и наш кукольный. Так как у нас только была крыша, то поскольку шел дождь, то весь народ был у нас. Наш балаган был Орлова, а другой балаган был Синицына. Рядом с нами был китайский балаган, там был китайчонок мальчик. Русский мальчик подошел в дырочку поглядеть, а китайчонок возьми ножом и ударь, да прямо в глаз попал. Ну мы и закрыли балаган. У Синицына были девушки певички. Вот нескольких девушек исправник и начальник на ночь к себе пригласили. На утро, как всегда, артисты немного пьяны были, начали говорить: «Мы сегодня у исправника ночевали». Конечно, всех их из города вон, говорят: чтобы сию минуту вас здесь не было, а то арестуем всех. Ну, а наш балаган очень хорошо отработал.

Оттуда поехали во Фландино, их туда никого не пустили. Это недалеко от Клина, верст 18–20. Хозяин нас раньше уехал, а мы когда подъехали, то у нас ломовые все колышки от балагана продали. Балаган наш строился на колышках. Приезжаем в Фландино, а ничего нет, одни доски, хоть на небо вяжи. Мучились, мучились, не знаем, что делать, но все-таки общими усилиями построили у забора попа, чуть под суд не попали. Там, кроме кладбища и попов, никого нет, народ приезжает туда только на ярмарку, но приезжает народа очень много, несколько тысяч будет. Для ярмарки место было удобное.

В Спас-Иесиновиче¹ как-то попу захотелось посмотреть на наше представление, ему к нам идти нельзя, так он кадку подкатил, встал на нее и сверху в дырочку смотрел, а семья его вся у нас в балагане была. Это было летом. А там у нас был бедовый парень Николка. Он подходит сзади к попу, видит, что поп, а сам спрашивает: «Ты что тут, дяденька, делаешь?» Взял да его два раза кнутом и ударил, а тот так увлекся, что не мог отстать. В это время Ива[н] [Фино]геньич фокусы показывал. Потом Николка стащил его и говорит: «Пойдем к уряднику». А потом, как будто только увидел, и говорит: «Да это Вы, батюшка, простите, а я не признал». А он отвечает: «Мне, дурак, туда идти нельзя, а посмотреть хочется, вот я в дырку и гляжу».

В посаде Сольцы² был у нас такой случай. Работали мы там на ярмарке, когда стали оттуда уезжать, один парень взял, да в меня яблоком запустил. А я раньше городовому дала 20 коп[еек]. Так Вы знаете, что он за эти 20 коп[еек] готов был этого парня удавить. Он его потащил в участок. Я после подумала, что я в этот город противный больше никогда не поеду, там за 20 коп[еек] человека могут убить.

В полиции мы долго не сидели. «Не ходи больше по дворам». – «Не буду», – отпускали. В Москве полиции было много в каждом районе. Допустим, в Черкизовском районе забрали, иду в Дорогомиловский, в Дорогомиловском забрали, иду в Даниловский. Везде подписывали протокол, что больше ходить не будем.

Один раз ходила с огнем. Зашла в трактир, только разложилась с огнем, стала показывать, вдруг приходит городской: «Ты что тут делаешь?» Говорю, что ничего не делаю. «Пойдем в участок». Иду за ним, а у меня в кармане 30 коп[еек] денег, дала ему эти 30 коп[еек]. Он говорит: «Ну, иди, да больше не ходи, а с хозяина я еще сорву». Из этого района ушла в другой район. Потом была в Грайверне³. Тоже только показала Петрушку, стала со сбором ходить, меня тут же забрал урядник: «Ты зачем сюда пришла?» – «Пришла показывать Петрушку». Говорит: «Нельзя, уходи. Деньги есть у тебя?» – «Есть». – «Сколько?» Насчитала рубль, отдала ему.

¹ Ныне Есеничи. Старинное торговое село в Тверской губернии, возникшее вокруг погоста с церковью Преображения Господня, на окраине Вышеволочского уезда.

² Город в 80 км на юго-запад от Новгорода Великого.

³ Вероятно, имеется в виду Грайворонская улица, ныне – на востоке Москвы в районе Текстильщики.

«Ну, ступай и больше не ходи». Из Грайверна пешком в Москву пришлось идти, верст пять будет.

Когда Петрушка оканчивается, обходишь и говоришь: «Петрушке на свадьбу».

С публикой тоже бывало много раз неприятностей. Напр[имер], у Курского вокзала я показывала фокусы с огнем, потом пошла собирать: «Господа, подайте, кто сколько может за работу». Факелы я положила на стол. Возчик с бородищей подошел, а я не обратила внимания, взял со стола факел и хотел его в рот засунуть, а у него борода и затрещала, он весь бензин выжал, хотел потушить, засунул между ног, а тут халат загорелся. И, конечно, вышел большой скандал, много мне из-за этого [было] неприятностей.

Были случаи, что и из публики нападали. Пришла один раз в Дорогомилово, около самого моста Дорогомиловского. Когда отработала Петрушкой, стала ходить: «Граждане, подайте, кто сколько может, Петрушке на свадьбу». А меня один парень возьми да из ведра и облей. Тут уж мне было не до сбора денег. Я вся в дрезину мокрая. Прихожу домой, а Финогеныч спрашивает: «Ты что, в Москву упала?» Ну, я ему рассказала, как дело было. Он посмеялся.

Были такие случаи, всех сейчас и не упомнишь.

ПЕТРУШКА

Текст И.А. Зайцева¹

Публикуемый текст демонстрирует любопытную черту театра Петрушки начала XX века. В этот период ряд издательств, выпускавших дешевые книжки для народа, печатает записанные от петрушечников тексты кукольных представлений. Уличные артисты нередко пользуются этими изданиями, готовя свои выступления. Таким образом, возникает своего рода «круговорот», в котором могут меняться местами книга, послужившая источником уличного спектакля, и пьеса бродячего артиста, изданная (иногда в несколько отредактированном виде) лубочным издателем. Данный вариант очень близок тексту, опубликованному в книжке «Петрушка – любимый народный кукольный герой» издательством Е. Коновалов и Ко. Впервые книжка вышла в 1913 году, затем переиздавалась в 1915-м и 1917-м². Скорее всего, И.А. Зайцев взял текст из нее, поскольку в его варианте лишь незначительно сокращены некоторые реплики, а также изъята сцена с немцем. Своеобразной приметой времени служит реплика Петрушки в начале представления: «И вас, *всех граждан* (курсив мой. – С.С.), пришел повеселить, позабавить, да и с праздником поздравить!».

¹ Публикация и комментарии С.П. Сорокиной.

² Этот текст опубликован в: Фольклорный театр / Вступ. ст., подгот. текстов, коммент.

А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. М.: Современник, 1988. С. 314–321.

В книжном тексте вместо обращения к гражданам: «И вам бонжур, нарумяненные старушки, моложавые с плешью старички»¹.

Любопытно, что текст, пересказанный А.Н. Тригановой (см. предыдущий материал), разительно отличается от публикуемого ниже, хотя и в нем встречаются общие с вариантом Зайцева и текстом лубочной книжки реплики. Переданный Анной Дмитриевной вариант намного пространнее. В нем помимо сцен с цыганом, доктором, немцем и собакой присутствуют эпизоды с татаринцом, негритятами, невестой и городовым (о последнем Триганова вспомнила после основного пересказа). Анна Дмитриевна отметила, что «в последнее время» в спектаклях не было татарина и немца. Таким образом, представленный материал ярко демонстрирует фольклорную специфику театра Петрушки – его тенденцию к постоянным трансформациям, варьированию и импровизационности.

Публикуемый текст хранится в папке Р 1 рукописного отдела ГАЦТК им. С.В. Образцова под номером № 5368, 5368/1 Р 114, 114 а; здесь содержатся два текста, озаглавленные «Петрушка. Текст И.А. Зайцева». Один из них написан от руки в тетради в линейку, другой представляет собой машинопись. Публикация осуществлена по машинописному тексту, поскольку он отличается от рукописного лишь полнотой (рукописный обрывается сценой с доктором). Авторы записей не указаны.

[Явление первое

Петрушка, цыган и музыкант]

[П е т р у ш к а]

А вот и ребятишки!

Здорово, парнишки!

Здорово, славные девчушки, быстроглазые вострушки!

И вас, всех граждан, пришел повеселить, позабавить, да и с праздником поздравить!

Появляются цыган с лошадью.

Ц ы г а н. Здравствуй, Петр Иванович! Как живешь-поживаешь, часто ли хвораешь?

П е т р [у ш к а]. А тебе какое дело? Уж ты не доктор ли?

Ц ы г а н. Не бойся, я не доктор. Я цыган Мора из хора, пою басом, запиваю квасом, заедаю ананасом.

П е т р [у ш к а]. А ты языком не болтай, зубы не заговаривай. Говори, что надо, да мимо проваливай.

Ц ы г а н. Мой знакомый француз Фома, который совсем без ума, говорил, что тебе хорошая лошадь нужна.

П е т р [у ш к а]. Это, брат, дело. Мне лошадь давно заводить приспело. Только хороша ли?

¹ Этот текст опубликован в: Фольклорный театр / Вступ. ст., подгот. текстов, коммент.

А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. М.: Современник, 1988. С. 315.

Цыган. Не конь, а огонь, бежит – спотыкается, а упадет – не подымается.

Петр [ушк а]. Ого-го! Вот так лошадь. Какой масти?

Цыган. Пегая с пятнами, золотая с гривой, лохматая, кривая, горбатая – аглицкой породы с семейным аттестатом.

Петр [ушк а]. Ого-го! Такую-то мне и надо. Дорого ли стоит?

Цыган. По знакомству не дорого возьму: триста.

Петр [ушк а]. Что ты дорого просишь?

Цыган. Сколько же дашь? Чего не жалеешь?

Петр [ушк а]. Бери два с полтиной да в придачу дубину с горбиной.

Цыган. Мало! Прибавь ребятишкам хоть на молочишко.

Петр [ушк а]. Хочешь сто рублей?

Цыган. Экой скупой! Прибавляй больше.

Петр [ушк а]. Хочешь полтора с пятаком.

Цыган. Ну да делать нечего, по рукам – давай деньги.

Голос Петр [ушк и]. Погоди капельку, кошелек затерял.

Появляется с дубиной и начинает бить цыгана.

Петр [ушк а]. Вот тебе сто, вот тебе полтора с пятаком! *(Цыган убегает.)*

Лошадь совсем молодая! Ни одного зуба еще во рту нет. Прощайте, ребята, прощай, жисть молодецкая! Я уезжаю. *(Лошадь брыкается.)* Тпру! Тпру! Стой, погоди! Тише, Васька, а то я упаду и голову сломаю. *(Лошадь в это время сбрасывает Петрушку.)* Ой, родимые голубчики! Смерть моя пришла. Пропала моя головушка удалая!

Музыкант. Не тужи, еще не скоро!

Петр [ушк а]. Через двадцать лет прямо в обет, да зови лекаря скорей!

Музыкант. Сейчас приведу.

[Явление II]

Петрушка и доктор

Доктор. Не стоять, не кричать, а смирно лежать! Я знаменитый доктор, коновал и лекарь, из-под каменного моста аптекарь. Я был в Париже, был и ближе, был в Италии, был и далее. Я талантом владею и лечить умею, одним словом, кто ко мне придет на ногах, того домой повезут на дровнях.

Петр [ушк а]. Батюшка, господин лекарь-аптекарь, пожалей, не губи; на дровнях-то меня не вези, а в колясочке!

Доктор. Говори, где болит – тут или здесь, внутри или снаружи?

Петр [ушк а]. Пониже.

Доктор. Здесь?

Петр [ушк а]. Чутьку повыше. Поправей, полевей!

Доктор. Экий ты дуралей. То ниже, то выше, то правей, то левей. Сам не знаешь, где болит. Встань да покажи.

Петр [ушк а]. Батюшка лекарь, встать-то моченьки нет. Всё болит. Ой, ой, ой! *(Бьет доктора дубиной.)* Вот тут больно, вот здесь больно. Ха-ха-ха! Какой любопытный лекарь, всё ему покажи.

Доктор убегает.

Явление III

Петрушка и капрал

Петрушка. Ой! *(Спрятался.)*

Капрал. Куда Петрушка девался?

Петрушка. Уехал в Париж! *(Прячется.)*

Капрал. Вот я тебе покажу Париж! Ты всё здесь буянишь да с благородными людьми грубиянишь. Кричишь, орешь, всем покоя не даешь! Вот я тебя возьму в солдаты! Станешь из-под пушек выгонять лягушек.

Петрушка. Ваше сковородье! Какой я солдат? Нос крючком, голова сучком!

Капрал. Этим от меня не отделаешься! Вот тебе ружье, становись во фронт! Смирно! Равняйся! На плечо!

Петрушка. Ой, ой, больно горячо!

Капрал. Правое плечо вперед!

Петрушка *(ударяет палкой)*. Вот тебе, вот!

Капрал. Ты что, негодяй, сделал?

Петрушка. Виноват... Шел да спотыкнулся!

Капрал. Слушай команду: кругом марш! Раз, два!левой, правой!

Петрушка. Черт кудрявый! *(Ударяет.)* Три, четыре, пять, шесть! Иди расчесывать шерсть! *(Капрал убегает.)* Ха, ха, ха.

Явление IV

[Петрушка, музыкант и Барбос]

Петрушка. Я теперь никого не боюсь!

Музыкант. Вот погоди, придет черный барбос, откусит твой длинный нос!

Петрушка. Не боюсь! У меня есть ружье покойного дяденьки. Я его застрелю!

Барбос. Гав, гав, гав.

Петрушка. Пошел вон! *(Барбос хватается за него.)* Барбос, Барбос. Ой, ой, ой, пропал мой длинный нос! Пропала моя головушка с колпаком и с кисточкой.

ПЕТРУШКА

(Из репертуара И.А. Зайцева)¹

Публикуемый ниже текст хранится в папке Р 6, Р-2254 КП 5392 рукописного отдела ГАЦК им. С.В. Образцов. Текст записан синими чернилами в тетради в линейку, дата не указана. Довольно большое количество грамматических ошибок дает возможность предположить, что запись сделана самим А.И. Зайцевым (см. также цитируемый далее отрывок из его автобиографии). При подготовке рукописи к публикации ошибки были исправлены, но сохранена разбивка на стихи, которая, вероятно, принадлежит Зайцеву и, возможно, отражает его восприятие ритмической организации текста.

¹ Публикация и комментарии С.П. Сорокиной.

Данный текст авторского происхождения и принадлежит, по-видимому, Родиону Абрамовичу Менделевичу (1867–1927)¹, писавшему под псевдонимом Меч. В неопубликованной автобиографии Зайцева находим следующий фрагмент: «...была дуровская пьеса. Написал ее Меч-Менделевич. Их было два брата², один умер, а другой, кажется, жив. Он написал для нас пьеску. Дуровской она называется потому. Я с ним работал в кампании. Он выступал с собачкой на детских утренниках. Это Вл[адимир] Дуров. Я выступал с куклами, а Менделевич написал по заказу Дурова пьеску. В этой пьеске изображается Петрушка – лежал в сундуке, потом спинку принатужил и вышел из сундука наружу. Это пьеска сейчас пропала, но у меня она есть в записках»³.

Текст любопытен как образец многочисленных после Октябрьской революции 1917 года попыток «приспособить» образ и театр Петрушки к потребностям нового времени и новой идеологии: прежде всего, это борьба с классовым неравенством и антиклерикальная пропаганда. Однако эти попытки, как правило, оказывались не очень удачными. В частности, публикуемый текст не учитывает такого важного принципа пьес театра Петрушки, как краткость реплик, создающих динамизм действия.

П е т р у ш к а (*выскакивает из-за ширм*).

А вот и я, Петрушка, выскочил на свет Божий
Со своей красной рожей,
С носом длинным, как хвост коровы.
Здравствуйте все! Как ваше здоровье?
Не видались давненько.
Пожалуй, вы позабыли меня маленько.
Ничего, я сейчас вам всё напомним.
Ой, детки, плохо мне было,
Едва хватило у меня силы,
Прямо еле выжил,
Все соки из себя выжал,
Чтобы как-нибудь жить понемногу,
Потому что тогда только была дорога,

¹ Р.А. Менделевич – поэт и журналист. Писал стихи лирического характера, а также выступал как стихотворец-репортер с злободневными сатирическими откликами, во время Первой мировой войны и Февральской революции создавал произведения агитационного характера. После Октябрьской революции был сотрудником газеты «Правда», фельетонистом «Известий Моссовета», печатался в «Известиях», «Гудке», «Бедноте» и др. Менделевичу принадлежат стихотворные переложения сказок для детей («Кот в сапогах», «Дюймовочка»). Подробнее о нем см.: Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 4. М.: Большая российская энциклопедия; ФИАНИТ, 1999. С. 6–7.

² На самом деле у Р.А. Меч-Менделевича было два брата. По профессии один был портным, другой скульптором. Зайцев, видимо, имеет в виду последнего – известного скульптора И.А. Менделевича (1887–1952).

³ Архив ГАЦК. Автобиография И.А. Зайцева до 1931 года. Л. 8.

У кого накоплено было капитала,
А у кого его было мало, тем...
Лучше было бы и не жить совсем.
Уж на что вот я мал,
А и то пострадал.
Измывались над нами, бедными,
Богачи со слугами своими вредными.
Потом буржуи взбесились с жиру,
Затеяли войну по всему миру,
Написали забрать Петрушку,
Дать ему одну, другую колотушку.
Пусть идет за нас, богачей, воевать.
И пришли меня брать.
Говорю: не могу воевать, я больной.
А сам кричу: ой-ой-ой!
Они и постановили: негоден.
Но так как он в словах очень свободен,
Мутит народ и на нас докащик¹,
Посадить его в ящик,
Называемый сундук.
Схватили меня десять рук
И кинули в ящик без передышки,
Захлопнули и заперли крышку,
Только замок звякнул
Да я головою об доски крякнул.
А война разгоралась все шире да шире.
Чуть не все воевать стали в мире.
Я лежу и слушаю: день стрельба,
Другой день пальба,
Дальше
Да дальше.
Садили так целые недели,
Потом притихли, и до меня долетели
Стоны, болью и горем отмеченные.
Это раненые стонали и искалеченные,
Это плакали детки-сиротки и вдовы жены.
Вот какие я слышал стоны.
В сундуке моем воздух стал спертый,
И сам я дышал едва,
Всё время кружилась голова.
Только тем и гнал свою смерть срочную,
Что дышал в скважину замочную.
Но вот у исхода
Уж четвертого года

¹ В тексте так. По-видимому – доказчик, обличитель.

Застреляли вдруг у сундука, да так близко рядом,
Что каким-то снарядам
Его самого задели
И пошли по нему трещины да щели.
Через них вошел ко мне воздух свежий.
Потом стрелять стали реже,
Все тише и тише.
И вдруг я слышу,
Кричат: да здравствует свобода
Для бедных, для всего трудового народа,
Для крестьян, для рабочих,
А богачей прочих,
Которые с ними заодно,
Закатать в тартарары на самое дно!
Забилось сердечко мое деревянное,
Радость какая пришла нежданная.
Я силы собрал, спинку напряжил,
Сломал сундук и вышел наружу
Жив и не тронут.
Вот я и здесь своей собственной персоной поздравляю
Вас, детки мои милые, малолетки любимые,
И тебя, Катя, и тебя, Оля,
И тебя, Петя, и тебя, Коля,
И тебя, Дуня, и тебя, Соня,
И тебя, Миша, и тебя, Леня,
И всех вас, детки, поздравляю,
Всем счастья вам желаю!
Прибежал в Москву, в столицу
Посмотреть на ваши новые лица, веселые, свежие,
Свободные, потому что купцы,
Богачи негодные сгинули,
Их времена минули.
Поздравляю вас с великой свободой,
Которая дана народу, от ней
Вам, милые детки, хорошо будет напоследки.
И чтобы вам не забыть,
И свободными быть,
Свободно расти, развиваться,
То, что делать сейчас,
Научу детки вас.

(Вытаскивает красный флаг и машет.)

Красный флаг должен всюду всегда резвеваться,
Пусть будет он счастья, свободы вам знак.
Вы махайте им так
И кричите все так: ура!!
И кричите: да здравствует красный флаг!

*Петрушка скрывается. Появляется монах толстый, из кармана ряс у него видна бутылка с вином,
он с тарелочкой для сбора денег.*

М о н а х.

Трах-тара-рах. Я монах в длинных волосах,
Сбираю на постройку домов
Для наших Богов. Всяк спеши,
Тащи свои гроши для спасения души. А мы на них,
Бим-бом-бом,
Выстроим громадный дом.
Был тут Петрушка дурак,
Наболтал всяких врак,
Показал красный флаг.
Дураку красное нравится,
Ему бы только позабавиться.
А дело известное, проспал он царство небесное.
Расскажу вам ясно: чтобы жить всем прекрасно,
Ни при чем тут флаг красный, нужно всем деньги копить,
А потом все их нам приносить. Богачи только тут
Хорошо поживут, ну, а всем беднякам, кто отдает
Деньги нам, хорошо будет там, в царстве небесном.

(В сторону.)

А я сам поживу хорошо здесь и там.

(В публику.)

Вы должны без конца, в поте лица
Хлеб добывать и всё нам отдавать. Им мы будем кормиться
И станем за вас всех молиться.
Мы застроим: бим-бом-бом и построим божий дом
Очень скоро и проворно, и там будем жить преторно.
Вот в чем счастье, только в этом. А вы верите
Петрушке и его советам. Дураку, врулю с красным
Цветом. Всяк спеши. Неси свои гроши для спасения души.

Монах предлагает класть деньги в его тарелку. В это время появляется Петрушка.

П е т р у ш к а.

Ты жив, толстопузый?
Со своей обузой *(хлопает его животу)* расстаться не может,
Рыбьи косточки гложет.
Эк, отрастил *(опять хлопает)* животище.
С постной-то пищи.

М о н а х.

Ой-ой-ой, да, постной!

П е т р [у ш к а].

Ты что про меня тут болтал?
Я, брат, мал да удал.

М о н а х.

Что[б] счастлив[о] жить и свободным быть,
нужно несть мне гроши для спасения души.

П е т р [у ш к а].

Только нас, дураков, надуваешь, и себе ты гроши собираешь,
А болтаешь: на божий дом.

Дело-то в том, ясно с первого взгляда, есть и пить тебе надо, как и всем,
Каждый день. А работать-то лень. Вот ты и придумал всякие бредни.
И поёшь свои обедни про гроши для спасения души.
Эх, пришло бы только времечко,
Хватил бы я тебя в темечко так,
Чтобы дух твой вон вышел.

Появляется Календарь, олицетворяющий время.

К а л е н д а р ь.

Я время. Меня кто-то звал, я слышал.
День за днем прошли недели.
Пробежали так месяца.
Годы дальше пролетели.
Время льется без конца.
И за временем история вечный путь вершает¹ свой,
Словно кот у лукоморья,
Ходит кругом день деньской.
То направо он бродит (sic!) –
Сказку страшную ведет,
То налево вдруг заходит –
Песню весело поет.
А у нас он недавно.
Вместо сказки при царе
Песню петь для бедных славно
Стало в красном октябре.

(Время срывает октябрьский листок и бьет монаха оторванным листом и говорит.)

Вот тебе, монах, октябрем для спасения души.

М о н а х.

Ой-ой-ой.

П е т р [у ш к а].

Ничего, ничего, ничего.

Время избило монаха, что он падает совсем без сил.

П е т р [у ш к а] *(подходит).*

А ну-ка, скажи, где у тебя болит? *(Монах молчит.)*

Ничего не говорит.

Должно быть, не слышит.

М о н а х *(показывает на грудь).*

Вот тут повыше.

П е т р [у ш к а].

А я так думаю – пониже, к карману поближе.

(Лезет в карман и вытаскивает большой кошелек.)

Ого-го, да тут у него кошелек!

Эк, какой приволок.

Да сколько тут денег.

Должно быть, он очень священен. *(Закрывает.)*

¹ В тексте так. По-видимому – вершит.

Ну, сосчитаю потом.
А что у него в кармане другом?
М о н а х.
У меня там ничего не болит,
А вот тут всё горит.
П е т р [у ш к а].
А я так думаю, там и есть самая боль.
А ну, повернуться изволь.
М о н а х.
Не могу, Петрушка, нету силы.
П е т р [у ш к а].
Повернись, повернись, подумаешь, хилый.
(Переворачивает монаха и вытаскивает бутылку с вином и кричит.)
Вот это так находка!
Что там такое, вино или водка? *(Пробует.)*
Красное вино, кагор первый сорт.
Ах ты, черт!
И как врет, не моргнувши бровью,
Не болит – за ваше здоровье!
(Выпивает, опрокинувши, всю бутылку. Поет.)
На полях цветут цветочки,
Травкой голой зелена,
На деревьях пухнут почки,
Всё полнея день от дня.
Всё сияюще и чисто,
Всюду ласковый уют.
Птички песни голосисты,
В рощах спрятавшись, поют.
Люди тоже вслед природе,
Солнца встретивши лучи,
Распевают о свободе
Песни лучшие свои.
И как знамя единенья
И свободы дорогой
Носят в чистом пенопенье
Красный флаг перед собой.
Да здравствует красный флаг!
(Машет красным флагом.)
Ура!!!

ПУТЕШЕСТВИЕ КУПЦА В АД. СОН НАЯВУ ИЛИ МИР ФАНТАЗИИ

[Записано со слов Ивана Афиногеновича Зайцева]¹

Публикуемый ниже текст хранится в рукописном отделе ГАЦТК им. С.В. Образцова (папка Р 6, КП 53 95 Р – 2258) и представляет собой машинопись на сшитых листах А3, на обратной стороне которых напечатано воззвание с призывом к демонстрации против Государственной думы и описанием каких-то опытов. В конце текста (на л. 5) написано от руки: «Записал 11 января 1931 г. И. Бархаш со слов Ивана Финогеновича Зайцева, петрушечника, марионеточника, фокусника и чревовещателя, 68 лет. Эту пьесу И. Зайцев исполнял совместно с Анной Дмитриевной в конце прошлого столетия марионетками, разъезжая по разным городам».

Пьесу «Путешествие купца в ад» Зайцев, по его словам, видел в 1890-е годы в балагане Карла Роланда². Указание на ее наличие в репертуаре «Венского механического театра» К. Роланда находим и в рекламе: «...большая волшебная феерия “Путешествие купца в ад” в 3-х действиях и 5 картинах»³ шла в Киеве в 1894 году. Пьеса ставилась не только Роландом. Известно, что она демонстрировалась, например, в балагане В. Берга в Петербурге под названием «Путешествие в ад купца Угорелова» в 1872 и 1877 годах⁴. Данное сочинение, очевидно, соотносимо (хотя бы потому, что среди действующих лиц значится Мефистофель) с другой популярной пьесой, которая демонстрировалась с помощью марионеток и была известна под разными названиями: «Иоанн Фауст, чернокнижник и преступник», «Иоганн Фауст, или Черная книга и проклятие злого поступка», «Фауст, мудрый человек, или Путешествие его по свету с Мефистофелем» и др.⁵. В России кукольные представления о чернокнижнике Фаусте, известные в Европе по крайней мере с XVI века, ставились изначально иностранными исполнителями начиная с XVIII века⁶. Зайцев хорошо знал «Фауста», так как спектакль шел в театре марионеток Артура Ремлинга⁷, у которого Иван Афиногенович работал. При довольно значительной популярности «Путешествия купца в ад» и «Фауста» в механических и кукольных театрах России соотношение этих пьес сложно оценить, так как опубликованные тексты отсутствуют.

¹ Публикация и комментарии С.П. Сорокиной.

² Автобиография И.А. Зайцева. С. 15.

³ Кулиш А.П. Театр кукол в России XIX века: События и факты. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2007. С. 287. См. также с. 300.

⁴ Петербургские балаганы / Сост., вступ. ст., коммент. А.М. Конечного. СПб.: Гиперион, 2000. С. 126–127.

⁵ Кулиш А.П. Театр кукол в России XIX века... С. 323, 325.

⁶ Голдовский Б.П. Куклы. Энциклопедия. М.: Время, 2003. С. 415; Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. Л.: Искусство, 1984. С. 58.

⁷ Кулиш А.П. Театр кукол в России XIX века... С. 219, 229, 244, 246, 251.

Действующие лица:

Купец.
Купчиха.
Слуга Сидорыч.
Доктор.
Фея.
Мефистофель.
Балет чертей.
Балет корифеев.

I сцена происходит в комнате. Две двери, направо и налево. В середине два окна. Два стула и диван. На стене часы. Показывают 12.

II сцена происходит в аду. Подземелье в виде грота. Во время действия посередине сцены в задней занавеси появляется большая голова, у которой во рту горит пламя.

III сцена-апофеоз. Четыре вертящиеся колонны сзади сцены и посередине вертящиеся хромоскопы. Сцена кругом иллюминирована маленькими разноцветными лампочками. На авансцене по бокам два лебедя. Четыре ряда кисеи поднимаются для изображения тумана и в конце подымается елочный дождь позади кисеи. Опушающие крылья сверху раскрываются над облаками, и в них появляется гений, опускается сверху.

Сцена I

С и д о р ы ч. Время позднее. Надо прибрать немножко, а то скоро благодетель придет. *(Начинает стирать пыль.)* Наверно, он того, под шафе. Если веселый, ну, еще ничего. Ну, а если злой, то первая плюха влетит Сидорычу.

За кулисами кричит купчиха.

К у п ч и х а. Сидорыч, а Сидорыч! Где ты, Сидорыч?

С [и д о р ы ч]. Убираюсь, благодетельница. Надо немножко прибрать.

К [у п ч и] х а *(входит на сцену, вздыхает)*. А-а-ха-ха. Уже 12 часов, а мово¹ мужа нет как нет. Сидорыч! Хотя бы ты пошел где отыскал его.

С [и д о р ы ч]. Эх, благодетельница, да разве теперь его где найдешь. Из одного ресторана небось в другой – попробуй за ним побегай.

Стук.

К у п е ц *(за кулисами)*. Эй вы, черти, отпирайте. Где вы там пропали?

К [у п ч и] х а. Надо уходить – пойду.

Уходит.

С [и д о р ы ч]. Надо и мне удирать, а то первая плюха сейчас попадет Сидорычу.

Уходит. Входит купец.

К [у п е] ц. Эй вы – все попрятались? *(Садится на стул.)* Сидорыч! Сидорыч!

С [и д о р ы ч] *вбегает и падает*.

К [у п е] ц. Что с тобой?

С [и д о р ы ч] *(встает)*. Благодетель! Когда вы закричите, со мной постоянно так случается. Что прикажете, благодетель?

¹ В тексте так.

К [у п е] ц. Ты знаешь, Сидорыч, помнишь, ты мне хотел знахаря какого-то доставить, который бы меня отправил на тот свет.

С [и д о р ы ч]. Что вы, благодетель, ведь туда еще ни одна железная дорога не прошла, ни один извозчик не повезет ни за какие деньги.

К [у п е] ц. Ну, ты, слушай – если хочешь на чай получить, так иди отыщи, а не хочешь, то плюху в морду.

С [и д о р ы ч]. Сейчас, благодетель, сейчас. За ваш капитал, за ваши денежки, что хотите, всё можно сделать. *(В сторону.)* С ним, кажется, белая горячка, надо позвать доктора.

Уходит в другую дверь. Купец засыпает, храпит. Маленькая пауза. Входит Сидорыч с доктором.

С [и д о р ы ч]. Потихоньку, доктор, потихоньку. Здесь он, спит.

К [у п ч и] х а *(входит. Доктору)*. Доктор, хотя бы вы что-нибудь с ним сделали: пьет запоем.

Д о к т о р. Он спит, надо разбудить.

С [и д о р ы ч] *(будит)*. Благодетель, а благодетель!

К [у п ч и] х а. Нет уж, доктор, решите уж как-нибудь.

Доктор подходит к купцу с пузырьком.

Д о к т о р. Нужно дать ему понюхать хлороформу. Он проспит ровно трое суток. С ним, кажется, белая горя-а-

Купец вскакивает и дает ему по морде. Доктор падает. Купец садится опять и засыпает.

Д о к т о р. Не трогайте его, дайте поко-о-ой...

К [у п ч и] х а. У-у-у, старый! Хоть напоследках я б тебе всю бороду выдрала бы.

Занавес.

Сцена II

Ад. Сверху летят Сидорыч и купец – кричат: «Ай-ай-ай, а!» Падают и лежат. Пауза.

К [у п е] ц *(встает)*. Сидорыч! Вставай!

Подымает его.

С [и д о р ы ч]. Что, благодетель?

К [у п е] ц. Вставай, тебе говорят.

Сидорыч встает.

К [у п е] ц. Сидорыч! Поди-ка, погляди-ка, нет ли здесь хорошего буфета, мамзюлек, чтобы нам попрыгали.

С [и д о р ы ч]. А куды мы с тобой, благодетель, попали?

К [у п е] ц. Куда, куда. Конечно, в гостиницу.

С [и д о р ы ч]. Какой тебе в гостиницу – к чертям в кузницу. Смотри, как здесь жарко.

К [у п е] ц. Ну, ты пойди-ка, посмотри-ка, а тогда мне скажешь.

С [и д о р ы ч] *(ходит, смотрит. Кричит)*. Благодетель!

К [у п е] ц. Ну что?

С [и д о р ы ч]. Стоит столб, да еще с надписью.

К [у п е] ц. Ну, читай, что написано.

С [и д о р ы ч]. «Дорога вечного света и дорога в вечную тьму». Я говорил тебе, что попались мы с тобой...

Сверху, с левого угла от публики, спускается Мефистофель.

Ме ф [и с т о ф е л ь] (*кресцендо*¹, *хроматическая гамма*). А-а-а-а! Вы сюда пожаловали! Мало вам было на земле – и здесь не даете мне покоя со своими безобразиями.

К [у п е] ц. А ты кто такой здесь будешь? Буфетчик – или сам хозяин?

Ме ф [и с т о ф е л ь]. А-а-а-а!

К [у п е] ц. А ты не кричи – я твоего ведь крику не боюсь, не пожалею капиталала, весь буфет твой к черту разбросаю!

Ме ф [и с т о ф е л ь]. А, ты стал возвышать свой голос! Ах вы, самодуры! Сейчас я вам покажу муки и мытарства подземного царства. Явитесь вы ко мне, подвластные вурии² и черти, и потешьте этих самодуров!

Гром, сверкает молния, поднимается клапан в заднем занавесе, и появляется пламя. Является балет чертей.

К [у п е] ц. Ты вздумал меня страшить? Нет, голубчик, шалишь! Сидорыч!

С [и д о р ы ч] (*напуганным голосом*). Бла-а-год-детель! Н-не могу!

Занавес.

Сцена III

Перед задней занавесью апофеоз. Четыре колонны наискось разрезаны и вставлены парами одна в другую. Колонны в каждой паре вертятся в разные стороны. Купец и Сидорыч лежат посреди сцены. Музыка играет адажио. Подымаются туманы по одной кисее (спереди), потом дождик. Сзади вертится хромоскоп. Спускается гений в облаках, раскрываются крылья.

Ге н и й. Хотя они много делали на земле разного безобразия, но и много добрых делов³, и надобно их отсюдова⁴ доставить на землю.

Подымается.

С [и д о р ы ч] (*лежит, толкает ногой купца и потихоньку говорит*). Благодетель, а, благодетель.

К [у п е] ц. Лежи, спи.

Маленькая пауза. Гений второй раз спускается.

Ге н и й (*решительно и протяжно*). Обязательно надобно их доставить на землю.

С [и д о р ы ч] (*кричит*). Благодетель! Благодетель! Чтой-то⁵ сверху сейчас спускалось и предсказывало нам недоброе.

Оба встают.

К [у п е] ц. Ну, ты, Сидорыч, посмотри-ка здесь, нет ли мамзюлек, чтобы нам попрыгали. Ты знаешь, я не пожалею своего капитала – напоследках повеселимся.

Выбегает от заднего занавеса балетчица⁶ и начинает танцевать с венком в руке. Потом выходит с обеих сторон балет. Играют балетную польку и танцуют.

¹ В тексте так.

² На поле рядом со словом «вурии» приписка рукой Бархаша: «не изменять “вурии”».

³ В тексте так.

⁴ В тексте так.

⁵ В тексте так.

⁶ В тексте так.

ПАХОМЫЧ

Пьеса из репертуара И.А. Зайцева¹

Публикуемый ниже текст хранится в рукописном отделе ГАЦТК им. С.В. Образцова в папке Р-6 в двух машинописных экземплярах (Р-2255, 2255а). Автор записи не указан.

«Пахомыч» представляет собой комическую пьесу-сцену с излюбленным в этом жанре образом плутовато-наивного слуги (ср., например, «Барин бравый»², «Помещик»³ и т. п.) и на популярную тему сватовства старого к молодой (ср., например, комическую часть смоленского вертепа⁴). Обратим внимание на интересную деталь, упомянутую И.А. Зайцевым в комментарии к тексту: сначала эта пьеса разыгрывалась, скорее всего, в представлении живых актеров, и в нем участвовал сам Иван Афиногенович. А затем он стал исполнять ее как уличный кукольный спектакль. Это наглядно демонстрирует тесную связь разных «уровней» городской зрелищно-театральной культуры.

«Пахомыч» дошел до меня от старых балаганов, еще от крепостного права. Я эту пьесу перенял по наслушке и стал разыгрывать. Я играл самого Пахомыча, а барины играли кто придется. Начал я играть молодым, лет 18 мне было. Потом я ее играл вместе с Ан[ной] Дм[итриевной]. И даже играл ее в куклах-марионетках на Тверской в Васильевском пер[еулке]. Это было после 1905 г[ода]. Играл ее до 1918 г[ода]. В революцию [19]17 г[ода] играл, а потом бросил. (Прим[ечание] И. Зайцева.)

Содержание этой пьесы такое. Действующие лица: Пахомыч, кухарка Акулька и барин (хозяин) Филимон Иванович.

Действие начинается за кулисами.

Кричит кухарка А к у л ь к а. Пахомыч! А, Пахомыч!

П а х о м ы ч (отвечает). Что, Акулюшка?

А к у л ь к а. Пахомыч, дров-то натаскал?

П а х о м ы ч. Намеднишь охапку припер, неужто все пожгла?

А к у л ь к а. Пахомыч! Пахомыч! Воды ты что ж не принес?

П а х о м ы ч. Даве утром два ведра притащил. Всю вылила, окаянная.

А к у л ь к а. Пахомыч, а Пахомыч! Смотри, собаки по двору бегают, что собак не привязал?

П а х о м ы ч. Я их, окайные! Опять разбежались. Ну, постой, я их сейчас привяжу.

А к у л ь к а. Пахомыч, а Пахомыч! А двор что не подмел?

П а х о м ы ч. Третьевось подметал. Кажинный день тебе что ли подметать?

А к у л ь к а. Пахомыч, а Пахомыч! А кто с полки кусок пирога хозяйского съел?

¹ Публикация и комментарии С.П. Сорокиной.

² Барин бравый // Фольклорный театр / Сост., вступ. ст., предисл. к текстам и коммент. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. М.: Современник, 1988. С. 58–59.

³ Там же. С. 60–62.

⁴ Там же. С. 348–349.

П а х о м ы ч. Матушка-Акулюшка, это я с похмелья кусочек попробовал.
А к у л ь к а. Вон, вон, проклятый! Весь сковородник об голову обломаю!
П а х о м ы ч. Тише, тише! Ну, что ты толкаешься?
А к у л ь к а. Вон, вон отсюда!

Пахомыч с метелкой падает на сцену.

П а х о м ы ч. Вот, 40 лет у хозяина служил, но такой проклятой кухарки не видывал. «Пахомыч, двор подмети, Пахомыч, дров накопи, собак привяжи, воды принеси» – и всё не в честь да не в угоду, а как съел маленький кусочек пирожка, как она даст мне сковородником в эфтое место. *(Показывает около глаза.)* Вот, видишь, какой синяк. Если бы тут глаз был, она, проклятая, глаз бы вышибла. Скажу, что служит[ь] не хочу – жалованье прибавляй или расчет давай.

Выходит хозяин, ударяет по плечу Пахомыча.

Х о з я и н. Бог помощь, Пахомыч. Что ты тут делаешь?

П а х о м ы ч. Двор мету, чистоту наблюдаю.

Х о з я и н. А зачем с кухаркой, с Акулькой ругаешься?

П а х о м ы ч. К Матрене Ивановне Вашей ходил, ходил. *(Притворяется глухим.)*

Х о з я и н. Вовсе не про Матрену Ивановну, а про кухарку, Акуляшку. Зачем ты с ней ругаешься?

П а х о м ы ч. Добрая душа Матрена Ивановна. Чаем напоила и 20 к[опеек] на чай дала.

Х о з я и н. Да нет же, Пахомыч, я тебе говорю не про Матрену Ивановну, а про Акульку, про кухарку.

П а х о м ы ч. Долго, долго мы с ней сидели, чай пили на балконе. Уж я больше не буду ходить к Матрене Ивановне. Эти окаянные собаки у нее по двору бегают. Я только через порог во двор переступил, как они схватили меня за ногу. Хорошо, что онуцы¹ здоровые, а то так бы пальцы отхряпали, окаянные.

Х о з я и н *(подходит ближе, на самое ухо кричит)*. Вовсе я тебе говорю про кухарку, про Акульку про нашу. Зачем ты с ней ругаешься?

П а х о м ы ч. Давно бы так и сказали. Это, стало быть, про Акульку, про кухарку-то нашу?

Х о з я и н. Да, да.

П а х о м ы ч. Житья нет от окаянной. Ты где, хозяин, живешь-то?

Х о з я и н. Где я живу? Конечное дело в гостинице.

П а х о м ы ч. А ты спроси, где Пахомыч живет.

Х о з я и н. Где же ты живешь, Пахомыч?

П а х о м ы ч. Я живу на печи, в углу, да вместе с тараканами. Да твоя окаянная куфарка² имеет счастье каждый день три раза на дню сковородником вдоль спины угощать. А что ты ешь, хозяин?

Х о з я и н. Что я ем? Конечно, сосиски, рябчики.

П а х о м ы ч. А ты, хозяин, спроси, что ты, Пахомыч, ешь?

Х о з я и н. Ну, что же ты, Пахомыч, ешь?

¹ В тексте так.

² В тексте так.

П а х о м ы ч. Это не при Вашей милости сказать. Она третьевось наварила трехаршинные щи, хоть портянки полощи. Я на старости лет съел, о кочерыжки себе все зубы поломал.

Вот что, хозяин. Все обязанности на Пахомыча возлагаются: Пахомыч, дров наколи, Пахомыч, двор подмети, Пахомыч, собаку привяжи, Пахомыч, воды принеси – и всё не в честь и не в угоду, а как съел маленький кусочек пирожка, как она даст мне сковородником вот в эфто место.

(Показывает около глаза.) Вот какой синяк подставила. Если бы тут был глаз, то могла бы, окаянная, глаз вышибить. *(Бросает метелку, развязывает фартук.)* Жить не хочу, давайте расчет.

Х о з я и н. Почему же ты, Пахомыч, не хочешь жить?

П а х о м ы ч. Третьевось целую почту припяттили.

Х о з я и н. Откуда же, Пахомыч?

Пахомыч начинает искать вокруг себя, лезет за пазуху, за лапоть лезет, в карманах ищет.

Х о з я и н. Что же ты ищешь, Пахомыч?

П а х о м ы ч *(чесет в затылке)*. Вот окаянная твоя кухарка Акулька с печи согнала меня. Я читал эфту записку и там, в углу, и оставил, а теперь где ее, пойди, найдешь? Я-та помню, хозяин, расскажу на память: «Пахомыч выбирается в бурмистры».

Х о з я и н *(спрашивает)*. А что такое бурмистр, ты знаешь?

П а х о м ы ч. Конечно, знаю. Чиновное лицо.

Х о з я и н. Ну, какое чиновное лицо – такой же мужик, как и ты.

П а х о м ы ч. Я расскажу тебе, хозяин, куда меня выбирают – в Холуйскую губернию (Калужскую), в гор[од] Медынь, село Кутузово. А барина прозвище позабыл. А да, постой, постой – прозвище барина Кургузов.

Х о з я и н. Я вижу ты, Пахомыч, на жалованье обижаешься. Маловато тебе жалование, я могу тебе прибавить.

П а х о м ы ч. Да, хозяин, маловато. Нужно прибавить.

Х о з я и н. Ну вот, ты получал у меня три рубля – два рубля набавлю. Будешь получать пять рублей.

П а х о м ы ч. Двадцать пять рублей.

Х о з я и н. Не двадцать пять, а пять.

П а х о м ы ч. Ну, что же, хозяин, спасибо и на этом. Ведь для старика и это хорошо.

Х о з я и н. Ну, оставайся, служи, работай.

П а х о м ы ч. Ты, хозяин, пройдешь через кухню?

Х о з я и н. Да, через кухню.

П а х о м ы ч. Замолви перед Акуляшкой-то словечко.

Х о з я и н. Какое словечко? Насчет чего?

П а х о м ы ч. А насчет антимонии-то.

Х о з я и н. Это насчет какой такой антимонии?

П а х о м ы ч. А насчет любви-то, любви.

Х о з я и н. Насчет какой любви?

П а х о м ы ч. Да, хозяин, ведь я влюблен по самые по уши.

Х о з я и н. Да сколько тебе лет-то?

П а х о м ы ч. 85.

Х о з я и н. А Акуляшке сколько?

П а х о м ы ч. Акуляшке 18.

Х о з я и н. Да разве она тебе пара?

П а х о м ы ч. Ведь тебе-то 64, а Матрене Ивановне 22 г[ода]. Ты-то ее любишь, да и она тебя обожает.

Х о з я и н. Это денежки, денежки, Пахомыч.

П а х о м ы ч. Денежки – да ведь и я к жалованью прибавку получил. Тоже денежки. Ты замолви, замолви все-таки.

Х о з я и н. Ладно, ладно.

Пахомыч берет метлу, подметает. Выскакивает Акуляшка, ударяет его по спине ладонью.

А к у л ь к а. Пахомыч, а Пахомыч! Что ты тут хозяину на меня нажаловался?

П а х о м ы ч. Что ты, матушка Акулинушка, что с тобой?! Он тебе наврал на меня. Я вовсе не про тебя говорил, а про старую кухарку, Катюшу. Я говорил, что Катюша варит щи, хоть портянки полощи, а Акулинушка сварит щи, что все пальцы оближи. *(Облизывает пальцы.)* Акулюшка, поздравь меня.

А к у л ь к а. С чем тебя поздравить, Пахомыч?

П а х о м ы ч. Да как же с чем? Разве ты не знаешь, с чем? Третьевось целую почту припятили: «Пахомыча выбирают в бурмистры».

А к у л ь к а. Пахомыч, а Пахомыч, а когда ты пойдешь бурмистром, не сделаешь меня бурмисторшой?

П а х о м ы ч. Матушка Акулинушка, если ты меня любишь, не только бурмисторшой, а самим бурмистром сделаю.

А к у л ь к а. А сделаешь мне платье со шрифом¹? *(Показывает назад, на подол.)*

П а х о м ы ч. Хорошая девка, а дура.

А к у л ь к а. А с дурой не разговаривай. *(Поворачивается уходить.)*

П а х о м ы ч. Матушка Акулюшка, воротись.

А к у л ь к а *(возвращаясь)*. Ну, что?

П а х о м ы ч. Ну, какой черт тебе такой длинный шриф нужен? Я для тебя на базаре крашанины аршин 40 куплю, справишь себе платье ай-да люли малина. Что тебе длинный шриф? Первая девка в короводе² будешь, а как пойдешь в лес, зацепишься за пень, простоишь целый день и не оторвешься, гончими собаками на три аршина не догонишь.

Матушка Акулюшка, я еще тебе куплю жамочки ореховые, фунт мыла, ленту алую куплю. Полюби меня, Акулюшка.

А к у л ь к а. Да что ты, Пахомыч, сколько тебе лет-то?

П а х о м ы ч. 85.

А к у л ь к а. А мне только 17.

П а х о м ы ч. Вот хозяину 64, а Матрене Ивановне 22.

А к у л ь к а. Он богатый.

П а х о м ы ч. Акулюшка, а мне хозяин тоже жалование прибавил.

А к у л ь к а. А сколько он тебе прибавил?

П а х о м ы ч. Вот я у него получал пять р[ублей], он двадцать набавил, буду получать 25 р[ублей].

¹ В тексте так. По-видимому – со шлейфом.

² В тексте так.

Акулька. Врешь, врешь, Пахомыч. Ты 3 рубл[я] получал, 2 руб[ля] тебе набавил, будешь получать 5 р[ублей].

Пахомыч. Матушка Акулюшка, для старика и это хорошо. Нам с тобой на двоих хватит. Давай помиримся.

Акулька. Ну, давай, Пахомыч, помиримся.

Пахомыч. А ты сковородником вдоль спины не будешь угощать?

Акулька. А ты пирога с полки не будешь воровать?

Пахомыч. Да нет, Акулюшка, нет.

Акулька. Ну, ладно, давай мириться.

Подают друг другу руки, мирятся.

Пахомыч. Ну что ж, давай. Мир так мир, да мировая-то плохая. Давай что-нибудь напоследок сворочаем.

Акулька. Я ворочать ничего не умею, Пахомыч.

Пахомыч. А как господа кандрели¹ ворочают.

Акулька. Кандрели я не умею.

Пахомыч. Ну, давай русскую сверетением.

Акулька. Ну, давай, Пахомыч.

Пахомыч. Ну, музыка там на хвартоплясах!

Начинают играть камаринскую и барыню. Они начинают плясать. Во время пляски Акулька толкает Пахомыча, он падает, растягивается, насилиу встает. Акулька убегает.

Пахомыч. Ах, окаянная, обманула! *(Бежит за ней.)*

¹ В тексте так. По-видимому – кадрили.

Е.А. Артамонова

**ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ГОРОДСКОЙ ЖИЗНИ
в Испании в конце XIX – начале XX века:
АПРЕЛЬСКАЯ ЯРМАРКА в Севилье**

Процесс театрализации городской жизни в Испании происходил на протяжении многих столетий. Балансируя между традиционными религиозными и региональными сельскими праздниками, городская культура, базирующаяся на иной социальной среде, постепенно вырабатывала свои каноны и правила. Интересующая нас Апрельская ярмарка в Севилье является одним из примеров сохранившейся истории, дошедшей до наших дней почти в неизменном виде.

Феномен ярмарок был довольно широко распространен по всей территории Испании, однако доподлинно восстановить сведения о каждой из них, к большому сожалению, проблематично. Причина заключается в том, что документальная база, являющаяся важным компонентом исследования, исторически складывалась в связи с крупными индустриальными центрами, каким и была Севилья на всем протяжении своей истории. Для того чтобы полноценно реконструировать праздник, необходимо опираться на достоверные первоисточники. Благодаря проекту оцифровки городских архивов и библиотек «Цифровая испаноязычная библиотека» (Biblioteca Digital Hispánica) появилась уникальная возможность дистанционного анализа подлинных свидетельств и документов.

Важно отметить, что материалы, касающиеся описания именно Апрельской ярмарки в Севилье в конце XIX – начале XX века, крайне скудны. Среди испаноязычных источников следует назвать «Хроники ярмарки», опубликованные в двух томах Ф. Койантес де Теран Делормом в 1981 и в 1982 годах¹. Тома поделены на два периода: с 1847 по 1916 и с 1917 по 1956 год. Несмотря на то, что в оглавлении каждого тома автор выделяет периоды (декады), каждый год проведения ярмарки рассматривается отдельно. При этом внимание уделяется расходным сметам, изменениям порядка проведения и происшествиям. Если несколько лет ярмарка

¹ *Collantes de Terán Delorme F. Crónicas de la Feria (1847–1916)*. T. I. Sevilla: Ed. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1981; *Idem. Crónicas de la Feria (1917–1956)*. T. II. Sevilla: Ed. Ayuntamiento de Sevilla, Servicio de Publicaciones, 1982.

проводилась без изменений и происшествий, то автор делает соответствующую отметку в хронике¹. Таким образом, складывается уникальная историческая картина Апрельской ярмарки, детальное изучение которой позволяет говорить об особенностях ее становления.

В отечественном обиходе до сих пор нет ни одной монографии, полноценной отдельной научной статьи, которая была бы посвящена этому празднику. Следовательно, многие терминологические аспекты, касающиеся не только перевода имен собственных, но и деталей праздника, будут введены впервые и, безусловно, могут в дальнейшем подвергнуться критике. Однако главной целью статьи является привлечение внимания к проблеме с надеждой на дальнейшее продолжение научной дискуссии.

Традиция проводить ярмарки на территории Испании зародилась в период позднего Средневековья. Само слово «ярмарка» (*feria*) этимологически восходит к латинскому *feria*. Этим словом римляне отделяли праздничные дни от рабочих будней. По другой версии словом *feria* обозначали культовые религиозные праздники.

Одной из первых задокументированных ярмарок считается ярмарка 1152 года, которая была проведена по указу Альфонсо VII. Примерно в это же время аналогичные ярмарки проводились в Паленсии, Мадриде, Куенке, Касересе и других городах. Главной целью ярмарок был торгово-экономический обмен, для участия в котором купцам из-за границы приходилось выполнять таможенные требования, оформляя необходимые документы в специальных пунктах для сбора налогов. В Андалусии эти налоговые учреждения находились в таких городах, как Уэльва, Кадис, Вехер, Херес и, конечно же, Севилья.

В 1254 году Альфонсо X Мудрый постановил проводить ярмарки регулярно два раза в год – в апреле и в сентябре. На данный момент нет сведений о том, как проходили те ярмарки и кто принимал в них участие вплоть до середины XIX века. Однако можно предположить, что они всё-таки были, поскольку к началу XIX века Севилья занимала лидирующее положение по численности населения, постепенно наращивала промышленное производство путем строительства фабрик и заводов. Соответственно, просто необходимо было привлечь в город как можно большее количество купцов и торговцев, особенно иностранных. А их, в свою очередь, привлекала национальная специфика: гармоничное сосуществование торговой и праздничной городской культуры в едином пространстве. С течением времени процесс организации и цель проведения ярмарок претерпели изменения, однако традиция сохранилась до наших дней именно в том виде, в котором ярмарки реформировали в середине XIX столетия.

Итак, в Севилье 25 августа 1846 года два испанских советника – сын судовладельца Хосе Мариа Ибарра (José Maria Ybarra) и знаменитый в то время фабрикант и художник Нарсиско Бонаплата (Narcisco Bonaplata) – направили в мэрию города Севильи проект проведения

¹ Collantes de Terán Delorme F. Crónicas de la Feria (1847–1916). T. I. P. 32.

сельскохозяйственной и животноводческой ярмарки¹. 15 сентября 1846 года алькальд города Алехандро Агуадо документально зафиксировал для проведения праздника три дня с 18 по 20 апреля следующего года, чтобы дата не пересекалась с ярмаркой в окрестностях Севильи – в городке Кармона. Однако уже через два года (в 1848 году) Апрельская ярмарка совпала со Страстной неделей (*Semana Santa*), что вызвало большое негодование среди граждан, которые, с одной стороны, должны были чтить религиозные традиции, а с другой – параллельно заниматься коммерческой деятельностью. Поэтому в задачу алькальда с тех пор входило распределение дат проведения всех ярмарок в границах своего округа, чтобы всем участникам было удобно.

В 1913 году мэрия продлила ярмарку до четырех дней, а в 1952-м – до шести дней. Традиционно Апрельскую ярмарку старались отделить по датам проведения от Страстной недели. Были даже такие случаи, когда Апрельскую ярмарку приходилось проводить в мае (например в 1943 году ярмарка началась 29 апреля, а закончилась 2 мая). При этом календарная привязанность к одному из самых главных религиозных праздников – Пасхе, которая сохранялась на протяжении столь долгого времени без изменений, играла немаловажную роль. Проведение ярмарок в этот период давало возможность жителям города «отдохнуть» от подготовки и проведения религиозных процессий².

Официальный указ о закреплении высокого статуса и наименования Апрельской ярмарки был издан Изабеллой II в 1847 году³. Первая ярмарка открылась в Севилье в воскресенье 18 апреля 1847 года практически в центре города, в месте под названием Прадо де Сан Себастьян (*Prado de San Sebastián*). Было установлено 19 павильонов (*casetas de feria*)⁴. Поскольку цель организации первых Апрельских ярмарок была коммерчески связана с получением прибыли с продаж, то павильон представлял собой своеобразную версию магазина. Для рассмотрения конструкции павильона обратимся к картине Андреса Кортеса (*Andres Cortés*), запечатлевшего

¹ На удивление оба не были коренными жителями города: Ибарра по национальности баск, а Бонаплата – каталонец.

² В 2011 году распорядительная комиссия Апрельской ярмарки законодательно утвердила в мэрии Севильи определенные хронологические границы празднования: ежегодно начиная за два воскресенья до Страстной недели и заканчивая следующей субботой (включительно). Отдельно оговаривается, что в исключительных случаях допускается перенос Апрельской ярмарки на более позднее время, а именно на Пасхальную неделю, даже если из-за этого празднование частично перейдет на май месяц.

³ Boletín Oficial de la provincia de Sevilla. Nº 295 // URL: <https://web.archive.org/web/20140512232413/http://www.sevilla.org/ayuntamiento/areas/delegacion-de-relaciones-institucionales/servicio-de-apoyo-juridico/ordenanzas-del-municipio-de-sevilla/ordenanza-municipal-de-la-feria-de-sevilla> (дата обращения 20.03.2025).

⁴ Дословно *casetas de feria* в переводе с испанского языка означает «праздничный павильон», то есть разборную конструкцию в виде небольшого домика, которую использовали для проведения праздников.



Андрес Кортес
и Агилар
Севильская ярмарка.
1852
Холст, масло.
148 × 204,5 см
Музей изящных
искусств, Бильбао

Апрельскую ярмарку в Севилье в 1852 году. Несмотря на плохую погоду и практически не прекращающийся дождь в тот год было зафиксировано 54296 посетителей¹. На картине справа в один ряд стоят 17 прямоугольных бело-голубых павильонов с флажками на крыше. Еще два находятся поодаль справа перпендикулярно основному ряду. Видно, что вход некоторых павильонов украшен кружевными завесами. В центре композиции расположены небольшие шатры, выполненные по большей части из той же ткани, что и павильоны.

Гораздо ближе павильоны можно рассмотреть на картине Мануэля Кабраля и Агуадо Бехарано (Manuel Cabral y Aguado Bejarano) «На севильской ярмарке» (ок. 1855). Справа можно увидеть два павильона точно такой же конструкции и цвета, как и на ярмарке 1852 года. Напрашивается вывод о том, что из года в год использовали одни и те же павильоны, различавшиеся только украшениями входной группы. Внутри первого павильона виден край стола, за которым сидят юноша с бокалом и девушка. Перед ними на белой скатерти стоят тарелка с угощениями и бутылка вина. Отметим, что в соседнем павильоне стола нет: люди изображены стоящими в полный рост. Слева от двух павильонов художник поместил причудливую конструкцию, названия и описания которой в хрониках нет. Это три длинных палки, расставленные так, что образуют своим основанием треугольник. В месте соединения на самом верху натягивается ткань, создавая тень. Под таким своеобразным шалашом, по-видимому, тоже велась торговля.

Доподлинно известно, что на следующий год организаторы из-за большого количества посетителей попросили увеличить количество

¹ *Collantes de Terán Delorme F. Crónicas de la Feria (1847–1916). T. I. P. 31.*

Мануэль Кабраль
и Агуадо Бехарано
*На сеvilьской
ярмарке. Около 1855*
Холст, масло.
73,5 × 35,8 см
Музей Кармен
Тиссен, Малага



полицейских, так как местные жители «своими песнями и танцами мешали проведению ярмарки»¹. С середины 1850-х годов облик ярмарочного павильона начинает видоизменяться: поскольку издавна в Испании торговлей занимались семьями, то внутри павильона стали формировать пространство для совместного времяпрепровождения. Каждый владелец стремился построить нечто диковинное, украсить свое торговое место снаружи и изнутри, сделать что-то такое, что заставило бы любого посетителя задержаться как можно дольше. Например, внутри павильона обыкновенно устанавливаются подмостки (*tablao*) для выступления сеvilьских танцоров. Однако в 1919 году этому разнообразию был положен конец: вначале требованием «унификации» всех павильонов в соответствии с единым проектом, реализованным художником-декоратором Густавом Бакарисасом (Gustavo Bacarisas), а в более позднее время, в 1983 году, закрепленным в «Муниципальном регламенте Апрельской ярмарки» (*Ordenanza Municipal de la Feria de Abril*) обязательным требованием к установке павильонов определенного вида.

Со дня своего основания главным направлением деятельности Апрельской ярмарки было сельское хозяйство и скотоводство, то есть крестьяне из соседних деревень привозили свой урожай и скот на продажу. При этом животных размещали в ближайших окрестностях: на пастбищах Таблада, ферме Изабела и на лугу Санта Хуста.

В 1849 году пространство проведения ярмарки оформляется, и по ее территории прокладываются специальные дорожки: «различные улучшения

¹ Цитата из раздела «История» ежегодной брошюры Апрельской ярмарки: La Delegación de Seguridad, Movilidad y Fiestas Mayores del Ayuntamiento de Sevilla. Feria 2016. Guía Práctica.

в ярмарочном городке были сделаны для большего удобства, включая дороги, которые подходят и отходят от него»¹. Постепенно количество жителей Севильи увеличивалось: всё большее число крестьян переезжало из деревни в город в поисках лучшей жизни, в том числе и для работы на Королевской табачной фабрике. С течением времени Апрельская ярмарка стала единственным местом, где горожане могли познакомиться с деревенской культурой, которая для большинства была уже дикивинкой.

Ярмарка разрасталась с каждым годом: в книге расходов за 1850 год зафиксирована выдача лицензий на более чем десяток павильонов, а через девять лет, согласно первоисточникам, было установлено 119 павильонов². Как только документально фиксируется значительное увеличение количества участников ярмарки, требуется большее пространство для ее проведения, поэтому постепенно территория Апрельской ярмарки значительно увеличивается и к началу XX века охватывает уже часть улицы Святого Фернандо (San Fernando) до Энрамадильи (Enramadilla)³. Исследователи отмечают, что больше места оставлялось для проведения ярмарки, а не рынка, так как рынок организовывали всё чаще, не привязывая к определенным дням, по сути, он представлял собой аналог современных супермаркетов⁴. В начале XX века наступил поворотный момент, после которого Апрельская ярмарка перешла исключительно в статус ежегодного театрализованного городского праздника: в период с 1947 по 1956 год в документах не фиксируется никакого коммерческого компонента.

В 1890 году художник Гарсия Рамос (García Ramos) нарисовал первую афишу (*cartel*) для праздника, которую ему оплатила мэрия Севильи⁵. В 1896 году построили пасарелу (*pasarela*) – специальную конструкцию из железа, представляющую собой огромный мост высотой в двухэтажный дом, которую расположили в конце улицы San Fernando, в конце линии установленных павильонов. С пасарелы открывался уникальный вид на ярмарку. Эта «смотровая площадка» помогала посетителям ярмарки оценивать происходящее у павильонов. Поскольку конструкция была неразборной, то в повседневной жизни ее использовали по назначению в качестве моста для перехода через улицу. В 1906 году пасарелу украсили иллюминацией, так как на Апрельской ярмарке появилось электрическое освещение. Поскольку в 1921 году конструкция пришла

¹ *Collantes de Terán Delorme F.* Crónicas de la Feria (1847–1916). Т. I. P. 20. – (Перев. автора).

² *Salas N.* Las ferias de Sevilla. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1974. P. 139.

³ Интересный факт, что в 1973 году Апрельская ярмарка занимала площадь в 64000 кв. м. и располагалась в районе Los Remedios. Количество шатров увеличилось до 630. В настоящее время площадь выставки достигает примерно 275000 кв. м., а количество шатров приближается к 1000.

⁴ *Palma Martos L., Palma Martos M.L., Martín Navarro J.L.* La integración entre cultura y economía. El caso de las Fiestas de Primavera de Sevilla // Estudios de Economía Aplicada. URL: <http://www.redalyc.org/pdf/301/30129510014.pdf> (дата обращения 20.03.2025).

⁵ *Collantes de Terán Sánchez A.* Papel del Atlántico en la configuración de Andalucía // Historia. Instituciones. Documentos. [Editorial Universidad de Sevilla]. 2008. No 35. P. 101.

Пасарела в Севилье
Почтовая открытка.
Конец XIX – начало
XX века



Триумфальная арка
Апрельской ярмарки
2016 года



в упадок, ее заменили другим не менее грандиозным сооружением – триумфальной аркой (*portada*, что дословно переводится с испанского как вход). Триумфальная арка была высотой с двухэтажный дом, могла состоять из нескольких частей, то есть делиться более маленькими арками на несколько проходов. По бокам располагались своеобразные



Мануэль Родригес
де Гусман
Севильская ярмарка.
1867
Холст, масло.
81 × 101 см
Музео Бельвер,
Севилья

башни, придававшие конструкции устойчивость. Вечером первого дня Апрельской ярмарки в торжественной обстановке зажигали электрическую иллюминацию и далее включали ее ежедневно (до момента официального закрытия).

Еще до появления электричества, начиная с 1864 года Апрельская ярмарка ежегодно заканчивалась салютом. Можно сказать, что процесс театрализации происходил именно в этот период, когда в рамках ярмарки гастролировал знаменитый цирк Прайса (El Circo Price). Одновременно к 1870 году принимается решение об увеличении количества дней проведения с трех до пяти.

Внешне тенденция к театрализации нашла отражение в изменениях праздничного костюма. Традиционный для Апрельской ярмарки женский костюм складывался с 1847 по 1869 год и базировался на типичном крестьянском пышном платье с кринолином, характерном еще для XVII века. Следовательно, надевая костюм, не соответствующий времени, участники словно переносились в другую эпоху. Костюм учитывал климатические особенности: предпочтение отдавалось светлым тонам. Обязательными деталями наряда были шали, большие гребни в волосах и цветы.

Во второй половине XIX века буржуазия освоила традиционные андалузские танцы. Цыгане обучали им всех желающих прямо во дворах домов, поэтому с 1870 по 1909 год костюм также пережил трансформацию и стал больше похож на современный костюм для танца фламенко. На картине Мануэля Родригеса де Гусмана (Manuel Rodríguez de Guzmán) «Севильская ярмарка» (1867) представлен не только женский, но и детский

костюм. В центре композиции дама в нежно-розовом платье с кринолином, черным платком с оборками, ниспадающим с левого плеча, и изящным гребнем в волосах. Справа от нее женщина в желтом платье с голубыми оборками, большим синим платком, накинутым на плечи. Примечательно, что небольшой платок изящно повязан в волосах и закреплён гребнем. Детский костюм на девочке слева выглядит полной копией взрослого с единственным отличием: плечи полностью закрыты платком из плотной ткани и лиф выполнен выше. Заметим, что в правом нижнем углу для контраста художник расположил крестьянскую семью в традиционном костюме. Такой контраст деревни и города подчеркивает элементы театрализации. Дамы в богатых платьях с кринолинами на фоне вычурного оранжево-розового павильона наглядно демонстрируют разные цели посетителей сеvilьской ярмарки.

Мужской костюм был традиционно богато украшен, что подтверждает уже упоминавшаяся картина Мануэля Кабраля и Агуадо Бехарано «На сеvilьской ярмарке». В центре композиции юноша в черном парадном коротком костюме. На нем нет никакого плаща, поэтому можно детально рассмотреть рубашку белого цвета под черным роскошно украшенным сюртуком, подпоясанным широким красным поясом. Завершает одеяние шляпа. Рядом с юношей, изображенным к зрителю лицом, другой юноша, наоборот, как бы отвернувшийся от зрителя. Художник словно показывает с разных сторон одного и того же персонажа (внешнее сходство героев поразительно), предоставляя зрителю возможность рассмотреть наряды героев. Очевидно, что в 1860–1870-е годы элементы сельской традиционной одежды перемешивались с модой городской. В рамках праздников большой популярностью начинает пользоваться танец фламенко, поэтому мужчины, участвовавшие в танце, могли носить короткий костюм.

Кроме фламенко на ярмарке на специально установленных подмостках внутри шатров исполняли традиционный сеvilьский танец сеvilьяну (*sevillana*). Считается, что это разновидность сегидильи, другого старинного кастильского танцевального жанра. Танец сопровождается упрощенной в музыкальном отношении мелодией, но при очень богатых по своему содержанию песенных текстах, связанных сюжетно с сельской жизнью. Сеvilьяны можно было услышать и посмотреть только во время Апрельской ярмарки.

Традиционным элементом сеvilьской ярмарки с самого начала была коррида. 17 апреля 1847 года, за день до начала ярмарки, был проведен бой быков. Анонсировали проведение корриды на арене Королевской кавалерийской маэстранцы за две недели до назначенной даты при помощи афиш с изображением лучших матадоров. Зрителей на корриду зазывали так же, как и на театральные представления, специально приглашенные музыканты. В 1910 году с этой целью формируется целый оркестр под руководством Дона Мануэля Переса де Техеры. Известный факт, что коррида сама по себе являлась четко организованным театральным представлением: действие строго выстраивалось по времени, роль каждого участника была определена и подробно расписана. У корриды также была

и коммерческая составляющая. Владельцы быков и лошадей устраивали своего рода демонстрацию привезенного на ярмарку «товара».

Подводя итоги нашего краткого обзора, отметим, что Апрельская ярмарка в Севилье продолжает сохранять свою значимость, подтвержденную уже более чем столетним существованием, и происходит это во многом благодаря феномену театрализации городской жизни. На сегодняшний день это событие может оцениваться как образец национальной ярмарочной культуры.

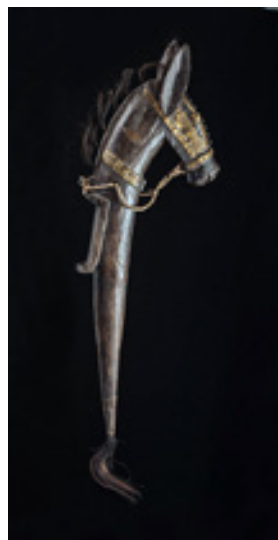
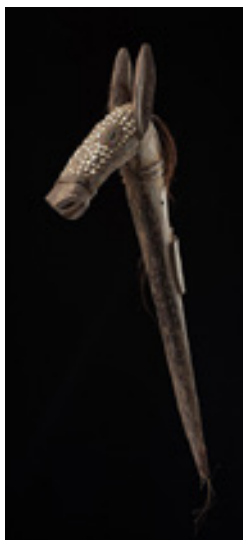
Феномен театрализации городской жизни в Испании, безусловно, нуждается в более фундаментальном исследовании как с позиций анализа конкретных театральнo-зрелищных форм, так и в плане выявления исторических закономерностей их развития, поскольку открывает широкие перспективы в осмыслении испанской народной культуры. Удивительная трансформация Севильской ярмарки, связанная с переносом акцентов с коммерческой составляющей в направлении театрализованных представлений, говорит о доминировании в испанской культуре карнавального начала, имеющего глубокие исторические корни. При этом организаторами и участниками ярмарки используется метод погружения или даже более того – исторической реконструкции с переодеванием в традиционный андалузский костюм, песнями и танцами. Коммерческий же интерес отходит на второй план совершенно логично, поскольку ярмарки как торговые площадки переходят из крупных городов в маленькие. Одновременно происходит характерная метаморфоза: процесс карнавализации городской жизни, обращающейся в значительной мере к сельскому укладу, где принято проводить время вместе, петь, танцевать, общаться с соседями, пробовать блюда местной кухни за общим столом, оказывается привлекательным не только для севильцев, но и постепенно становится всё более притягательным для жителей других регионов и даже стран.

Д.В. Ванюкова

СВЯЩЕННЫЕ ШУТЫ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ РЕСПУБЛИКИ МАЛИ (ЗАПАДНАЯ АФРИКА)

Первые поступления в будущий фонд искусства стран Тропической Африки Государственного музея Востока относятся еще к 1926 году, когда в числе 26 предметов восточного происхождения в музей были переданы кинжал и ножны второй половины XIX века, выполненные в Судане (инв. № 1028/1, 1028/2) и происходящие из коллекции С.И. Шукина (1854–1936). В дальнейшем фонд пополнялся главным образом за счет дарений, официальных передач из других учреждений и закупок. До 2017 года коллекция музея не пополнялась сколько-нибудь систематизированным образом, и мы полностью зависели от случайных, по сути, поступлений. В 2017 году сотрудники Государственного музея Востока (далее – ГМВ) присоединились как приглашенные участники к научно-исследовательской экспедиции Института востоковедения РАН в Республику Мали, работающей с 2015 года под руководством доктора культурологии П.А. Куценкова. Для художественного музея это небывалая удача, поскольку полевые исследования позволяют не просто заполнять лакуны в существующем собрании, но и получать многочисленные, порой бесценные сведения от местных мастеров, а также наблюдать бытование предметов внутри традиционной / современной культуры, что, разумеется, значительно обогащает наши представления об изучаемых сообществах. Кроме того, именно полевые наблюдения и беседы с информантами дают возможность верифицировать теоретические положения научных работ, посвященных тем или иным аспектам традиционного искусства: этнографическая реальность необычайно пластична и изменчива, и именно прямой контакт с изучаемой культурой позволяет фиксировать эти изменения. В числе предметов африканского искусства из музейного собрания, полученных в ходе экспедиции, были и те художественные изделия, которым посвящена статья.

Два произведения (ГМВ КП 61993 и ГМВ КП 61994) происходят из экспедиционных сборов и вместе с ГМВ КП 62011 являются предметами, наверняка знакомыми читателям этих строк. Функционально все они являются лошадками-скакалками; такие игрушки – в виде головы лошади на деревянной палке – до сих пор являются популярным товаром на полках детских магазинов.



Музейные «скакалки», однако, внешне не похожи на детские игрушки: они объемные и тяжелые, головы лошадей обильно украшены. ГМВ КП 62011 имеет размер 1,21 м в длину и массивную, 30-сантиметровую голову, да и ГМВ КП 61994 немногим меньше – 0,84 м. Пожалуй, детской по размеру может считаться только 65-сантиметровая лошадка ГМВ КП 61993. Хотя все три предмета выполнены мастерами из Республики Мали, их этническая принадлежность остается спорной. Только в отношении лошадки ГМВ КП 62011 можно с большой долей вероятности сказать, что в ее создании принимал участие мастер из этноса сонинке (марка). Об этом говорит характерная для сонинке манера декорирования предмета: морда лошади украшена орнаментированными латунными накладками – ими полностью закрыты глаза, лоб украшен продолговатой полосой металла с прочеканенным узором, в центре которой приклепан также металлический волнистый элемент. Латунные накладки имитируют уздечку и огибают шею лошади. Высокие уши орнаментированы тонкой резьбой. Изделия сонинке часто несут на себе подобный металлический декор¹. Головы двух других лошадок декорированы бисером и раковинами

Церемониальный предмет Общества коредуга в виде стилизованной лошади. Конец XX века
Округ Сегу,
Республика Мали
Государственный музей Востока,
КП 61994

Церемониальный предмет Общества коредуга в виде стилизованной лошади. Конец XX века
Округ Сегу,
Республика Мали
Государственный музей Востока,
КП 61993

Церемониальный предмет Общества коредуга в виде стилизованной лошади. Вторая половина XX века
Республика Мали
Государственный музей Востока,
КП 62011

¹ Аналогичным образом украшена маска Нтомо из собрания ГМВ. См.: Берзина С.Я., Войтов В.Е., Филатов В.Л. Оружие и художественный металл Тропической Африки в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. М.: ГМВ, 2014. С. 18, кат. № 6. Тот же способ декорирования демонстрируют многочисленные современные изделия мастеров сонинке, выполняемые на продажу для европейцев. При этом важным свойством ареала, в котором проживают и бамана, и сонинке, и бозо, и другие этносы, является изменчивость / подвижность этнических идентичностей, при которой надэтническим является понятие *bamanaya*, то есть «способность быть бамана», разделяя общую приверженность традиционным (неисламским) верованиям и ритуальным практикам; эта флюидность порой затрудняет атрибуцию предметов: Petridis C. Celebrating of Bamanaya // Cleveland Art : The Cleveland Museum of Art Members Magazine. 2006. Vol. 46. № 2. P. 8.

каури, орнаментальные ряды которых «посажены» на плотную основу, вероятно, выполненную из глины. На «спинах» двух более крупных лошадок – вырезанная в древесине имитация седла.

Лошадка, выполненная мастером-сонинке, была передана в дар Государственному музею Востока в составе коллекции африканских предметов в 2022 году от частного лица, и владелица, как это часто бывает в случае с предметами африканского искусства, ничего не знала об этом предмете – он был приобретен по случаю в одном из многочисленных антикварных магазинов, торгующих африканскими вещами. Нужно признать, что и сотрудники музея, в том числе автор статьи, до сих пор не встречали подобных предметов в каталогах музейных собраний, поэтому уточнение атрибуции проходило уже после знакомства с культурой, в которой использование лошадок-скакалок определенно является частью ритуальной практики последние сто лет.

Наше знакомство с коредуга, известными как «священные шуты» в малийской традиционной культуре, состоялось в ходе полевого сезона 2022 года, в феврале. Этот сезон, как и предшествующий ему, мы снова были вынуждены проводить, не имея возможности попасть в Страну догонов¹, – политическая обстановка в Мали, особенно на севере страны, остается напряженной. К сожалению, сохраняется и угроза террористических нападений. В сезон 2022 года наш маршрут включал в себя город Сегу, где подходил к концу фестиваль Нигера – празднование, по малийскому обыкновению представляющее собой неразделимое единство церемониальных событий, призванных благодарить духов Нигера за изобилие рыбы и милосердие к рыбакам, музыкальных выступлений, активной торговли и прочих увеселений, в ходе которых палатки с разнообразным традиционным – еда, украшения, ткани, кожаные изделия – и новомодным товаром (арабские благовония, китайская одежда, бытовая техника и пр.) состязаются друг с другом в громкости музыки, несущейся из всех динамиков одновременно. Шум, гам, толчея и всеобщее оживление немного спадают во второй половине дня, когда наступает время послеобеденного отдыха, и вновь нарастают с наступлением темноты, когда приходит время выступлений традиционных музыкантов и сказителей-гриотов².

6 февраля немного ошалевшие от жары и несущейся отовсюду музыки с преобладанием западноафриканского рэпа и сложно аранжированных напевов традиционных исполнителей, очень популярных в Мали, участники экспедиции забрели в одну из лавочек, торгующих сувенирами, одеждой и «антиквариатом». Именно здесь удалось приобрести двух лошадок, о которых продавец толком ничего не знал, кроме того, что эти предметы используют коредуга и называются они *koredugasokun* (язык бамана, буквально – «лошадиная голова [относящаяся к] коредуга»).

¹ Об обстоятельствах смены маршрута экспедиции см.: Ванюкова Д.В., Куценков П.А. Экспедиция в Мали 2022 г. // Восточный курьер. 2022. № 1. С. 88.

² Гриоты в культурах этносов манден являются хранителями устного исторического предания.

Как раз в этот момент на улице раздалась очередная порция музыки, а среди местных гуляк наметилось нешуточное оживление – оказалось, что город покидают коредуга. Кабина и крыша типичного для Мали микроавтобуса были набиты музыкантами и ряжеными в цветных пышных париках и очень яркой одежде, лохмотья которой развевались на ветру. Так мы впервые увидели коредуга, которые закончили серию выступлений на фестивале Нигера и возвращались в пригород Сегу, где разместились на время проведения праздничных мероприятий. Посмеиваясь, члены изрядно уставшего за день сообщества коредуга взирали на нас с крыши микроавтобуса, и на вопрос о том, можно ли посетить их общину, довольно равнодушно объяснили, как их найти. По договоренности мы отправились в гости тем же вечером, и все наблюдения были сделаны автором статьи в ходе этого визита.

Первое, на что мы обратили внимание, – в вечернее, перед заходом солнца, время нас поприветствовали словами «Доброе утро!», и несмотря на наши вежливые замечания о времени суток хозяева оставались непреклонны, уверяя нас в том, что утро действительно доброе. Здесь нужно заметить, что для коредуга вообще очень характерна перевернутая, полная метафор и иносказаний речь. Это сильно затруднило работу участников экспедиции по расшифровке бесед с информантами: О.Ю. Завьялова и наш проводник и теперь уже многолетний друг Сулейман Гиндо негодовали по поводу манеры коредуга изъясняться витиеватыми речевыми оборотами¹.

В силу чрезвычайной их эффектности коредуга очень популярны у зарубежных туристов и профессиональных фотографов и исследователей. Это, с одной стороны, исключительно полезно, поскольку дает массу визуального материала и позволяет вести работы по исследованию их культуры сразу в нескольких направлениях, а с другой – заметно отражается на их повседневном поведении. Например, традиционное приветственное подношение в знак вежливости – орехи кола – больше не является достаточным для того, чтобы начать с ними общение. Нам было предложено посмотреть их представление, оплатить его и затем уже задать интересные нас вопросы, что можно считать определенным нарушением законов традиционного гостеприимства.

Для участников экспедиции был устроен небольшой по времени выход коредуга, исполненный, впрочем, в классической для этого сообщества манере: участники действия двигались по кругу в сопровождении игры на музыкальных инструментах (большой барабан типа *dunun*², маракасы из тыквы-горлянки и «маракасы» из консервных банок, набитых, очевидно,

¹ Здесь и далее перевод всех бесед с информантами выполнен Сулейманом Гиндо (из д. Энде, сельская коммуна Кани-Бонзон, округ Бандиагара) и доцентом кафедры африканистики Санкт-Петербургского государственного университета, кандидатом филологических наук О.Ю. Завьяловой.

² Значение по словарю бамана: <https://dictionary.ankataa.com/search.php?input=drum&search=english> (дата обращения: 30.03.2025).

металлической мелочью, вроде гаек), а затем исполнили несколько стандартных для них парных «выходов».

Поскольку вся ритуальная деятельность коредуга построена на юморе и шутовстве, то обычно в ходе действия хлесткие шутки, в том числе весьма откровенные, несутся от участника к участнику, постоянно перекидываясь на зрителей. Однако мы на практике в очередной раз смогли убедиться в том, что малийцы, смеховая культура которых необычайно развита (и благодаря нормам сенанкуйя – шутовского родства, и благодаря общей атмосфере мягкого бытового перешучивания), неуклонно соблюдают правила вежливости (могойя¹), которыми руководствуются даже в безбрежном море сатиры и юмора, временами ядовитого. Это, правда, весьма осложнило их жизнь в случае с нами, поскольку их культура предписывает им втягивать зрителей представления в водоворот вышучивания, но даже столь умелым шутникам не было очевидно, какие темы не будут для нас слишком чувствительными. Кроме того, свою роль сыграл и языковой барьер, потому что львиная доля шуток строится именно на языковой игре. Однако вариант втянуть нас в поле «шутовской игры» был найден, и автору статьи пришлось исполнить на потеху всем присутствующим серию весьма неуклюжих па в ходе представления, соблюдая таким образом статус-кво.

Возможность ближе познакомиться с коредуга позволила убедиться в том, что их одежда действительно является сочетанием самых безумных элементов: изорванные на развешивающиеся лохмотья накидки, элементы традиционного костюма разных этносов Мали, кожаная шапка музыканта, шапка-ушанка, спортивные штаны и синтетические футболки, мужские штаны на женщинах². Причудливые одеяния дополнены броскими аксессуарами: на шеях сочетаются традиционные для коредуга ожерелья из орехов кола и массивнейшие самоварного золота цепи в духе «гангста-рэпа», а очки явно заимствованы из реквизита для европейских вечеринок – они либо гигантского размера, либо украшены фигурками плюшевых медведей или головами Санта-Клаусов. Тут нужно отметить, что первые зафиксированные изображения коредуга относятся к 1931 году³, и можно точно судить о том, что основная идея костюма – сочетание несочетаемых элементов – осталась неизменной. Коредуга, сфотографированный М. Гриолем в 1931 году, носил куртку и штаны, расшитые

¹ Подробнее о соотношении сенанкуйя, могойя и «обычного» юмора см.: Завьялова О.Ю., Куценков П.А. Традиция и словесность (смеховая культура Мали и Гвинеи) // Восток. Афро-азиатские общества: история и современность. 2021. Вып. 4. С. 150–160.

² Малийки в крупных городах охотно носят брюки и джинсы, но надеть штаны от традиционного костюма охотника, например, для них неприемлемо.

³ Марсель Гриоль сфотографировал коредуга в традиционном костюме во время своей поездки в Мали в рамках экспедиции «Дакар – Джибути», негатив фотографии хранится в фототеке Музея на набережной Бранли (инв. № PF0036457) в Париже. Фото см.: Bamana: the Art of Existence in Mali. New York: Museum for African Art; Zurich: Museum Rietberg; Gent: Snoek-Ducaju & Zoon, 2001. P. 99.

осколками тыквы-горлянки, он был бос, держал в руках гигантский нож-мачете и имел при себе... лошадку-скакалку.

Костюм коредуга очевидным образом подчеркивает, что их невозможно отнести к определенной этнической или социальной группе. Это полностью подтверждает тезис самих танцоров о том, что коредуга может стать каждый, независимо от происхождения и вероисповедания, а потому к ним неприменимы общие требования, предъявляемые к людям в малийском социуме.

Маркированная на уровне костюма и речи «вывернутость», алогичность поведения подтверждается тем, что коредуга сами о себе говорят, что они «дураки», «имбецилы»¹, а также активно демонстрируется через ритуальное пьянство и обжорство, поедание веществ, не годящихся в пищу, нарушение социальных норм и правил: они всегда шутят «на грани фолы», не признают авторитеты и высмеивают всех подряд.

При такой, казалось бы, открытости всему миру и панибратском к нему отношении коредуга оказались на удивление немногословными и сдержанными в ходе работы с ними участников экспедиции: например, А.В. Улитину сначала не разрешали сфотографировать коредуга в церемониальном облачении и с лошадкой-скакалкой, а почтенные члены общества коредуга весьма уклончиво отвечали на вопросы О.Ю. Завьяловой, ограничиваясь почти формульным описанием своего происхождения («Коредуга существуют с давних времен») и широко известными характеристиками деятельности общества: «Мусульмане, христиане и анимисты... мы все пришли из разных мест и имеем важность для всех этносов Мали, выступаем посредниками в войнах, ссорах между племенами... умеем изготавливать фетиши, делать молитвы и лекарства, налагаем защитную магию, помогаем, если нет дождя». Эти сведения представители общества сообщают как исследователям, так и в ходе интервью, время от времени появляющихся на страницах малийских СМИ, которые – и здесь нужно отдать им должное – широко освещают проблемы традиционной культуры в своих изданиях. Никто из интервьюируемых коредуга не выходит за границы самой общей информации. Наш информант просто сказал: «Есть у нас много секретов, о которых я не расскажу»². Однако ряд песенок и «присловий» общества



*Танцор коредуга
в церемониальной
одежде. 2022, февраль
Фото А.В. Улитина*

¹ Zahan D. The Religion, Spirituality and Thought of Traditional Africa. Chicago: University of Chicago Press, 1979. P. 143.

² Автору статьи встречалось объяснение, что интервьюируемый коредуга просто не знает каких-то вещей, потому что его степень посвящения не так высока.

всё же удалось записать и расшифровать. Эти «присловья», которыми коредуга сопровождают свои выступления, могут быть связаны с ритуальным попрошайничеством: «Ты голоден? Ничего-ничего!»¹; с особенностями их речи: «Коредуга – это те, кто переворачивает слова»; с их деятельностью в области морально-этических норм: «Он кладет руки на “перекресток / границу”! Нельзя смеяться над женой старшего брата, нельзя к ней приставать, перекресток [жена брата] – это табу!».

Интересно, что столь закрытые, держащиеся особняком в повседневной жизни и столь, казалось бы, «неудобные», склонные взламывать социальные нормы, именно коредуга являются желанными гостями на многодневных девичниках, предшествующих богатым свадьбам, на традиционных и современных фестивалях, а в Гвинее О.Ю. Завьялова видела их выступление на открытии школы в присутствии министра образования².

Впервые довольно подробно коредуга описал Д. Захан в ставшей классической работе о «тайных обществах» бамана³. Он отметил их связь с обществом Коре, название которого происходит от наименования главного «фетиша»⁴ самого влиятельного из малийских «тайных обществ»⁵. Сам Захан, впрочем, отлично осознавал специфику рассматриваемых религиозных верований, отмечая, что «религиозная доктрина бамбара не представляет собой сформированный теоретический корпус, пусть даже и существующий в устной форме, а является, скорее, аморфным / рассеянным массивом знаний, которые фиксируются в традиции, передаваемой пожилыми членами общества, стоящими на разных социальных ступенях и занимающими различные религиозные должности. Человек преобразается в рамках этой доктрины благодаря *деятельности* (курсив Захана. – Д.В.), которая и организует, и преобразовывает его существо»⁶. Деятельное преобразование достигается через посвящение в шесть основных тайных обществ: Нтомо, Комо, Нама, Коно, Чивара и Коре. Так, Нтомо – первое «тайное общество» на пути человека – «работает» с необрезанными мальчиками примерно одного возраста в сельской общине, посвящая их в то,

¹ Говорится, когда коредуга появляется перед аудиторией с пустой сумкой (для подношений).

² Завьялова О.Ю., Куценков П.А. Традиция и словесность (смеховая культура Мали и Гвинеи). С. 153.

³ Zahan D. Sociétés d'initiation Bambara: le Ndomo, le Korè. Paris: La Haye, Mouton & Co, 1960.

⁴ Слово «фетиш» не вполне подходит для полноценной передачи значения слова *bolî*, которое используют в Мали, чтобы обозначить «сильный» предмет.

⁵ Само название «тайное общество» нельзя признать корректным, поскольку оно невольно вводит в заблуждение. Дело в том, что многочисленные союзы, характерные для традиционной культуры Мали: общества Нтомо, Комо, Коно, Коре, Чивара, Нама, – вовсе не являются тайной за семью печатями для общины. Все прекрасно знают, к каким обществам принадлежит тот или иной человек, да и значительная часть церемоний является общедоступной. Непубличные – для вождей деревни, для участников самого общества – обряды, конечно, имеют место, но гораздо большее их количество открыто для взрослых (прошедших обряд обрезания) мужчин, а женщины участвуют в их подготовке (ясигине у догонов).

⁶ Zahan D. The Bambara. Leiden: E.J. Brill, 1974. P. 134.

что представляет собой жизнь до социализации, вне норм и правил общества, что фактически означает жизнь в до-человеческом состоянии. Через познание себя от самых основ человек приходит к завершающей стадии своего образования, если вступает в Коре, которое, в свою очередь, является высшей стадией духовного развития. По Захану, принадлежность к обществу коредуга является пятым из восьми уровней глубины религиозного опыта в Коре¹. Процесс богопознания на этом уровне происходит не через интеллектуальное усилие, а через отказ от него посредством переживания духовных радостей, доступных для того, кто достиг слияния с божественным². Именно духовная свобода коредуга, по мнению Захана, позволяет им быть свободными от социальных норм.

Само название общества можно перевести как «грифы общества Коре», однако зафиксированная во времена Захана трактовка не всегда подтверждается в наши дни³. Каждые семь лет в конце сухого сезона все члены сельской общины примерно одного возраста проходят череду обрядов инициации, маркирующих их ритуальную смерть, и возрождаются как взрослые. В ходе ритуальных практик, которые проводятся вне деревни, мальчишки получают знания о всех тревожащих их (подростков!) вопросах: сексуальности, смене поколений, иерархии, погребальных практиках, тайных культах⁴. Неофита, которого символически убивают в первый день инициации, «перерезая» его глотку двумя ножами – железным и деревянным⁵, именно коредуга на завершающих этапах посвящения в общество Коре «принимают» в мир обновленным, «возродившимся» – старейшина общества оmyвает «новорожденного» водой из священного деревенского водоема.

Предложенный Д. Заханом и характерный для французской «мифологической» школы этнологии подход (при безусловной ценности множества фактов и наблюдений Д. Захана непосредственно «в поле») нуждается если не в критике, то в чрезвычайной осторожности в использовании⁶. Дело в том, что «перевод» психофизиологических переживаний, расшифровка их значения в терминах иной (причем зачастую принципиально иной) культуры – дело неблагодарное в принципе. Кроме того, решающее значение для сбора полевого материала будет иметь личность информанта, с которым работает исследователь. Так, по мнению Ж.П. Коллейна, чрезвычайный мистицизм, в терминах которого Д. Захан описывал

¹ Zahan D. The Bambara. P. 22

² Буквально так: «The kore “vultures” or “horses” (kore dugaw) represent spiritual joys and pleasures, experienced by those who reach the stage of union with God» (Zahan D. The Bambara. P. 22).

³ Bamana: the Art of Existence in Mali. P. 99.

⁴ Colleyn J.-P. Bamana. Milan: 5 Continents Editions, 2009. P. 28.

⁵ Zahan D. The Bambara. P. 63.

⁶ Д. Захан был учеником М. Гриоля (1898–1956) и, в известной мере, последователем «мифологической» французской школы этнографии, критикуемой более всего именно за создание очень цельных, но весьма туманных картин религиозной жизни исследуемых этносов. О ней см.: Куценков П.А. Эволюция традиционной культуры в эпоху глобализации: догоны, Республика Мали. М.: ИВ РАН, 2022. С. 19–21.

практики «тайных обществ», отражает сильное влияние суфийского ислама на его информантов¹.

Функция коредуга – вышучивание, которое часто касается всех властных фигур: пересчитывая (как четки) орехи кола в связках своих ожерелий, они могут посмеяться над марабутом или, без разбора поедая еду, которую собирают во время представлений, высмеять его учеников (талибов). Охотникам и воинам достаются ядовитые шутки во время «баталлий» коредуга с деревянным оружием, а знатный по происхождению человек ежится, когда они разъезжают перед ним на своих деревянных лошадках-скакалках². В последнем случае намек вполне прозрачен – всадник символизирует в Западной Африке власть / высокий статус, поскольку обладание лошадью и езда верхом являются признаками высокого положения в обществе.

В ходе работы мы действительно видели лошадки-скакалки, которые являются постоянным атрибутом коредуга, но в беседах с информантами уже в феврале 2024 года О.Ю. Завьялова слышала версию, что «всадники» коредуга разыгрывают некие «небесные битвы»³. Х. Саного, работавший с коредуга в культуре этноса сенуфо, также упоминает истории о небесных битвах: «Поездки коредуга на лошадках символизируют небесные битвы духов с разбушевавшейся стихией»⁴. Эта интерпретация показывает новый виток усвоения устной традицией изначально чуждых ей представлений, поскольку идея небесных битв в рассказах информантов появилась относительно недавно (в классических работах, посвященных западно-африканским религиозным практикам, такая трактовка не встречается). Следовательно, фиксируются новые сведения, которые значительно обогащают наши представления о том, как носители культуры воспринимают атрибуты коредуга на современном этапе существования традиции.

Согласно последним исследованиям, коредуга являются своеобразными «конферансье» общества Коре: они служат связующим звеном между влиятельными и рядовыми членами сельской общины, олицетворяя собой знания и тайны Коре. Об этом же говорили нам информанты в 2022 году: «Коредуга работают на Коре: Коре дает задание, а коредуга их выполняют». Роль конферанса подчеркивает и Х. Саного: «Таким образом, коредуга – утонченный мастер комедии и танца, увенчанных чревоугодием. Эти три элемента необходимы для проведения шоу»⁵. Попутно заметим, что Х. Саного также обращает внимание на обыкновенно ускользающий от исследователей феномен: «С незапамятных времен коредуга способствовали гармоничному функционированию общества, а именно разрешению общественных и межличностных конфликтов, развитию этнотерапии

¹ Colleyn J.-P. Bamana. P. 29.

² Bamana: the Art of Existence in Mali. P. 99.

³ Об этом автору статьи сообщила О.Ю. Завьялова.

⁴ Sanogo H., Traore A. Fonction sociale de la danse des Korɔɖuga en milieu Senoufo au Mali: le cas du village de Baloulou dans le cercle de Kadiolo, commune rurale de Fourou // Collection recherches & regards d'Afrique. N° Special fin campagne. 2022. November. P. 170.

⁵ Ibid. P. 160.

(здесь – снятие межэтнической напряженности. – Д.В.), борьбе с непогодой и т.д. Однако, учитывая проявление насмешливости и грубости, коредуга относят к шутам или трубадурам. Это отражает неверность в номенклатуре африканских практик, которые не обязательно имеют эквиваленты на Западе»¹. Действительно, сфера ответственности коредуга выходит далеко за пределы собственно шутовства, понятого как аналогичное институту скоморохов в восточнославянской культуре – хотя бы в том, что, в отличие от скоморохов, коредуга не подвергались и не подвергаются преследованию со стороны официальных властей или религиозных лидеров. Более того, по сведениям, полученным нами от Йайа Кулибали, главы театра традиционных марионеток «Соголон» города Бамако и хранителя культурной традиции, сами члены общества коредуга являются «живыми фетишами» (*boliv* – язык бамана)².

Один из частых (но не обязательных) атрибутов одежды коредуга – перья грифа, которые нашиваются на шапку или рукава рубахи и отвороты штанов. Согласно информантам из среды коредуга, гриф – птица, которая в старости полностью меняет оперение и несмотря на устрашающую внешность питается только мясом уже убитых животных, являясь, таким образом, совершенно безвредным существом³. Сейчас информанты интерпретируют связь своего общества с грифом через подобные морально-этические категории, однако есть основания полагать, что это еще один (как и в случае с лошадками-скакалками) случай вторичной интерпретации, так как, являясь частью изустно передаваемого знания о сути коредуга, сведения об атрибутике этого общества воспроизводят *современные* представления *современных* носителей традиции. Можно предположить, что изначально связь коредуга с грифом объяснялась их несомненной связью с ритуальными практиками, сопровождающими поминальные церемонии. В наши дни о роли коредуга в проводах усопшего на тот свет (в мир духов) практически не упоминается, но, например, участие «шутов» в поминальных церемониях зафиксировано у сенуфо⁴ в Фолона (регион Куликоро, Республика Мали).

Коредуга, как уже было отмечено, известны своими целительскими практиками. В частности, к ним обращаются женщины, желающие излечиться от бесплодия. Коредуга могут вымолить ребенка для бездетной матери при помощи особых молитв. Наши информанты говорили, что при таких молитвах не используются какие-либо инструменты (барабаны или кора). Ребенок, вымоленный обществом коредуга, становится коредуга по рождению – это подтверждали и наши информанты, и собеседники

¹ Sanogo H., Traore A. Fonction sociale de la danse des Koroduga en milieu Senoufo au Mali... P. 160.

² Завьялова О.Ю. Основные марионетки бозо и бамана и ритуал жертвоприношения // Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. Т. 16, № 3. 2024. С. 613–632.

³ Sanogo H., Traore A. Fonction sociale de la danse des Koroduga en milieu Senoufo au Mali... P. 165–166.

⁴ Coulibaly N., Frank B. Senufo Funerals in the Folona, Mali // African Arts. 2015. Vol. 48. No 1. P. 30. Pl. 6a-b.

Х. Саного¹. При этом все свидетельствуют, что такой «ребенок по обету» становится коредуга, только если он и его родители хотят этого; обучение начинается не ранее шестилетнего возраста, и ребенок остается в семье – к коредуга он ходит, как в школу. В общество коредуга можно вступить по собственному желанию, заплатив за это принесением жертвы Комо («фетишу»), который хранят коредуга².

Ссылаясь на беседы с информантами, Х. Саного описывает еще одну интересную особенность коредуга: само их общество священо, как, в известной мере, священны и они сами, но их представление / танец является светским – любой может станцевать с коредуга³. В этом заключается сам феномен действия, которое они создают, когда вся община осознает исключительность и важность происходящего, но при этом львиную долю «шоу» занимает непрерывная коммуникация коредуга и публики. Профессионально управляя ходом танцевально-шуточного действия, коредуга втягивают всех присутствующих в сложный импровизированный водоворот иносказаний, пошлых шуток, моральных сентенций, поражающих воображение акробатических кульбитов, создавая особую *атмосферу* представления⁴. Набор и длительность реприз, их количество и темы определяются единством времени, места выступления и наличествующей публикой, а напряженное внимание зрителей / со-участников действия достигается сложной игрой на их эмоциях и моральных установках. Ключом к успеху коредуга является концепция *talo* (язык бамана), то есть стыда – чувства, которое в малийском обществе социально значимо: «Благодаря этому в Мали и Гвинее так развита смеховая культура: сами люди (их мнение) являются основным критерием их поведения»⁵. И тем успешнее считается представление коредуга, чем острее переживание происходящего как невероятно смешного и чуть неловкого / стыдного.

Подводя итог всему изложенному, подчеркнем главное: благодаря полевой работе «лошадки-скакалки» из собрания Государственного музея Востока могут стать проводниками в мир сложно организованной, продолжающей жить и развиваться в наши дни культуры коредуга, служащих регулятором социальных и морально-этических норм в поликонфессиональном и полиэтническом малийском обществе, востребованных на всех его уровнях и ревностно хранящих свои тайны даже в современном мире с его процессами глобализации и господством новых технологий.

¹ Sanogo H., Traore A. Fonction sociale de la danse des Korɔduga en milieu Senoufo au Mali... P. 166.

² О.Ю. Завьялова отметила, что в слова о плате фетишу Комо были ловко вплетены комментарии информанта о том, что и нам он дает информацию «в долг», и эта информация также нуждается в оплате.

³ Sanogo H., Traore A. Fonction sociale de la danse des Korɔduga en milieu Senoufo au Mali... P. 168.

⁴ Анализу атмосферы действия коредуга в современной (по преимуществу городской) среде посвящена статья Л. Карбонель: Carbonnel L. Intrusions bouffonnes au Mali dans le quotidien et dans les cérémonies: la question de l'échelle dans l'analyse des ambiances // Communications. 2018. Vol. 1. No 102. P. 123–135.

⁵ Завьялова О.Ю., Куценков П.А. Традиция и словесность... С. 158.

II

СЛОВЕСНЫЙ, МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ОБРЯДОВЫЙ ФОЛЬКЛОР
МЕЖДУ ГОРОДОМ И ДЕРЕВНЕЙ

С.В. Алпатов

Художественный язык русских свадебных приговоров в исторической ретроспективе взаимодействия города и деревни

Рассматриваемые П.Г. Богатырёвым на протяжении всего его научного творчества вопросы художественного языка фольклорной традиции принадлежат к актуальной повестке этнолингвистических, лингвофольклористических и филологических исследований вербальной составляющей традиционной культуры. При этом объем и содержание категории «эстетическое» применительно к языку фольклора закономерно меняются в зависимости от методологических установок исследователей разных научных направлений: от структурного совершенства и функциональной эффективности любого фольклорного феномена (понимание, декларируемое Р.О. Якобсоном) до специфической прагматической установки участников игровой коммуникации на достижение сверхэффекта наслаждения-любования иммерсивным действием-зрелищем посредством создания нарочитых поэтических форм (страта «вторичных речевых жанров» в терминах М.М. Бахтина).

Жанр свадебных приговоров, регулярно привлекающий внимание исследователей и вместе с тем сохраняющий ряд слабо исследованных аспектов, представляет собой наглядный пример фольклорного феномена, реализующего как обрядовые, так и собственно театрально-игровые функции. Немалую роль в сложении такой уникальной формы сыграли многоэтапные эволюционные взаимодействия устных приговоров с традициями рукописной демократической сатиры, лубочной словесности, городского уличного и любительского театра¹. При этом проблема идентификации «иностраных» (городских, книжных, переводных) компонентов в художественном языке аутентичных свадебных приговоров конкретных локальных традиций, выявления их функциональной специфики, а также установления их историко-генетических и синхронных интертекстуальных связей не имеет в фольклористике общепринятого решения.

¹ Крашенинникова Ю.А. Литературные и лубочные произведения в текстах русского свадебного обряда // Устное и книжное в славянской и еврейской культурной традиции. М.: ИСЛАН РАН, 2013. С. 247–260; Матлин М.Г. Смеховые устные и письменные жанры в русской народной свадьбе XIX – начала XXI в. Ульяновск: УлГПУ, 2015.

Часть исследователей видит в экзотических компонентах устной традиции свадебных приговоров результат непосредственного влияния образцов лубочной литературы XVIII–XIX веков¹. Другие ученые обращают внимание на тесные связи фольклорной и рукописной юмористики, предполагая многовековую эволюцию пародий на штампы делопроизводственного, газетного и рекламного дискурсов². Ряд специалистов в области народного театра делает акцент на сходстве ситуаций бытования и формального устройства свадебных приговоров с жанровой структурой драматических монологов и диалогов городского площадного и любительского театра³. Синтезирующий вышеприведенные точки зрения подход рассматривает свадебные приговоры как часть единого смехового дискурса Нового времени, включающего и театрализованные ситуации вернакулярной коммуникации, и вербально-визуальные формы «настенного театра», и собственно драматические жанровые паттерны⁴.

Цель данной статьи – установить типы отношений «экзотических» компонентов севернорусской традиции свадебных приговоров с их вероятными городскими источниками. Данное исследование проводилось на основе опубликованного Ю.А. Крашенинниковой систематизированного корпуса текстов свадебных речей, указов и росписей приданого, охватывающего 115 записей 1841–1937 годов из Вологодской, Костромской, Новгородской, Вятской, Пермской, Архангельской, Нижегородской, Владимирской и Ярославской губерний (учтены также единичные записи из Астраханской, Псковской, Рязанской, Саратовской областей)⁵. Существенным методологическим ограничением проводимого исследования является отсутствие контекстуальной информации и приблизительность датировок ряда записей, не позволяющие судить об уникальности / частотности, новизне / укорененности конкретного феномена в традиции своего времени. Не имея возможности построить достоверную эволюционную модель освоения элементов городской культуры локальными традициями свадебной обрядовой поэзии, мы предпочитаем организовать изложение в виде ретроспективного ряда диахронических срезов, рассматривая выявленные факты межкультурных взаимодействий в актуальном им жанровом и образно-стилевом контексте.

¹ Бломквист Е.Э. Свадебные указы Ростовского уезда (К вопросу об отражении сюжетов лубочных картинок в современном крестьянском быту) // Художественный фольклор. М.: ГАХН, 1927. Вып. 2–3. С. 103–111.

² Поздеев В.А. Реально-исторические корни «свадебных указов» // Малые жанры в русской и современной литературе. Межвуз. сборник научных трудов. Киров: КГПИ, 1986. С. 15–24.

³ Кузьмина В.Д. Русский демократический театр XVIII века. М.: АН СССР, 1958. С. 85–96.

⁴ Алпатов С.В. Концепция дотеатрально-игрового языка фольклора в свете идей тартуско-московской семиотической школы // Наука о фольклоре в XX веке: традиция и метод. Материалы научных чтений, посвященных 125-летию Петра Григорьевича Богатырёва. М.: ГИИ, 2021. С. 32–39.

⁵ Русские свадебные приговоры в архивных коллекциях XIX – первой трети XX в. / Сост., подгот. текстов, коммент. Ю.А. Крашенинниковой. М.: Индрик, 2021. С. 115. Далее – РСП с указанием страницы.

Наиболее полным, хорошо описанным и датированным локальным комплексом является традиция свадебных указов 1878–1924 годов из окрестностей Ростова Великого, в текстах которой регулярно воспроизводится инициальная формула:

Прислан указ из Польши, нет его больше.
Из Симского леса от лысого беса
(варианты второй строки:
Из Крымского леса от плешивого беса;
Из лесу Денисова, от бесу лысово;
Вепрского леса от лысого беса)¹.

Направление дальнейших разысканий открывает костромская параллель, зафиксированная А.Ф. Писемским в 1849–1853 годах:

Жил я в Польше, не было меня больше,
Только пришел я в Русь, всякой меня в ус.
Прислан указ из Польши, нет его больше,
Другой из Костромы – из блудливой стороны².

Контаминированная байка, включающая ассоциативно сопряженные фрагменты приговора дружки, веснянки, скоморошины «Птицы на море» («Скажи, соловей, кто на море больше?»), пародийной обедни («Мир тебе, Агафья, сала тебе на голову!»), «Службы кабаку», «Акафиста горилке», находит типологические параллели в севернорусской традиции застольных приговоров на второй день свадьбы³.

На факт более широкого и раннего бытования топоса указывают также контексты из словаря В.И. Даля, к сожалению, лишенные локальной привязки:

И в Польше нет хозяина больше.
У нас не в Польше: муж жены больше.
Не в Польше жена: не больше меня.
У нас не Польша: есть и больше, *то есть больше тебя, своевольника*⁴.

¹ РСП. С. 497, 504, 507, 509, 514; ср.: Зубец И.З. Специфика празднично-обрядовой культуры в Ростовском уезде Ярославской губернии в кон. XIX – нач. XX в. // Культурное наследие России. 2013. № 3–4. С. 46–51.

² Литературное наследство. Т. 79: Песни, собранные писателями: Новые материалы из архива П.В. Киреевского / Ред. С.А. Макашин, А.Д. Соймонов и К.П. Богаевская. М.: Наука, 1968. С. 574.

³ Крашенинникова Ю.А. Свадебные байки Виледи в Архангельской области в контексте смеховой культуры и обрядового фольклора // Przegląd Rusycystyczny. 2019. № 1. С. 10–20.

⁴ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. М.: Русский язык, 1981. Т. 1. С. 113.

Отметим две линии мотивировки значения рассматриваемой формулы:

- гендерную (семейную): *большой* – хозяин, муж;
- статусную (социальную): *большой* – старший, знатный.

Подтвердить популярность топоса и уточнить время его активного бытования позволяет, с одной стороны, письмо А.Е. Измайлова Н.А. Цертелеву от 3 января 1824 года: «Вышли и “Литературные прибавления к Северному архиву”. О, беспристрастие! О, благородство! Нельзя больше... хоть бы в Польше»¹, а с другой стороны, интермедия любительского театра XVIII века «Цыган и Старик»:

- Что у вас в городе болше?
- Мужик Боря, нет его боле.
- Кто у нас старе?
- Бабица Варвара, нет ее старе².

Сходный прием использует польская фацеция «Mikołaja Reja z Nagłowic rozmowa z wieśniakiem» («Разговор Николая Рея из Нагловиц с крестьянином»):

– A kto tę wieś trzyma?	– А кто держит эту деревню?
– Ziemia a płoty.	– Земля и заборы.
– A któż tu panem?	– И кто здесь хозяин?
– Ten, co ma najwięcej pieniędzy.	– Тот, у кого больше всего денег.
– A któż tu starszym?	– Кто же здесь старший?
– Jest tu baba, co jej już przeszło sto lat.	– Есть тут баба, ей больше ста лет.
– A któż tu najwyższym?	– Так кто здесь наивысший?
– Lipa nad kościołem, co ją oto widać.	– Липа над костелом, вон видать.
– Widzi mi się, chłopie, weźmiesz w gębę.	– Кажется мне, мужик, что получишь в зубы.
– Nie wezmę, panie, bom nie pies. Wolę w rękę jako człowiek ³ .	– Нет, пан, я не собака. Лучше в руку, как человек.

Приведенные примеры принадлежат к одному жанровому регистру комических диалогов и позволяют предположить наличие в сознании носителей обсуждаемого топоса собирательной маски самодовольного и велеречивого чужака-«пана», родственного «голому барину», «шляхте одраной», «франту-элеганту» народного театра восточных славян⁴. Важно отметить регулярность экспликации данным персонажем маршрута, обусловившего его появление на сцене: «Я бил-ем ве Львове, бил-ем і в Кракове, бил-ем

¹ Российский архив. М., 1994. Т. 1. С. 35.

² Ранняя русская драматургия (XVII – первой половины XVIII в.). Т. 5: Пьесы любительских театров. М.: Наука, 1976. С. 667–668.

³ Dawna facecja polska (XVI–XVII w.) / Oprac. J. Krzyżanowski, K. Żukowska-Billip. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960. S. 564.

⁴ Пискун Н.Д. Архетипы и прототипы персонажей интермедий школьного и народного белорусского театра XVI – начала XX века. Минск: Энциклопедикс, 2009. С. 131–142.

і в Кийове, бил-ем і в Варшаве, бил-ем і в Полтаве, бил-ем в Богуславе»¹. Тем самым функциональная маска свадебного дружки обогащается чертами заезжего гаера, незваного гостя, мнимого хозяина положения, а также ассоциированными мотивами «бабьей большины»² и «роскошного жития и веселия» в чужих краях³.

Другим ролевым аспектом иронической саморепрезентации свадебного дружки является его ипостась магического специалиста, ярко представленная в приговорах вологодской традиции 1898–1924 годов, например:

– Здравствуйте, господа сенаторы!
Из какой вы есть канторы?
Я есть из нижней межевой канторы.
Пришел сюда вас посмотреть, себя показать.
Изволите меня такова человека признать!
Я человек не шведской, не турецкой,
Не персидский, а такой же российский:
Вологодской губернии, Кадниковского уезда,
Пельшеминской волости, деревни Починка Березового
Крестьянин Александр Михайлов Яропкин,
Молодец, я вам скажу, неробкий,
Детина из себя не дюж,
А Анны Елизаровны муж.
Шихатур, дохтор...⁴

Шихатур – просторечное именование профессии штукатура, однако, согласно данным Национального корпуса русского языка (НКРЯ), во времена Пушкина и Вяземского глагол «штукатурить» уже имел ироническое значение «усердно использовать косметику» («красоту свою нехстати штукатурит»), тем самым сближая в обыденном сознании понятия «щекатура» и шарлатана-доктора⁵.

Второй экзотизм анализируемого фрагмента – «сенаторы» – несомненно восходит к «галантным» пьесам любительского театра типа комедий об Индрике и Меленде или о графе Фарсоне, среди которых особое внимание обращает на себя «Действие о короле Гишпанском», известное по рукописи середины XVIII века из г. Ростова, содержащей также копию

¹ Софронова Л.А. Образ поляка на русской и украинской сценах XVIII в. // Поляки и русские в глазах друг друга. М.: Индрик, 2000. С. 245.

² Алпатов С.В. Топика русских стихотворных фацетов XVIII в. в контексте фольклорной традиции Нового времени // *Slavia Orientalis*. 2016. Т. LXV. № 4. S. 733–739.

³ Ср.: «А прямая дорога до тово веселья от Кракова до Аршавы и на Мазавшу...» (Библиотека литературы Древней Руси. СПб.: Наука, 2010. Т. 16. С. 411).

⁴ РСП. С. 594; вологодские варианты топоса: С. 520, 575, 586, 589.

⁵ Некрылова А.Ф. К интерпретации народной лубочной картинки «Голландский лекарь и добрый аптекар» // Традиционная культура. Поиски. Интерпретации. Материалы: Сб. ст. по материалам конф. памяти Л.М. Ивлевой. СПб.: РИИИ, 2006. С. 120–139.

с росписи приданого и «Разговор пьющего с непьющим»¹. Авантюрный сюжет о соперничестве высокородных особ переработан в соответствии со вкусами демократической среды: поединки между знатными кавалерами решены в духе «штурмований» фольклорного театра, реплики придворного этикета заменены на команды солдатского артикула, отдельные сцены связывает фигура Гаера, который произносит пролог и эпилог, а также вставляет реплики по ходу действия.

Принадлежность «Действия о короле Гишпанском» к роду солдатской рукописной драмы XVIII века подтверждает сходство тронной речи Гишпанского короля с выходными монологами царя Максимилиана в фольклорном театре:

– Здравствуйте, господа сенаторы,
Я пришел из царской конторы.
За кого вы меня считаете:
За императора русского
Или за короля французского?
Я не император русский,
Не король французский,
Я есть грозный царь Максимилиан².

Цитируемый вариант народной драмы «Царь Максимьян и его непокорный сын Одольф» скопирован Н.Н. Виноградовым в 1896 году в Костроме с рукописи, принадлежавшей мещанину Степану Сергееву, внуку «дедушки-флоцкого», и созданной в матросской среде Санкт-Петербурга не позднее 1818 года³.

Характерное осложнение и развитие обсуждаемого топоса демонстрирует вятский вариант свадебного приговора, записанный в 1915 году:

– Здравствуйте, господа! Явился дружка к вам сюда.
За ково вы будите меня почитать:
за русскова царя или за французскова богатыря?
Нет, я не русской, не французской,
я хорошо воспитан был и смолodu везде я жил:
был я в Танбове, был в Ростове,
был в Резани, был и в Казани,
был в Париже, был и ближе,
но не видал такой веселой компании, какая здесь собралась.
Есть на мне мундир, семьдесят семь дыр,
пятьдесят две заплатки, с меня взятки гладки.
Зашол я к вам не в клить, нельзя ли чем язык отлить?

¹ Ранняя русская драматургия (XVII – первой половины XVIII в.). Т. 5: Пьесы любительских театров. М.: Наука, 1976. С. 771.

² Сорокина С.П. Народная драма «Царь Максимилиан». Тексты. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 61.

³ Там же. С. 558.

Теперь за этот стакан
 читать решил я невольно,
 нужда заставила меня,
 она мне давит сердце больно,
 прошу вас выслушать меня.
 Если знать вы все хотите,
 то повнимательней сидите,
 то узнаете тогда
 мою «молитву» до конца¹.

Амплифицированная синтаксическая конструкция «Был я в Танбове, был в Ростове, / был в Резани, был и в Казани, / был в Париже, был и ближе» обнаруживает структурно-семантическое сходство не только с ростовским топосом «Был я в Польше», но и с вятскими и костромскими формулами «Встану я на лыжи, подойду поближе» (1925), «Стань-ко на лыжи, да подвинься поближе» (1902–1904)², ближайшими параллелями к которым выступают репризы питерского раешника второй половины XIX века:

А вот, извольте
 смотреть-рассматривать,
 глядеть и разглядывать,
 город Париж,
 поглядишь – угоришь;
 а кто не был в Париже,
 так купите лыжи:
 завтра будете в Париже³.

Любопытно, что синхронно с записями ростовских свадебных приговоров 1924 года рифменную антитезу «в Париже – поближе»⁴ фиксируют сибирские записи 1927 года детской игры в «Царя и каторжника»:

– Из какого города?
 – Из Парижа. Да к вам поближе.
 – За что тебя сослали?
 – У царя дом сгорел, а я зад грел⁵.

Входящие в состав анализируемого вятского приговора мотивы выпрашивания ритуального угощения («Нельзя ли чем язык отлить») и ответной

¹ РСП. С. 311.

² РСП. С. 194, 207, 216, 323.

³ Народный театр / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.Ф. Некрыловой, Н.И. Савушкиной. М.: Советская Россия, 1991. С. 326.

⁴ См. подробнее: Алпатов С.В. «Подаришь уехал в Париж»: русская поговорка в европейском контексте // Живая старина. 2015. № 4. С. 30–33.

⁵ Гуревич А.В., Элиасов Л.Е. Старый фольклор Прибайкалья. Т. 1. Улан-Удэ: БурГИз, 1939. С. 435.

благодарности («Теперь за этот за стакан, читать решился я невольно...») вводят в структуру свадебного приговора фрагмент наивной рукописной поэзии начала XX века¹, восходящей к рифменным штампам первой трети XIX века (цит. по НКРЯ):

Пойдем, Меркурий, сердцу больно;
Пойдем – бешуся я невольно.
А.С. Пушкин. «Тень Фон-Визина» (1815)

Полно плакать и вздыхать,
Твои мне слезы видеть больно, –
Начнешь ты только горевать,
Встоскуюсь вдруг и я невольно.
К.Ф. Рылеев. «Рогнеда» (1821–1822)

Остаться должно вам со мною,
Вам должно выслушать меня.
Е.А. Баратынский. «Цыганка» (1829–1842)

Стилевой гибрид гаерского выходного монолога и душещипательной альбомной лирики подспудно мотивирован центральной – любовной – темой брачного ритуала, ситуативно получающей в свадебных приговорах то приподнято-эстетизирующую, то сниженную телесно-эротическую разработку, как, например, в варианте костромского приговора (1902):

Мы старых стариков станем серебром дарить,
молодых молодухек – кунницами,
красных девушек – лисицами,
маленьким ребяткам – по жолудку в гузно.
Если вы не будете от нас этих дар принимать,
то мы будем от вас дары назад отбирать.
И поедем домой к своим молодым женам,
станем дарить черным соболям сзади и спереди².

Магически значимый и метафорически обыгрываемый в рамках брачного обряда эротический компонент свадебной образности находит любопытную параллель в переводном комическом «Свадебном договоре в Силезии» (списки 1772 и 1792), воспроизводящем монолог свадебного шафера:

¹ Ср.: «Писать решился я невольно, / Любовь заставила меня, / Она мне сердце давит больно, / Прошу Вас выслушать меня» (Алексеев Г. Дело о трупе: Из документов народного следователя // Красная новь. 1925. № 10. С. 208).

² РСП. С. 230.

Высокопочтенные господа сверху и снизу!
Добродетельные господа сверху и снизу!
Вчерашнего числа сверху и снизу
ученый и именитый жених сверху и снизу
объявил мне, что он сверху и снизу
намерен жениться сверху и снизу,
и просил меня приложить сверху и снизу
об оном мое старание сверху и снизу <...>
И для того охотно сзади и спереди
и уже всемерно сзади и спереди
объявленный господин сзади и спереди
женится на ней сзади и спереди,
чего мы все родственники сзади и спереди
им сердечно желаем сзади и спереди <...>,
а мы все обязуемся еще сзади и спереди
и от священнического благословения сзади и спереди,
чтоб они здравствовали и богатели сзади и спереди
и друг другу удовольствие делали сзади и спереди¹.

Компилятивная природа свадебных приговоров, равно как и реестровая структура росписей приданого стимулирует включение в круг фольклорных топосов формул рекламных афиш и газетных объявлений. Обратим в этой связи внимание на специфическую позицию ростовской росписи приданого 1924 года: «У нашей невесты есть благословенье отца родного, после матушки крестной, в поле у сосны в серебряной ризе, в золотом окладе, у евреев в закладе»².

Этнокультурное клише еврейского ростовщичества, кажущееся в контексте приговора случайным осложнением комического мотива мнимого богатства, вместе с тем обнаруживает последовательную ретроспективную связь пародийных росписей приданого с монологами питерских балаганных дедов 1870-х годов (и глубже – с объявлениями о лотереях XVIII столетия³):

Разыгрывается лотерея:
киса старого брадобрея,
в Апраксином рынке в галерее.
Вещи можно видеть на бале,
у огородника в подвале.
В лотерее будут раздавать билеты два еврея:
будут разыгрываться воловий хвост и два филяя⁴.

¹ Алпатов С.В. Переводные пародийные реестры в русской рукописной и фольклорной традиции // Региональные исследования в фольклористике и этнолингвистике. М.: ГРЦРФ, 2015. С. 289–290.

² РСП. С. 518.

³ Кузьмина В.Д. Русский демократический театр XVIII века. С. 97–99.

⁴ Народный театр. С. 333.

В основе же последних лежат пародийные росписи привозных диковинок – экзотических раритетов / священных реликвий. Так, например, дважды использованный в балаганном приговоре 1871 года образ бесценного бычьего хвоста («двенадцать подсвечников из воловьих хвостов»¹) явно коррелирует со строкой «Реэстра натуральным вещам» (1792): «задняя нога одной из тех коров худых, которых фараон во сне видел», а также пунктом «Росписи дивным вещам, которые Турецкой посол с собою в Вену привез» (1699): «табакерка из копыт 7 жирных волов, которых Фараон во сне видел»².

Суммируя результаты конкретных наблюдений над историко-генетическими и интертекстуальными связями севернорусских свадебных приговоров с городскими традициями устной, рукописной и драматической культуры XVIII–XX столетий, можно сделать вывод о формировании к началу XX века общего смехового языка российского города и деревни, охватывающего все уровни художественной системы: от композиции текста, стереотипии мотивов и ролевых амплуа до популярных речевых формул и тропов.

¹ Народный театр. С. 333.

² См. подробнее: *Алпатов С.В.* «Роспись дивным вещам Саббатая Цви» в русской рукописной традиции и фольклоре XVII–XIX вв. // Устное и книжное в славянской и еврейской культурной традиции. М.: ИСлав РАН, 2013. С. 55–65; *Шаинов Т.К.* Перья птицы Гамаюна и «чюлки шолковые»: что русские послы привезли из Венеции в 1657 г. // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2022. № 4. С. 94–101.

В.А. Поздеев

ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР «ПОДГОРОДНЫХ» ДЕРЕВЕНЬ ВЯТСКОЙ ГУБЕРНИИ В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА

(по записям Н.А. Добротворского)¹

На рубеже XIX–XX веков русский провинциальный город всё еще воспринимался обыденным сознанием жителей как «большая деревня». Одним из факторов такого видения были окрестные слободы и «подгородные деревни», которые постепенно входили в городские границы.

Термин «подгородные деревни» не часто, но использовался в этнографических описаниях поселений, находившихся в нескольких километрах от города (1–2 км). Это соседство накладывало отпечаток на занятия местных жителей, которые не только возделывали землю, но также имели различные ремесленные специализации, причем многие занимались отхожими промыслами². Из «подгородных деревень» везли в город молоко, овощи; девушки шли в город няньками, а мальчики часто становились подмастерьями у городских ремесленников. Социокультурное общение жителей «подгородных деревень» с городскими обывателями было более тесным: такие процессы накладывали отпечаток и на материальную, и на духовную культуру этих поселений.

Проблема влияния городской культуры на крестьянскую достаточно активно обсуждалась в научной литературе на протяжении XX столетия, причем особым вниманием пользовались трансформации, которые

¹ Работа выполнена в рамках плановой темы НИР «Поэтика фольклора народов Европейского Севера России в синхронии и диахронии» (рег. № 121051400044-2).

² Белов А.В. Интеграция пригородных поселений в урбанистическую структуру Москвы во второй половине XIX – начале XX века. Автореф. дис. ... канд. историч. наук. М.: Московский педагогический университет, 2000; Григоричев К.В. Пригородные сообщества как социальный феномен: формирование социального пространства пригорода. Автореф. дис. ... доктора социол. наук. Хабаровск: Оттиск, 2014; Терещенко А.А. Социально-экономическое развитие провинциального города в России второй половины XIX – начала XX века (на примере Курской губернии). Автореф. дис. ... канд. историч. наук. Курск: Курский гос. педагогический ун-т, 1999. См. также: Емельянова М.И. Эволюция русской народной одежды Оскольского края (вторая половина XIX – начало XX века): историко-этнографическое исследование. Старый Оскол: Роса, 2008.

претерпевала сфера песенного творчества¹. Интерес к этой проблематике не ослабевает и в наши дни². Т.Н. Якунцева отмечала, что «в пореформенное время песенные жанры русского фольклора переживают существенные изменения. Идет процесс постепенного вызревания в недрах традиционной песенной лирики новых эстетических канонов. Происходит он вследствие глубоких перемен в общественной жизни России после реформы 1861 года»³. М.Л. Лурье охарактеризовал городские песни как «разнородный и пестрый массив песенного фольклора», в котором можно выделить три пласта: «(1) крестьянские необрядовые песни, в текстах которых упоминались реалии и употреблялись слова, казавшиеся нехарактерными для крестьянского быта, фольклора и языка, (2) частушки и (3) баллады, романсы, куплеты литературного (в частности, эстрадного) происхождения»⁴. На наш взгляд, в необрядовые песни можно добавить «песни литературного происхождения», в том числе и революционные.

Во второй половине XIX века «городские песни» Вятской губернии записывались и публиковались в незначительном количестве. Поэтому одним из ценных источников являются записи ссыльного Н.А. Добротворского⁵, который в 1880-х годах собирал фольклор в селе Слудка и «подгородных деревнях» около г. Орлова Вятской губернии. Рукописи этих материалов хранятся в научном архиве Русского географического общества (далее – АРГО). Добротворский не только фиксировал этнографические реалии и фольклорные тексты, но пытался анализировать некоторые социокультурные тенденции в этих «подгородных деревнях». В статьях об этнографических особенностях Вятского и Орловского уездов Вятской губернии он отмечал, что здесь «народ промышленный, непоседливый; малоземелье и другие неблагоприятные физические и социальные условия не позволяют здешнему крестьянину сиднем сидеть на одном месте; они гонят его в отхожие промыслы, на сторонние заработки»⁶.

¹ См., например: *Гудошников Я.И.* Русский городской романс: учебное пособие. Тамбов: Тамбовский пед. ин-т, 1990; *Якунцева Т.Н.* Спор о «старой» и «новой» песне (из истории фольклористики конца XIX века) // *Фольклор Урала. Вып. 5: Фольклор и историческая действительность.* Свердловск: Уральский гос. ун-т, 1980. С. 122–129; *Якунцева Т.Н.* Песенники и народные переделки песен // *Фольклор Урала. Вып. 11: Устная и рукописная традиции.* Свердловск: Уральский гос. ун-т, 2000. С. 102–116.

² *Башарин А.С.* Городской песенный фольклор // *Современный городской фольклор.* М.: Российский гос. гуманитар. ун-т, 2003. С. 487–491; *Лурье М.Л.* Городская песня в деревне (из старой дискуссии о новых песнях) // *Вестник РГГУ.* 2011. № 9 (71). С. 124–140; *Вохман Н.Н.* Функционирование городских песен в деревенской традиции // *Там же.* С. 141–147.

³ *Якунцева Т.Н.* Спор о «старой» и «новой» песне (из истории фольклористики конца XIX века). С. 122–129.

⁴ *Лурье М.Л.* Городская песня в деревне (из старой дискуссии о новых песнях). С. 128.

⁵ См. о нем: *Иванова А.А., Иванова Т.Г.* Добротворский Николай Александрович // *Русские фольклористы: Биобиблиографический словарь. XVIII–XIX вв.: в 5 т. Т. 2.* СПб.: Дмитрий Буланин, 2017. С. 112–116.

⁶ АРГО. Ф. 10. Оп. 1. Д. 40. Л. 1.

По этой причине в Вятской губернии крестьяне «подгородных деревень» помимо обработки земли обычно владели разными ремеслами: плотника, печника, бурлака, катанщика, портного, даже художника (поскольку славились домовой росписью)¹.

Добротворский писал: «Плотников здесь очень много, в подгородних селениях около 25% всего населения»². Он отмечал, что у них особый фольклор, приметы, присловья; они знают пословицы, которые отражают особенности ремесла, например: «Клин плотнику близкая родня приходится», «Кабы не клин да не мох, так и плотник-от бы сдох»³. Также есть пословицы о сапожниках: «Сапожник стяжек (sic!) стегнет да рубль возьмет; стегнет два – ан глядишь рубля полтора»⁴.

По мнению Добротворского, в Вятской губернии, особенно в Орловском уезде, бедность и отхожие промыслы приводят к тому, «что народ прямо опошляется»⁵. Это особенно сказывается на исполняемом репертуаре: «Песни, например, пошли больше похабные, которых и слушать-то без отвращения невозможно. Сказки – тоже самое. Особенно сильно замечается разложение нравственности среди крестьян пригородных, у которых земельный надел настолько мал и земля такого плохого качества, что собственно хлеба им едва-едва хватает до Рождества»⁶. Здесь можно поставить вопрос, что же собиратели и исследователи того времени считали «пошлостью», почему заостряли эту тему? Из наблюдений Добротворского следует, что «пошлость песен» он видел в эротических мотивах, нецензурных словах, а еще обращал внимание на пьянство исполняющих их в естественных условиях праздника или гуляния («пьяные бабы поют»⁷). Также собиратель делал неутешительный вывод о том, что «всё лучшее, здоровое в народе с каждым годом уходит, испаряется куда-то, остается одна грязь, в которой только изредка можно найти крупинку чистого золота. Самая религиозность, о которой так много писали и пишут местные литераторы из духовных, потеряла здесь почву и уступила стремлению к наживе»⁸.

¹ Также и Д.К. Зеленин отмечал, что многие сказочники Вятской губернии были связаны с отхожими промыслами: например Г.А. Верхорубов был плотником, А.Х. Селезенев – катанщиком, Н.И. Козлов – портным, М.А. Перминов работал плотником, а также в разное время занимался на фабрику, на пристань, выполнял работу дворника в г. Котельниче. См.: Великорусские сказки Вятской губернии. С приложением шести вотяцких сказок. Сборник Д.К. Зеленина. (Записки Императорского РГО по отделению этнографии, т. 42). Пг.: Типография А.В. Орлова, 1915. С. XVIII–XXIV.

² АРГО. Ф. 10. Оп. 1. Д. 37. Л. 5.

³ Там же.

⁴ Там же. Л. 6.

⁵ АРГО. Ф. 10. Оп. 1. Д. 40. Л. 4 об.

⁶ Там же.

⁷ АРГО. Ф. 10. Оп. 1. Д. 41. Л. 27 об.

⁸ АРГО. Ф. 10. Оп. 1. Д. 40. Л. 5.

В то же время материалы Добротворского показывают, что в конце XIX столетия в «подгородных деревнях» еще не исчезла календарно-обрядовая традиция, в том числе увеселения молодежи во время зимних и весенне-летних праздников. Однако, фиксируя игрищенскую традицию в Орловском уезде, он отмечал, что «за последнее время игрища в деревнях падают. Парни если не “на стороне”, не “по промыслу ходят”, то по праздникам больше в кабаках гуляют, “на село” или в город уходят, а на “деревенскую необразованность” смотрят с презрением. Из девушек тоже не все являются на общественные игры и гулянья. Дочки “умственных” мужиков предпочитают сидеть дома или баловаться где-ниб[удь] в гостях у такого же умственного мужика, как и папаша. “Спесивы, как поповны! – говорят про них крестьяне. – Шелковые-то платья надели, так думают, что барышнями сделались”»¹.

У Добротворского особый взгляд на хороводы. Он пишет, что «“караводом” здесь называют не только круг из парней и девок, схватившихся руками. Если дело происходит зимою, в “мясоедны игрища” (от Рождества до Масляницы), когда каравода на улице водить нельзя, то молодежь собирается в чью-ниб[удь] избу; девки рассаживаются вокруг стен по лавкам и скамьям, парни сидят за столом под матицей»². В хороводах на игрищах и гулянках поют следующие известные везде песни: «Во лузях, во лузях, во зеленых лузях», «Как у наших у ворот», «На горе-то малина», «Посеяли лебеду на берегу во мою крупную расадушку», «Сидит Ваня на диване» и проч. При этом Добротворский записывал движения пар и отдельных участников пляски, к примеру: «Во время пения <...> песни три девки ходят по кругу или по избе, то ускоряя, то замедляя шаг, смотря по песенному темпу», или «танцуют (так и говорят “танцуют”) вчетвером 1-ю кадрили». Старинные пляски «вчетвером не пляшут», поэтому собиратель подчеркивает новизну этого танца: «Сами крестьяне говорят, что эта пляска новая, появилась всего только назад 7–10 лет»³ (одновременно в комментарии он отмечает: «...что же касается песни, то ее поют “исстари”»⁴, то есть «старый» текст песни приспособлялся к новым плясовым реалиям). В некоторых случаях для новых песен не создавали особой пляски. «Все эти песни, – писал Добротворский, – крестьяне сами называют новыми и утверждают, что они только недавно занесены в здешние края бурлаками с Волги, солдатами, рогожниками, плотниками, шерстобитами и владимирскими офенями, которых здесь по губернии очень много шляется. Орловские крестьяне, впрочем, накладывают на эти “прихожие” песни свой оригинальный отпечаток: каждую из них они принаравливают к хороводу, пляске и играм, что видно уже и из приведенных примеров»⁵.

¹ АРГО. Ф. 10. Оп. 1. Д. 40. Л. 8 об.

² Там же. Л. 12 об.

³ Там же. Л. 19.

⁴ Там же.

⁵ Там же. Л. 20 об.

Песни, которые фиксировал Добротворский, особенно в деревне Мундера, уже отражали влияние города, и это закономерно, так как сюда городские влияния проникали быстрее, чем в отдаленные уголки. Деревня Мундера расположена всего в километре от г. Орлова (с 1671 года она известна как деревня Сенки Калеватова, а с 1873-го значилась как починок Семена Колеватова или как Мундоро¹). Во многих комментариях к песням Добротворский отмечает, что они записаны или со слов крестьянки Аксиньи Семеновны Колеватовой, или со слов Григория Колеватова. Как песни новейшей формации отмечены собирателем записанные от Григория Колеватова «Лет пятнадцати мальчишечка», «Эх, сказали, Васю в очи не видал». Как песня, традиционно исполнявшаяся на игрищах и на гуляньях, характеризуется «Зайду, млада, во сенницы / Возьму, млада, ведерцы...». В некоторых текстах можно видеть «сбои» ритма, а также нет указания на прикрепленность к «игре». Добротворский отмечал, что «это произошло главным образом оттого, что многие песни записаны не мной самим, а доставлены мне лицами посторонними. Но я уверен, что большая часть приведенных здесь песен сопровождается плясками и играми. За это говорит общая тенденция в здешнем народе олицетворять песню, представлять ее в живых образах и картинах. Я полагаю, что эта тенденция имеет строго традиционный характер. Она представляет любопытный образчик переживания в культуре. Это остаток, наследие времен давно минувших, когда песня имела известное обрядовое значение»².

Добротворский приводит также песни, которые по форме уже близки к частушкам, что подтверждается сопровождением игры на гармони.

Я гуляю, веселюсь
Тяльки с мамкой не боюсь.
Тялька мерина продаст,
На гулянье денег даст;
Мамка по миру пойдет,
Мне игрушку заведет...³

Игрушка – название гармони в Орловском уезде. Добротворский отмечает, что это «обыкновенная песня молодых парней, поется всегда под гармонику»⁴. Возможно, собиратель записал и так называемый частушечный спев:

¹ С названием этой деревни связана легенда о том, что «после победы над Наполеоном 300 пленных французов оказались в Орловском уезде, как память о том событии сохранилась деревня Мундоро, названная по имени пленного француза, проживающего здесь с 1813 года» (Шалагинов В.В. Орлов на Вятке: к 550-летию со дня основания. Киров: Вятка, 2009. С. 60).

² АРГО. Ф. 10. Оп. 1. Д. 41. Л. 26–26 об.

³ Там же. Л. 26.

⁴ Там же.

Поиграй, моя гармошка,
Со лазоревый цветок (sic!)
Приходи, моя милая,
Со горячею слезой.
<...>
Девоч восемь, я – один;
Девки в баню, я в овин.
Девки легли на полоч,
Ручки, ножки в потолок...

Окончание нецензурное. Записано в селе Слудка Орловского уезда Вятской губернии у пермяков. Песня эта самая распространенная здесь; поют ее и с аккомпанементом гармоники, и без нее, и старые, и молодые, и даже дети»¹. Село Слудка, хотя и не является «подгородним» селом, стоит на «большой дороге <...> здешние пермяки совершенно обрусели, приняли русскую одежду, нравы; многие переменили даже свой язык на русский»². Очевидно, что городская культура меняла не только культуру русской деревни, но и культуру и менталитет инородцев, живших рядом с русскими.

Наблюдения Добротворского подтверждал и А.М. Васнецов³, еще в отрочестве обратившийся к собиранию народных песен своего родного края и составивший «Песни северо-восточной России» (1894) – сборник, в котором тоже прослеживаются содержательные и формальные изменения в народной лирике того же временного периода. Васнецов записывал фольклор в деревнях, не близких к городу – в Уржумском и Вятском уезде, в частности у себя на родине – в селе Рябово Вятского уезда, однако и в его записях можно видеть, как на песенный репертуар распространяется городское влияние. В частности, в предисловии к своему сборнику А.М. Васнецов писал: «Песни новейшего времени беднее по содержанию и слабее по творчеству. Народность в них, если можно так выразиться, заглушается влиянием дешевых стишков – фабричного растлевающего духа и песнями солдатскими и волжскими; а соответственно содержанию их и напевы песен имеют пошловатый характер»⁴.

Во второй половине XIX – начале XX века обладание городскими вещами становилось для деревенских жителей (особенно для подгородных) показателем более «высокого» положения среди равных – как в материальном, так и в «культурном» смысле. Сельские жители – авторы / исполнители, узнавая и осваивая городские реалии, ориентируясь на городской репертуар, создавали произведения (сказки, песни, романсы, частушки), в которые активно включали детали городского быта.

¹ АРГО. Ф. 10. Оп. 1. Д. 41. Л. 1 об–2 об.

² Там же. Л. 2 об.

³ См. о нем: *Иванова А.А.* Васнецов Александр Михайлович // Русские фольклористы: Биобиблиографический словарь. XVIII–XIX вв. Т. 1. СПб.: Дмитрий Буланин, 2016. С. 548–552.

⁴ Песни северо-восточной России. Песни, величания и причеты. Записаны Александром Васнецовым в Вятской губернии. М.: Тип. Д.А. Бонч-Бруевича, 1894. С. VI.

Эстетическим критериям подгородных авторов / исполнителей соответствовали песни, тексты которых были фольклорными, но в которых проявлялись элементы романсов и городских песен. А.В. Кулагина писала: «Городские песни – результат освоения народом литературного силлабо-тонического стихосложения, со строфикой и рифмой. С одной стороны – авторские песни проникают в народную среду, с другой – в народной среде создаются анонимные произведения по “литературному образцу”»¹. Так в записях Добротворского можно видеть песню с «романсовым» мотивом:

Экой Ваня, разбесова голова,
Сколь далеке отъезжаешь от меня?
На кого ты спокпадаешь, друг, меня,
Не на друга, не <на> брата своего?
С кем прикажешь лето теплое гулять?
– Ходи, гуляй, моя милая, одна,
Сам уеду на чужую сторону, –
В дальны города,
Оставляю я тебя горькой сиротой...

(Запис[ано] со слов крестьянки Аксины Сем[еновны] Калеватовой в дер. Мундере)².

В начале песни автор / исполнитель заменяет слово («разудала голова» на «разбесова»), что отражает взгляд на молодца Ваню. Возможно, подсознательно автор / исполнитель подчеркивает отрицательную коннотацию поведения персонажа. (Этот же мотив упоминает и А.М. Васнецов в предисловии к своему сборнику: «Слышится жалоба на измену милого, про которого поется, что он “разбесовестный мальчишка, шельма стал”»³.)

Жители «подгородных» деревень, восприняв эстетические особенности городской культуры, становились носителями «третьей культуры». Романсовые мотивы в песнях о безответной любви, измене или неравном браке становятся популярны в подгородных деревнях, так как отражают те чувства, которые были «затушеваны» в традиционной лирике. В песне «Маленькой мальчишечко в горенке сидел...» герой, которого люди презрительно называют «шельмой», погубил себя из-за любви:

...Если не сплюбишь, –
Убью сам себя.
Сам себя убью,
Во сыру землю пойду.

¹ Кулагина А.В. Образ города в городских песнях // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Сб. науч. трудов. Вып. 9: Фольклор и художественная культура: История и современность. М.: ГРЦРФ, 1999. С. 161.

² АРГО. Ф. 10. Оп. 1. Д. 41. Л. 6.

³ Песни северо-восточной России. Песни, величания и причеты. Записаны Александром Васнецовым в Вятской губернии. С. V.

Чую, люди бают,
Слышу, говорят,
Словно будто мальчика бранят.
Маленький мальчишечка
Шельма, видно, был (2)
Сам себя он погубил¹.

Песня «Сидит голубочек» (№ 37), записанная в деревне Чисти, занесена из города, хотя Добротворский отмечает, что поют ее редко. В начале этой песни используется традиционный песенный прием развернутого психологического параллелизма: в первой части говорится о голубочке и паве, во второй – о девице и молодце. Вторая часть песни интересна тем, что в ней появляются городские реалии. Молодец обещает приехать из города и привезти подарки:

Не плачь ты, милая,
Не плачь, дорогая!
Сам я скоро
Буду к тебе в гости,
Привезу подарок –
Кумачу, китаек,
Дюжину сигарок (sic!)².

Даже в свадебной песне городские реалии становятся мерилом богатства, на которые «позарилась» мать девушки:

На высокие на дома,
На раскрашены балконы,
Что на медны самовар,
На хрустальные стаканы.
Сколь я чаю не пила –
Вдвое слез я пролила;
Сколь я сахару не ела –
Вдвое горя претерпела³.

В этой песне показана судьба девушки, которую отдали за нелюбимого, – тема, очень распространенная в народной лирике. Однако здесь эта тема уже связывается с городским бытом. Автор / исполнитель противопоставляет деревенские и городские бытовые реалии. (Еще раз подчеркнем особенность песенной лексики, о которой приходилось писать и раньше: «Слова, словосочетания, которые в контексте народной культуры часто отражают конкретные реалии, обладают, помимо общезыковых

¹ АРГО. Ф. 10. Оп. 1. Д. 41. Л. 27.

² Там же. Л. 23.

³ Там же. Л. 2.

значений, еще и культурной семантикой. Иногда культурная семантика отражается в “признаках”, которые являются неотъемлемой частью реалий и могут закрепляться как некие формулы и даже символы¹.)

Не все крестьяне к городским новшествам относились положительно. Добротворский, упоминая об «оригинальных поверьях и приметах орловских крестьян», писал, что «в голодные годы в деревнях обыкновенно поднимался говор, что всё зло, все эти голодовки Бог посылает на нас за один великий страшный грех, – за то, что мы носим рубашки из французского ситца, окрашенного собачьей кровью. В деревнях собираются сходы, постановляются приговоры: чтобы впредь таких рубашек не носить; а в иных местах доходило до того даже, что мир требовал и отбирал у парней плюсовые и александрийские рубашки и торжественно сжигал их во славу Божию и на посрамление врага рода человеческого, надоумившего проклятых французов красить свои ситцы поганой собачьей кровью. В обыкновенное же время к красным рубашкам крестьяне относятся снисходительно»². Такая неоднозначная реакция жителей деревень на модные городские новинки не отменяла их использования крестьянами как в быту, так и в песнях.

В современной фольклористике сформированы устойчивые и обоснованные представления о радикальной трансформации народной песни во второй половине XIX – начале XX века. При этом в подгородных деревнях в силу близости к тем или иным локусам урбанистической цивилизации происходило более интенсивное и быстрое восприятие как вещественных реалий, так и элементов духовной культуры, рожденных жизнью и бытом города. Жители подгородных деревень были более мобильными, чаще уходили на отхожие промыслы, во время пребывания в других местах они встречались с новыми людьми – как правило, носителями «третьей культуры». Деревенская молодежь, даже если и оставалась дома, также стремилась быть похожей на городских жителей, чтобы не чувствовать свою «ущербность» в одежде, в языке, в манерах, в репертуаре песен, танцев, игр и развлечений. Городской фольклор не только накладывал отпечаток на формы повседневной жизни, но и, как демонстрируют материалы Н.А. Добротворского, влиял на язык и менталитет носителей традиционной культуры.

¹ Поздеев В.А. Отражение реалий и номинаций в традиционных формулах песен и баллад (по материалам сборника А. Васнецова «Песни северо-восточной России») // Вестник Вятского государственного университета. 2017. № 11. С. 146.

² АРГО. Ф. 10. Оп. 1. Д. 40. Л. 15.

Н.Ю. Данченкова

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ГОРОДСКОГО И ДЕРЕВЕНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА КАК НАУЧНАЯ ПРОБЛЕМА (НА ПОДСТУПАХ К СПЕЦИАЛИЗАЦИИ ВОПРОСА)

Проблема взаимодействия городского, восходящего в своих основаниях к европейским стилистически-языковым принципам народно-песенного слоя и слоя традиционной деревенской песенности, сохраняющего и транслирующего глубинную специфику этнического художественного мышления, – одна из наиболее существенных для русской национальной музыкальной культуры. Как известно, с середины XVII века в России появляются песенные формы, основанные на новом типе стихосложения, «ученой» силлабике и на музыкальной стилистике канта. Новая песенная культура, активно распространяясь в городской среде, вырабатывает присущие лишь ей жанровые виды и формы. И в силу исторических условий вступает в тесное соприкосновение с традиционной народной музыкальной культурой. Их сосуществование и взаимное влияние оказывается чрезвычайно многосторонним и продуктивным, способствует дальнейшему росту и усложнению всей системы русского музыкально-песенного фольклора.

К исследованию этой крупной проблемы российские этномузыкологи не раз обращались на протяжении XX – начала XXI века, однако системной целенаправленной научной разработки она так и не получила. Здесь будет рассмотрен первый этап в истории возникновения и начальной разработки вопроса о взаимодействии городского и деревенского фольклорно-песенного слоев – сначала как проблемы самого общего порядка, а затем всё более уточняющейся – средствами исторического музыкознания, полевой и аналитической фольклористики (этномузыкологии). Этот этап условно можно ограничить временем 1920-х годов.

В начале XX века (1900–1910-е годы) в кругах российского «высокого» («ученого») художественного творчества изменились представления о значении городской и деревенской страт народного искусства.

Так, еще в 1870-х – начале 1890-х годов в качестве источника национальных художественных и культурных ценностей рассматривался фольклор

деревенский, что нашло свое широкое отражение в искусстве (живопись, музыка, литература). Городское же низовое творчество интерпретировалось в то время как явление вредное, разрушающее устои национальной самобытной культуры. Русские музыканты-профессионалы в один голос обличали городскую песенность в бесхудожественности и агрессивном воздействии на традиционную крестьянскую песню: «Чистая народная песня видимо начала извращаться и оттесняться чуждою цивилизацией, идущую на нее из городов и трактиров. Мещанско-фабричная шансонетка, вслед за шарманкою, гармошкою и мануфактурами, стремится в деревню и совращает ее напевы. Есть опасность, что богатый и разнообразный фонд самобытного народного творчества мало-помалу утратится без следа для общей национальной культуры»¹ – писал автор первого в России научно-аналитического труда по русской народной музыке П.П. Сокальский.

Но в первые десятилетия XX века именно этот «низовой» отдел городской культуры начинает восприниматься как самостоятельная, ценная своей специфичностью часть национальной традиции, как носитель ее особенных свойств. Городской фольклор начинает привлекать к себе всё более интенсивное внимание и интерес поэтов, художников и музыкантов, представляющих различные направления и течения в художественной жизни России. Так, русская народная песня, не только деревенская, но и городская, в ее урбанизированной трансформации, многообразных аранжировках и переложениях прочно обосновывается на концертной эстраде Российской империи. Лидер этого движения – В.В. Андреев и его Великорусский оркестр; их соратниками выступают многочисленные великорусские оркестры и ансамбли, певцы-солисты и солисты-исполнители на народных инструментах, профессиональные и любительские вокальные хоры и ансамбли.

Изменяются эстетические ориентиры русского изобразительного искусства. Как писал Г.Г. Пospelов, в конце 1900-х – 1910-х годах «на смену деревенским и кустарным предметам всё чаще приходят образы городского народного искусства – наивное творчество вывесочников или, еще более, мастеров лубочных картинок <...> Увлечение стихией низового городского творчества коснулось и некоторых миriskusников, и отдельных представителей “Союза русских художников”, а из деятелей новых течений – Сапунова, Судейкина, Шагала и др.»². Наиболее последовательно и плодотворно интерес к городскому фольклору и примитиву, площадному народному празднику, ярмарке и ярмарочному искусству проявился в творчестве художников, вошедших в объединение «Бубновый валет»³.

¹ Сокальский П.П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков: тип. А. Дарре, 1888. С. 196.

² Пospelов Г.Г. «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: Советский художник, 1990. С. 3.

³ Там же.

Особый акцент на художественных возможностях русского городского народного творчества был сделан в парижских музыкально-театральных постановках Дягилева, давших новый синтез традиционных и остро-современных художественных методов¹. Подлинным «прорывом» в этом направлении стал балет И.Ф. Стравинского «Петрушка» (1911). В этом произведении, открывшем новую страницу в истории русской музыки, Стравинский, по словам Б.В. Асафьева, автора первой о нем монографии (1929), «почувствовал <...>, как нигде до того, стихию празднично-уличного массового движения, выявил своеобразие, звончатость и блеск народных инструментальных интонаций. <...> Он уничтожил привилегии только старинной песни и сырой этнографизм. Он нашел “русское и бытовое” в обыкновеннейшей уличной и “дворовой” городской музыке, не побоявшись художественно оформить всем близкие и знакомые напевы и сохранить всё характерное и жизненно-конкретное в них»². Стравинский показал, что нужно «идти от живой музыкальной практики, от музыкально-жизневого языка города и деревни, от тех ритмов и интонаций, которые вырабатывает ежедневным опытом и годами создает быт, создает и закрепляет в поколениях»³. Асафьев подчеркивает, что Стравинскому удалось музыкально передать особую звуковую среду городского праздника: «Характерно для “Петрушки” наличие в музыке замечательно переданного гула или праздничного гомона в народных сценах»⁴.

Эта новая художественная практика России 1900–1910-х годов укрепляла новое представление о народной культуре как культуре сложной, подразделяющейся на *слои* – слой деревенской (крестьянской) культуры и слой народной городской культуры, тесно сплетенные между собой. Более того, благодаря художественной практике в сознании просвещенной общественности смягчался конфликт восприятия этих двух массивов, создавались благоприятные предпосылки новых научных подходов к изучению сложного контрастно-составного феномена, каковым является русская фольклорная культура. Ведь если изучение традиционного русского крестьянского фольклора насчитывало уже не одно десятилетие и достигло в начале XX века существенных результатов, то знаний о специфике и функционировании городской народной культуры было крайне мало.

Пионером научной разработки русского музыкального фольклора в курсе установления его подлинной специфики как сложного явления, состоящегося из крестьянского и городского фольклорных слоев, стал Б.В. Асафьев. Выдающийся знаток современного музыкального искусства, историк русской музыки, он одним из первых чутко уловил культурные запросы, выдвинутые новым композиторским творчеством и эпохой

¹ Поспелов Г.Г. «Бубновый вальс»: Прimitив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. С. 6.

² Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. С. 35.

³ Там же. С. 35.

⁴ Там же. С. 38.

перемен, наступившей в стране после революции. Повороту Асафьева к занятиям русским музыкальным фольклором немало способствовало его знакомство и сближение (с 1916 года) с духовным композитором А.Д. Кастальским¹, обладавшим уникальными познаниями в области народной музыки, создавшим неповторимый русский стиль церковных песнопений, внедрившим новаторские учебные курсы в программы обучения в московском Синодальном училище. «В те годы Асафьев стал подлинным единомышленником Кастальского, поскольку вскоре после революции с головой ушел в пропаганду и изучение русской народной песни, полагая, что она должна быть положена в основу музыкального образования и композиторского творчества страны. В 1920 году, возглавив разряд Истории музыки в (Зубовском. – Н.Д.) Институте истории искусств² в Петрограде, Асафьев выдвинул идею, что приоритетной областью этого учреждения является изучение народного искусства. В доказательство этой мысли им был прочитан цикл лекций о русском песнетворчестве, начата работа над книгой о народно-песенных основах стиля русской классической оперы, организована фольклорная экспедиция на север России»³.

Итак, Асафьев поступил в ГИИИ в Петрограде/Ленинграде в 1920 году, став руководителем разряда (отдела) истории музыки и одновременно – профессором по курсу «Русское народное музыкальное творчество»⁴. Этот курс был прочитан Асафьевым в 1920–1921 учебном году на Курсах по подготовке специалистов, а далее читался им же на Высших государственных курсах искусствоведов, готовивших исследователей для научной работы прежде всего в самом институте. Это дает понять, насколько важным виделось изучение фольклора и народного искусства для научной деятельности не только Отдела истории музыки и самого Асафьева как музыковеда-историка, но и для всего искусствоведческого подразделения ГИИИ⁵.

Асафьевым была разработана программа курса «Русское народное музыкальное творчество»⁶. В ней оказались акцентированы те проблемы русской фольклорной культуры, которые волновали Асафьева как историка русской музыки в первую очередь. Назовем наиболее важные:

1) реальная многослойность музыкального фольклора (песенная и инструментальная музыка);

¹ Зверева С. Александр Кастальский: идеи, творчество, судьба... М.: Вузовская книга, 1999. С. 202.

² Государственный институт истории искусств (Петроград/Ленинград), далее в тексте ГИИИ. Позднее был переименован в РИИИ (Российский институт истории искусств).

³ Зверева С. Александр Кастальский. С. 205.

⁴ Лапин В.А. Изучение фольклора в РИИИ // Временник Зубовского института. Вып. 11: Фольклористика в Зубовском институте. СПб.: РИИИ, 2013. С. 4.

⁵ Там же. С. 5–6.

⁶ Программа опубликована в: Из истории советского музыкального образования: Сб. материалов и документов. 1917–1927 гг. / Отв. ред. П.А. Вульфийус. Л.: Музыка, 1969. С. 285–286; Лапин В.А. Изучение фольклора в РИИИ. С. 4–5.

2) вопросы строения и формы народной песни – ритм музыкальный и стиховой; мелодика и ладо-звукорядные основы;

3) «археология» русской народной песни, то есть изучение ее как «непрестанно и непрерывно развивавшегося и видоизменявшегося в своем облике в различные периоды роста звучащего материала»¹;

4) историко-временные трансформации музыкальной формы и ее фиксации в виде «окристаллизовавшихся» образований-схем;

5) вопросы записи песни «в связи с ее подлинным звучанием» с целью установления подлинных звукорядов и образовавшихся над ними в течение веков среди смены влияний мелодических слоев»²;

6) вопросы национального и местного колорита народной песни и ее варианты.

Лекции Асафьева дали начало исследовательской работе, развернувшейся в ГИИИ со всё нарастающей активностью. Прежде всего всерьез занялся изучением музыкального фольклора – этой новой для него области – сам Асафьев³. Работая над проектом по истории русской музыки, Асафьев четко осознавал, что «немыслимо наблюдать эволюцию русской музыки без различения в ней пластов народного творчества»⁴. Поэтому в качестве предварительного труда задумал отдельное исследование «Крестьянское музыкальное (версия – «песенное») искусство», оставшееся незавершенным. Углубление в предмет потребовало непосредственного знакомства с народной музыкальной культурой, и Асафьев в течение трех летних сезонов 1925, 1926 и 1927 годов совершал единоличные экспедиционные поездки в районы Русского Севера⁵. Эти поездки вкупе с кабинетными штудиями дали ряд новых идей и представлений, реализованных в статьях Асафьева, опубликованных во второй половине 1920-х годов.

Ученый подходил к изучению северно-русского фольклора с позиций исторического музыкознания, проходившего в России в то время этап становления, поэтому его исследовательский ракурс оказался несколько иным, чем ракурсы собственно фольклористические. Асафьев закладывал базовые основы отечественной исторической музыкальной науки как отрасли знания, охватывающей в равной мере «устные и письменные традиции музыки в их единстве, разрешая острые вопросы композиторского творчества, ставя актуальные проблемы культурного строительства, просвещения, образования в СССР, борясь за активное отношение к музыке быта»⁶. Так, Асафьев выдвинул в качестве одной

¹ Лапин В.А. Изучение фольклора в РИИИ. С. 5.

² Там же. С. 5.

³ О фольклористической научной деятельности Асафьева см.: Земцовский И.И. Из этномузыковедческих наблюдений Б.В. Асафьева на Русском Севере: опыт реконструкции // Русский Север. Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики / Отв. ред. Т.А. Бернштам, К.В. Чистов. Л.: Наука, 1986. С. 206–213.

⁴ Там же. С. 206.

⁵ Описание маршрутов см.: Там же. С. 208.

⁶ Там же. С. 206–207.

из основных тем советского музыкознания крестьянское песенное искусство Русского Севера, поставив во главу угла своего научного метода целостность подхода.

Исходной задачей историка Асафьева было установить «роль музыкального творчества в народном искусстве вообще» вместе со значением музыкального начала «во всем быту и во всей жизни Севера». Вследствие этого во время экспедиций Асафьев целенаправленно уделял внимание не только музыке, но и сказке, бытовой речи, деревянной архитектуре (культовой и светской), старинной утвари, расположению деревень, своеобразию местного земледельческого труда, колокольному звону, старобрядческим крюковым рукописям. Сквозной темой в его поездках шло наблюдение за сменой культурных «бытов» (укладов) в северной деревне, за отношением к старине и ее наследию у различных половозрастных групп, за степенью живучести свадебного обряда¹.

Итогом полевых и кабинетных исследовательских трудов Асафьева стало новое для своего времени понимание феномена русской народно-музыкальной культуры, фольклора. Асафьев смог осознать фольклор как особую целостную систему, внутренне подвижную и внешне замкнутую, своеобразную по элементам и принципам их сочетания, имеющую ряд региональных подсистем, где северная традиция – лишь одна из таких подсистем с присущей ей сложной стадиальной и стилевой градацией, разными археологическими «отложениями»². «Если, например, – писал Асафьев, – медленно продвигаться из Ленинграда на север, то по мере отдаления от центра бытовая музыка заметно архаизируется. Если бродить в пределах одной и той же местности, хотя бы в пределах той же Ленинградской губернии, то можно наблюдать, как в границах приблизительно одного и того же бытового уклада сказываются на музыкальных интонациях разные старинные археологические “отложения” (например влияния когда-то здесь живших племен), культовые традиции, смена форм общежития, новые социальные факторы и т.д. вплоть до последних дней»³. Асафьев отмечал нормативность для фольклора прямого соединения («столкновения») различных стиле-стадиальных пластов, например старинных хороводов и частушек под гармонь, современных танцев, следующих друг за другом⁴. Внутри этой многослойности Асафьев особо выделял различия слоев городской народной и крестьянской народной бытовой музыки. Он писал: «Некоторым причастным к музыке людям всё ещё непонятны весьма простые вещи: что быт крестьянский и быт городской выдвигают различные требования и запросы к нашему искусству»⁵.

¹ Русский Север. Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. С. 207.

² Там же. С. 209.

³ Асафьев Б. Музыка города и деревни [1926] // Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1973. С. 34.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 33.

Культурная ситуация России, этой «музыкально-многоязычной страны»¹, сформировала вполне специфические отношения между этими двумя слоями музыки: «бытовое крестьянское песенное и игровое искусство, в силу особых исторических условий и социального положения “народа” в бывшей России, сильно оторвано от музыкальной жизни городов, и время от времени налаживавшийся обмен не мог помешать крестьянскому искусству как творчеству “устной традиции” сохранять и поддерживать выработанные некогда системы интонирования – это с одной стороны, а с другой – из сношений с городом почерпать новые навыки и приемы звукоизвлечения, частью приспособляя их к стародавним, частью строя на них новые звукообразования»². Здесь Асафьев верно уловил и отразил общий характер взаимодействия между деревенским и городским фольклором: деревня сохраняет свои музыкальные традиции и лишь частично усваивает нововведения городской народной культуры. Однако для более детальных суждений по этой проблеме Асафьеву недостает материалов и уже готовых научных работ, поэтому ученый вынужден ограничиться констатацией того, что взаимодействие городского и деревенского народного творчества значительно усложнило язык русских фольклорных традиций, но для науки начала XX века осталось крайне мало известным: «В этом многообразии элементов, составляющих сферу крестьянских музыкальных интонаций и образующих “музыку устной традиции”, – чрезвычайно подвижный слой звуко сочетаний – прежние собиратели не разбирались вовсе, записывая лишь то, что радовало их эстетическое чувство, и отмечая то, что казалось нехудожественным. Вместо того, чтобы зафиксировать максимальное количество видов и приемов интонации, форм и схем, производили художественный отбор в той мере, в какой это нужно было собирателям, и потому громадные пласты музыкального материала уходили из поля зрения собирателей»³. Вывод напрашивался сам собой: необходимо целостное, «без купюр», собирание и изучение народной музыки во всей ее многослойности, а также в ее многомерных органических связях с локальной культурой и бытом.

Новаторские идеи и устремления Асафьева вызвали самый живой отклик прежде всего у музыковедов, а также у искусствоведов других специальностей. В 1925 году в ГИИИ была создана Крестьянская секция (далее преобразованная в Секцию художественного фольклора), с 1926 по 1930 год – работала ежегодная комплексная (фольклорно-искусствоведческая) экспедиция в районы Русского Севера⁴. По итогам экспедиционной

¹ Асафьев Б. Музыка города и деревни. С. 33.

² Там же.

³ Там же. С. 35.

⁴ Подробнее о фольклористической деятельности этих лет в ГИИИ см. в: Лапин В.А. Изучение фольклора в РИИИ. О причинах, подтолкнувших к организации первой экспедиции, ее подготовке, планах и задачах см.: Крестьянское искусство Севера. Об искусствоведческой экспедиции на Русский Север. Л.: Academia, 1926.

работы были подготовлены и выпущены в свет сборники статей и материалов¹.

По свидетельству Н.П. Колпаковой, начавшей свою фольклористическую деятельность в комплексных северных экспедициях ГИИИ, общей установкой полевой научной работы было изучение произведений «как традиционного, так и вновь рождающегося народного художественного слова, народной музыки, народного театра, промыслов, народного зодчества <...> Наиболее интересным районом представлялся Русский Север, где сочетание традиции и новых форм быта и искусства должно было отразиться особенно рельефно»². Причем «одной из основных научных проблем, стоявших перед нами, была проблема влияния города на искусство деревни и поиски в этом искусстве фольклорной новизны, которая должна была как-то проявиться после 1917-го года»³. Иными словами, экспедиции были нацелены на выявление конкретных фактов и обстоятельств проникновения городского фольклора в деревенскую среду, форм воздействия на нее и результатов этого воздействия. Эта задача была сформулирована как центральная будущим руководителем экспедиции К.К. Романовым: «Нигде на русской территории так не ясен симбиоз городских новейших форм с старыми крестьянскими, и нигде нельзя с такою четкостью проследить весь процесс последовательного усвоения деревней тех художественных форм, которые идут из города. И вместе с тем, благодаря хорошему знакомству с памятниками Ленинграда, нигде нельзя с большею систематичностью проследить, что именно и когда именно заимствуется, как заимствованное перерабатывается, как оно влияет на эволюцию собственно-деревенских – ниоткуда не заимствованных – форм, становясь бродилом и активируя задержавшееся развитие. Следовательно, нигде нельзя так полно и на конкретном материале изучить вопрос о взаимоотношениях между городом и деревней в искусстве, как в Прионежье, – и этот вопрос, имеющий громадное теоретическое и принципиальное значение, должен, разумеется, стать центральным в будущей коллективной работе искусствоведческой экспедиции Института»⁴.

Слова Романова о влиянии городских культурных форм на культуру деревни, «задержавшуюся в своем развитии», в известной мере отражают политизированное послереволюционное отношение и к культуре деревни вообще, и к традиционному фольклору. Советский культпросвет насаждал представления о повышенной роли и степени распространения городского фольклора (с его разновидностями фольклора рабочего, революционного, сатирического, тюремного и др.), ставшие одним

¹ Крестьянское искусство СССР. [Вып.] I. Искусство Севера. Заонежье. Л.: Academia, 1927; Крестьянское искусство СССР. [Вып.] II. Искусство Севера. Пинежско-Мезенская экспедиция. Л.: Academia, 1928.

² Колпакова Н.П. У золотых родников (записки фольклориста). СПб.: Русская земля, 2002. С. 9.

³ Там же. С. 12.

⁴ Крестьянское искусство Севера. Об искусствоведческой экспедиции на Русский Север. С. 7.

из штампов советской фольклористики: «...городской фольклор во всех своих видах и жанрах уже накануне Октября занимал значительное место в духовной культуре народа»¹. Вследствие чего «неуемная волна по изучению фабрично-заводского песнетворчества прокатилась по всей стране, надолго заслонив интерес к крестьянской культуре. Лишь в конце 1950-х годов происходит постепенное возвращение фольклористики в традиционное русло»². Однако во второй половине 1920-х годов высокий профессионализм и научная честность участников экспедиций ГИИИ на Русский Север обеспечили им объективный подход к исследуемой фольклорной реальности.

В статьях, опубликованных в 1 и 2 выпусках сборника «Крестьянское искусство СССР» по результатам экспедиционной работы 1926–1927 годов, в первой части «записок» Колпаковой отражено «установочное» повышенное внимание к проникновению городских артефактов в деревенский фольклорный быт. Но возникающее при этом взаимодействие двух различных культурных слоев описано и интерпретировано молодыми исследователями строго достоверно, в соответствии с реальностью. Именно с этих публикаций изучение проблемы взаимодействия городской и крестьянской песенности ложится на прочную фактологическую основу.

Настойчивый поиск новых городских песен в деревнях Заонежья показал их весьма специфический жанровый срез. Как писала Н.П. Колпакова, «конечно, мы всюду расспрашивали – нет ли фольклора нового, созданного после 1917-го года <...> мы разузнавали о новом народном творчестве всюду. Но в качестве “новых” песен нам предлагали мещанские романсы вроде “Маруся отравилась”, “Чудный месяц плывет над рекою”, “Хаз Булат” и т.п. Для местных крестьян с репертуаром старинных свадебных и лирических эти песни были действительно “новыми”»³.

Специальное внимание бытованию городских песен в деревенской среде уделила в своей статье З.В. Эвальд – выдающийся в будущем российский этномузыколог, ученица и сотрудница Асафьева по Ленинградской консерватории, слушательница его курса по фольклору в ГИИИ, начавшая свою фольклористическую деятельность с экспедиции в Заонежье. Эвальд зафиксировала в общем плане фактическую ассимиляцию и переделку городских песен в деревенской среде по местным меркам: «Деревня как губка впитывает новые интонационные элементы и перерабатывает их по-своему, почти постоянно дробя их и вновь воссоздавая, но перемешав с местными напевами и попевками. Трансформация городских соков, безусловно, продолжается уже много лет,

¹ Домановский Л.В. Советский фольклор. Чит. по: Русское народное поэтическое творчество: Хрестоматия по фольклористике / Сост. Ю.Г. Круглов. М.: Высшая школа, 1986. С. 457.

² Марченко Ю.И. Исторический ракурс изучения севернорусской песенной культуры и современное состояние местных фольклорных традиций // Из истории русской фольклористики. Вып. 4–5. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 302.

³ Колпакова Н.П. У золотых родников. С. 21.

судя по сохранившимся рудиментам. <...> Укажу лишь на основные направления, по которым эволюционирует городской материал. 1. Раскрепощение от квадратности метра путем стягивания или расширения тактовых единиц городских песен; в результате – бесконечно большая ритмическая гибкость. 2. Стремление к большей напевности – мелосу. Городской мотив, большей частью примитивного рисунка, но с подчеркнутым метром, теряет свою угловатость, становится более плавным и текучим. Большие скачки (в мелодии. – *Н.Д.*) заполняются, причем на лишние ноты поются слоги “да”, “эх”, “ой” и т.д. 3. Орнаментация. 4. Изменение лада: тяготение к излюбленному натуральному минору; септима гармонического минора обычно понижается на полтона, что сообщает пошлейшему городскому напеву мягкий ладовый характер. При этом некоторые ступени лада получают другую интонацию. 5. Одноголосный городской мотив обрастает подголосками¹. Так, по наблюдениям Эвальд, романс «Зачем ты меня полюбила» (пример 19 в Приложении) дает интересный пример деревенской двухголосной обработки, «здесь метр оставлен неприкосновенным, но плетение голосов типично “досюльное”»².

Впервые вопрос взаимодействия городского и деревенского музыкального фольклора как двух явлений, принадлежащих к разным музыкально-языковым системам, был поставлен на серьезную аналитическую основу и введен в круг собственно музыкальной проблематики в исследованиях Е.В. Гиппиуса, чья музыкально-фольклористическая деятельность также началась в северных экспедициях ГИИИ. Новаторской, открывшей новую страницу в изучении жанра стала работа Гиппиуса, посвященная протяжной песне Пинежья³. В статье, предвзято рассматривая специфику бытования и функционирования протяжной песни в регионе, Гиппиус детально останавливается на вопросе трансформаций городского романса, ассимилированного местной фольклорной традицией и превращенного в одну из разновидностей местной протяжной лирической песни. Здесь, на Пинеге, городской романс, сохранив свои вербальные тексты, начал распеваться на кардинально преобразованные напевы, утратившие городской «пошиб» и обретшие новую звуковую деревенскую пластику, что сделало романс в реальном звучании малоотличимым от местной традиционной протяжной песни.

Разрабатывая вопросы жанровой специфики пинежских протяжных, Гиппиус следует методологическим принципам Асафьева, для которого, как мы помним, ведущими проблемами в изучении русской фольклорной песенности были проблемы формы и формообразования музыкального («звучащего») материала, его видоизменения, развития

¹ Эвальд З.В. Протяжные песни Заонежья // Крестьянское искусство СССР. [Вып.] I. Искусство Севера. Заонежье. С. 166.

² Там же. С. 167.

³ Гиппиус Е.В. Культура протяжной песни на Пинеге // Крестьянское искусство СССР. [Вып.] II. Искусство Севера. Пинежско-Мезенская экспедиция. С. 98–116.

и трансформации – и отражение этих процессов в виде неких «окристаллизовавшихся» образований-схем (или структур)¹. Ближайшее ознакомление с местной традицией показало, что народного термина «протяжная» не существует. Для обозначения подобных песен в народе употребляются определения «тяжелая», «баская», которые в первую очередь указывают на вполне определенную музыкальную форму, а по текстам в эту группу попадают самые разные песни лирического содержания и ассимилированный городской романс². Доказывая это первенство категории формы, Гиппиус обращается к превращениям формы городских песен. «Проанализируем процесс усвоения городского романса, занесенного в деревню, и попытаемся отыскать новые свойства, приобретенные романсом в новом бытовом слое в тот момент, когда он перестает восприниматься как городская песня и становится баской, старинной, протяжной. Первая стадия существования романса в деревне – стадия окаменелости, окристаллизованного состояния. Окаменелость вызвана двумя причинами: 1) новые, непривычные интонации резко приковывают внимание, и песня запоминается как известная схематическая данность; 2) городские песни постоянно нарочито заучиваются наизусть. Когда новые интонации становятся привычными, восприятие новой песни меняется. Сплошная окристаллизованная линия вдруг теряет свою монолитность. Отдельные точки этой линии начинают набухать и постепенно приобретают несвойственные им прежде значения, образуя целый ряд узловых центров различной значимости и различной устойчивости. Как только произошло расчленение, линии, соединяющие узлы, приобретают всё более и более самостоятельное значение и начинают быстро видоизменяться. Этот момент превращения в сознании исполнителей монолитной, застывшей линии в узловатую, и восприятие узлов как опорных точек различной устойчивости и является моментом ассимиляции. Ассимиляции механически запомнившейся или заученной чуждой конструкции с точки зрения привычных конструктивных принципов»³.

Таким образом, городской романс переводится на другие, уже деревенские принципы песенного формостроения: «...фактическое видоизменение: откидывание тех или иных узловых центров, увеличение значения других, изменения отдельных попевок или подмена их новыми и т.д. – всё это является лишь следствием изменения восприятия и, таким образом, обычной формой бытия крестьянской песни, в которую обратился романс. Узловатость линии и самостоятельное значение попевок являются общими свойствами северной русской песни, поэтому наличие их не служит еще признаком именно протяжной»⁴.

Гиппиус здесь говорит о переводе романсовой мелодии из системы тонально-гармонической, подчиняющей мелодику функциональным

¹ См. мою характеристику программы курса Асафьева по фольклору на с. 117, пункты 2, 3, 4.

² Гиппиус Е.В. Культура протяжной песни на Пинеге. С. 98.

³ Там же. С. 99.

⁴ Там же.

аккордовым / вертикальным тяготениям, что свойственно городской песенности, в систему иную, народную, линейно-мелодическую, монодийного типа, где мелодия разворачивается горизонтально, переходя по сложной траектории ладовых опор от начального устоя к заключительному «устою-покою» (А.В. Руднева). Эта система изначально традиционна для русской народной песни, однако в 1920-е годы ни ее научного определения, ни характеристик не существовало. Гиппиус значительно опережает свое время, увидев в процессе ассимиляции городского романса акт перевода песенного произведения из одной музыкальной системы в другую. Новым было выдвижение мелодического фактора, мелодики как таковой на главенствующую роль в народнопесенном формообразовании. Значительно позже это основополагающее свойство мелодических (монодических) музыкальных систем сформулировал Х.С. Кушнарев: «Монодия – музыкальное произведение, в образовании формы которого мелодическое начало выступает в качестве самодовлеющего»¹. Эти совпадения не случайны: Гиппиус совместно с Кушнаревым и Эвальд провел во второй половине 1920-х годов фольклорные экспедиции в Грузию и Армению (1927), а также в Узбекистан (1928)², где в реальном звучании ознакомился с музыкально-мелодическими системами, что и объясняет принципиально новые подходы ученого к изучению русского песенного мелоса. Именно мелос становится одной из центральных тем в научном творчестве Гиппиуса. Так, он заканчивает аспирантуру ГИИИ (1927–1930), представив исследование по теме: «Мелодический стиль песен Пинежья», позднее им перерабатывавшееся в книгу, но так и не законченное и не увидевшее свет³.

Способ, каким Гиппиус репрезентирует в статье 1928 года специфическую мелодико-линейную систему протяжной песни, достоин особого внимания. В названной незавершенной монографии отдельная (третья) глава была отведена описанию закономерностей этой народной музыкальной системы, в которой главенствовало мелодическое начало. Сам Гиппиус определял ее как «мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики» и структурно противопоставлял «мелодическому складу, гармонически опосредствованному»⁴. Гиппиус выделяет основную характеристику мелодики северных протяжных песен, реализующих «мелодическое мышление вне гармонии» по сугубо линейно-звуковым законам: здесь высотное соотношение опорных точек / узлов или тонов, дает импульс мелодического движения, определяет его графику или рисунок и поддерживает устремленность течения. Появляется

¹ Кушнарев Х.С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л.: Музгиз, 1958. С. 3.

² Материалы и статьи. К 100-летию со дня рождения Е.В. Гиппиуса / Ред.-сост. Е.А. Дорохова, О.А. Пашина. М.: Композитор, 2003. С. 8.

³ Там же. С. 9, 169.

⁴ Глава опубликована в: Материалы и статьи. К 100-летию со дня рождения Е.В. Гиппиуса. С. 112–168.

емкое определение «сквозного» строения динамичной, однонаправленной формы в деревенском «мелодическом модусе»: «Протяжной песне свойственно развертывание линии мелодического напряжения путем непрерывного развития от начального импульса движения – момента нарушения равновесия – до конечного устоя. Отсюда в протяжных песнях нельзя встретить конструкции, основанной на повторении попевок, припева и т.д.»¹. Тут необходимо заметить: Гиппиус, чтобы охарактеризовать сквозную форму протяжной песни, построенную на доминирующей мелодической основе, за неимением на тот момент другой теоретической концепции, использует обобщающий теоретический конструкт, или триаду логических функций формы Асафьева $I : M : T$, где I – *initium*, начало; M – *movere*, двигать; T – *terminus*, конец, предел. Эта триада, по словам М.Г. Арановского, полезна для понимания сложения формы, «ибо вводит в проблему музыкальной композиции функциональный аспект. <...> На основе функционального подхода можно рассматривать различные виды начал, виды продолжений (движения) и завершений. <...> В результате вся форма выстраивается как иерархия универсальных функций: от верхнего уровня – уровня целого – до нижнего – уровня исходных структурных единиц (или наоборот: от нижнего уровня до высшего). Внемusыкальная идея оказывается способной объяснить сложную структуру музыкальной формы»². В данном случае Гиппиус с ее помощью смог обозначить специфику мелодической композиции протяжной песни, адаптировав ее к фольклористическим понятиям с помощью ладо-звукорядного термина «устой».

Далее Гиппиус весьма подробно характеризует музыкальную форму протяжной песни и ее элементы. Здесь нужно отметить, что Гиппиус останавливает внимание на разновеликости первых строф песни, по сути, выделяя специальный прием двухстрофности, когда нормой для последующих становится не первая, а вторая строфа; эта особенность строфического строения, трансформировавшаяся, как нам теперь известно, в результате взаимодействия народной протяжной песни с городской стилистикой канта, станет позже объектом специальных исследований А.В. Рудневой.

Но какова же была дальнейшая судьба городского романса в деревне? Гиппиус отмечает: «Ассимилированный городской романс, бытующий по всему северу в виде излюбленных “Над серебряной рекой”, “Несчастный я родился” и т.д., в Суре почти рассосался под влиянием местных интонаций и лишь небольшими черточками (отдельными интонационными ходами) выдает свое городское происхождение»³. В некоторых местах Пинежья ассимилированный романс особо употребителен в репертуаре

¹ Гиппиус Е.В. Культура протяжной песни на Пинеге. С. 100.

² Арановский М. Концепция Б.В. Асафьева // Музыкально-теоретические системы XX века / Ред.-сост. М.Г. Арановский. М.: ГИИ, 2011. С. 103.

³ Гиппиус Е.В. Культура протяжной песни на Пинеге. С. 111.

молодежи, которая стремится к кристаллизации его формы¹. Гиппиус итожит статью, утверждая необходимость записи всех – и бытующих, и вымирающих – интонаций каждого района с целью дальнейших музыкально-диалектологических исследований².

Таким образом, первый этап в изучении взаимодействия городского и деревенского музыкального фольклора несмотря на его небольшую продолжительность оказался весьма плодотворным и продуктивным. Выработанные в это время новые подходы, идеи, аналитические наработки обещали в будущем довольно богатые научные результаты, осуществившиеся, тем не менее, далеко не в полном объеме, а потому заслуживают и сегодня самого пристального внимания. Более последовательное и углубленное изучение этой важной для русского фольклора проблемы было реализовано только во второй половине XX века в научном творчестве А.В. Рудневой, поставившей свои исследования на прочную методолого-теоретическую основу и сумевшей охватить значительный срез музыкальных материалов. Продолжением этого направления стали изыскания Н.М. Савельевой. Однако результаты и достижения последующих этапов в исследовании данной проблематики будут рассмотрены в отдельной работе.

¹ Гиппиус Е.В. Культура протяжной песни на Пинеге. С. 111.

² Там же. С. 116.

Е.И. Якубовская

**ЛИРИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ-РОМАНС
«ОБ ЧЕМ, МИЛАЯ МОЯ, ТОСКУЕШЬ...»
В РАСПЕВЕ ПИНЕЖСКОЙ И УСТЬЯНСКОЙ ТРАДИЦИЙ**

Замысел этой статьи родился в процессе работы автора над звуковым изданием песенного наследия пинежской деревни Ваймуша¹, которое благодаря счастливому стечению обстоятельств фиксировалось на протяжении более чем ста лет. Фольклор этой деревни представлен в значительном многообразии жанров, притом в записях разного времени – как словесных, так и музыкальных: от фонозаписей на восковых носителях до студийных магнитофонных и даже многоканальных. Немало из них опубликовано, хотя большинство все-таки находится в архивах². Полевые наблюдения отложились в десятках вариантов одних и тех же песен, начиная с записей А.Д. Григорьева 1900 года³, и, собственно, продолжают по настоящее время.

¹ Деревня Ваймуша расположена на правом берегу реки Пинеги, в ее среднем течении, в 7 километрах на юго-восток от села Карпогоры – административного центра Пинежского района Архангельской области. Первое дошедшее до наших дней упоминание о ней – в писцовой книге 1623 года, хотя археологические раскопки на Ваймушском городище показали наличие на этом месте поселения еще в XII–XV веках.

² Материалы Пинежской экспедиции Государственного института истории искусств (ГИИИ) 1927 года хранятся: звукозаписи Отдела МУЗО – в Основном аудиофонде Фонограммархива Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (далее ФА ИРЛИ), фонд ФВ (фоноваликов), к. 003F, ФВ 0131 – ФВ 0142 – 1927 год; к. 004F, ФВ 0254 – ФВ 0257 – 1930 год; записи словесников Отдела ЛИТО – в Рукописном Отделе того же института, р. V, к. 3; полевые дневники музыковедов – в Отделе документов и личных архивов Российского национального музея музыки (фонд Е.В. Гиппиуса): РНММ. Ф. 450, №№ 3310, 3314, 3315, 3317, 3318, 3320. Собрание отснятых фотографий находится частично в Рукописном отделе ИРЛИ (Р. V, к. 106), частично в фондах Фотоотдела Института истории материальной культуры РАН: ИИМК. Фотоотдел. Фонд 53.

³ Григорьев А.Д. Архангельские былины и исторические песни, собранные А.Д. Григорьевым в 1899–1901 гг.: с напевами, записанными посредством фонографа. Т. 1, Ч. 2: Пинега. М.: Изд. Имп. Акад. наук, 1904. Раздел, посвященный записям в д. Ваймуше: с. 507–518.

Автору статьи довелось в этот же период готовить к изданию свою монографию, посвященную культуре распева лирической песни на реке Устье¹, что, конечно же, невольно влекло к сравнению музыкального стиля этих двух традиций. Параллельно накапливались наблюдения над жизнью поэтического текста лирических песен, которые имели варианты в обеих этих своеобразных и ярких традициях, каждая из которых представляет собой уникальное воплощение песенности Русского Севера.

Наше внимание привлекла песня-романс «Об чем, милая моя, тоскуешь...», записанная и на Пинеге, и на Устье – одна из любимых людьми определенного поколения, родившимися на рубеже XIX–XX веков, и в 1920–1930-е годы «распространенная преимущественно среди девушек»². Характеризуя эту песню в комментарии к ее публикации в сборнике «Песни Пинежья», З.В. Эвальд отмечает, что ее «текст представляет типичный образец “потребительного” слоя репертуара»³.

Первое, что бросается в глаза при сопоставлении вариантов с Пинеги и Устья, – это единство поэтического текста, бытующего в территориально удаленных друг от друга и замкнутых песенных традициях, и на фоне этого единства – разительное интонационное несходство вариантов напева, развившихся в этих местных традициях песенного интонирования. При этом благодаря обилию материала по Устью⁴, представившему

¹ Якубовская Е.И. Моя Устья. Очерки культуры лирической песни Устьянского района Архангельской области. СПб.: Дмитрий Буланин, 2024.

² Песни Пинежья: Материалы фонограмм-архива, собранные и разработанные Е.В. Гиппиусом и З.В. Эвальд / Под общ. ред. Е.В. Гиппиуса. М.: Музгиз, 1937. Кн. II. С. 484.

³ «Массово-потребительный» слой репертуара – песни широко известные и любимые в данной местности, притом простые по строению напева, не требующие для исполнения особенного певческого мастерства. Термин применялся З.В. Эвальд в 1930-х годах.

⁴ Полевое исследование этой локальной традиции осуществлялось экспедициями Ленинградской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова под руководством А.М. Мехнецова (1978) и Ю.И. Марченко (1977). Эти материалы мы анализируем с привлечением записей, сделанных в Ленинграде в 1989 году и при повторных поездках Ю.И. Марченко на Устье в 1980 и 1986 годах (записи 1986 года находятся в ФА ИРЛИ, МФ 2883–2885). Основные материалы хранятся: звукозаписи и рукописный архив экспедиций – в Фольклорно-этнографическом центре им. А.М. Мехнецова СПбГК (далее ФЭЦ СПбГК), ОАФ, к. 021 (1977), 023, 024 (1978). Стационарные записи (выезд народных исполнителей в Ленинград) 1979–1980 годов: к. 030 (1979), 039 (1980). Записи опубликованы на грампластинке: «Ох, эко сердце»: Устьянские песни, Архангельская область (Ансамбли деревень Михалёво и Кузоверской) / аннотация А.М. Мехнецова. Мелодия, 1984. С2020815008. Рукописный архив: ФЭЦ СПбГК, РФ, п. 71–73, 76–78. Подробнее об итогах устьянских экспедиций см.: Валиевская Е.А. Фольклор Устья в документальных записях экспедиций Ленинградской консерватории 1970-х годов (общая характеристика собранных коллекций) // Фольклорные традиции Севера и Северо-Запада России: ареальные исследования в контексте этнокультурных взаимосвязей: Сб. науч. ст. по материалам Всерос. науч. конф. (Санкт-Петербург, 27–30 сент. 2014 г.). СПб.: Скифия-принт, 2016. С. 104–118; Якубовская Е. Уроки жизни: Устьянские экспедиции

культуру местных «певческих школ» в репрезентативном состоянии, оказалось возможно осознать и ту звуковую среду, в которой сформировались и жили оригинальные местные варианты распева единого словесного текста.

Второе, что можно заметить, сравнивая звукозаписи пинежских вариантов 1927–1930 и 1990-х годов, – это замечательная устойчивость песни во времени. Ее поэтический текст, основные параметры структуры напева, стиль распева и даже характерные мелодические элементы местной «певческой школы», зафиксированные с разницей в более чем полвека, остаются в своей основе неизменными и узнаваемыми. Вместе с тем в версии 1992 года, напетой дуэтом пожилых искусных песенниц, в отличие от записи 1927 года от молодежи, можно выделить некоторые особенные черты музыкального стиля, свойственные именно исполнительству хорошо спевшихся мастеров старшего возраста. Их творчество Е.В. Гиппиус относил к виртуозному распеву «замкнутых» малых ансамблей, «культивировавших своеобразную традицию “инвенционного” полифонического стиля протяжной песни»¹.

Третье наблюдение касается историко-стилевых особенностей словесного текста и напева. Поэтический склад песни «Об чем, милая моя, тоскуешь...», единый для пинежской и устьянской традиции, без сомнения относит ее к жанру песни-романса, в тексте которого, как пишет З.В. Эвальд в комментарии к ее публикации², «можно различить несколько слоев [“ходячих”] образов, от дворянской “песни” конца XVIII века до мещанского романса второй половины XIX века»³. Напев, записанный на Пинеге, несмотря на многие приемы определенно местного и даже конкретно ваймушского распева, выраженно несет в себе признаки мелодического стиля романса. Они сохраняются как в ранней записи 1927 года от молодежи, так и в версии, распетой в 1992 году представительницами того же поколения, но уже в преклонном возрасте. Устьянские же варианты, сохраняя романсовый по складу текст почти неизменным, распеты в стиле ранней узкообъемной женской лирики, причем в разнообразии его локальных проявлений.

Вначале скажем несколько слов о записи первого из приводимых нами – пинежского варианта песни «Об чем, милая моя, тоскуешь...» в свете специальных задач полевых исследований комплексной экспедиции ГИИИ

Ленинградской консерватории 1977–1978 годов в рукописных материалах // Вопросы этномузыкознания. 2014. № 1 (06). С. 120–137; Она же. Уроки жизни: Устьянские экспедиции Ленинградской консерватории 1977–1978 годов в рукописных материалах (продолжение) // Вопросы этномузыкознания. 2014. № 2 (07). С. 122–139.

¹ Двадцать русских народных песен в ранних звукозаписях Е. Линевой, М. Пятницкого, З. Эвальд, Е. Гиппиуса 1897–1935 гг. / Сост., нот. и общ. ред. Е.В. Гиппиуса. М.: Советский композитор, 1979. С. 6.

² Песни Пинежья. № 114.

³ Там же. С. 483–484.

1927 года. Перед сотрудниками Отдела МУЗО¹ помимо полевых наблюдений над музыкальным фольклором стояла задача социологического изучения песенной традиции. Е.В. Гиппиус и З.В. Эвальд, являясь сотрудниками музыкального отдела, одновременно входили в Секцию крестьянского искусства, созданную при общеинститутском Комитете по социологическому изучению искусств (Соцком)².

В Ваймуше музыковедам представились для этого богатые возможности, так как там они обнаружили исполнителей из различных половозрастных групп. Среди хороших и знающих певцов были мужчины и женщины среднего и старшего возраста и вместе с тем активная и хорошо поющая молодежь, в том числе дети этих же самых зрелых певцов и певуний. Ваймушане, не чинясь, охотно откликались на просьбу спеть «в трубу», как они тут же окрестили фонограф. Филолог Н.П. Колпакова, работавшая в Ваймуше неделей раньше, вспоминала: «К нашей работе местные жители относятся с большим уважением и вниманием»³.

Процесс записи пения на диковинный прибор, способный тут же «отыграть» записанное, вызывал у певцов и их односельчан огромный интерес. Собиратели записывают в дневнике экспедиции: «Вся публика принимает живейшее участие»⁴. Но гораздо важнее то, что местные жители выступали как знатоки и ценители песенного искусства, предлагали собирателям для записи той или иной песни пригласить лучших, с их точки зрения, исполнителей. Так, Е.В. Гиппиус отмечает, что слушатели, набившиеся в избу во время записи песни «На синем мори туман, туман» и внимательно следившие за ее ходом, предлагают собирателям взять других, более подходящих для этой песни «жёнок»: «Публика категорически требует Матрену и Павлу, Алевтину в сторону и Нюшку вместо нее. Трое долго спеваются вполголоса. Бабы одобряют»⁵.

Ученые ставят перед собой задачу: в полевых условиях исследовать, какие песни поет молодежь и старики, что знают и могут исполнять те и другие из репертуара друг друга, как отличается этот репертуар. З.В. Эвальд отмечает, с каким неодобрением относятся старые мастера распева к песням «новым». «[На предложение собирателей спеть] “Как сегодняшний день скука”: – Не баска⁶ – всяк поёт, сопля всяка»⁷. Н.П. Колпакова пишет

¹ МУЗО – музыкальный отдел (отделение) Государственного института истории искусств (ГИИИ), задачей которого было изучение музыкального искусства.

² Иванова Т.Г. История русской фольклористики XX века. 1900 – первая половина 1941 г. СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. С. 285–287.

³ Колпакова Н.П. У золотых родников. Записки фольклориста. Л.: Наука, 1975. С. 75. (Серия: Из истории мировой культуры).

⁴ РНММ. Ф. 450. № 3317 (Е. Гиппиус. Тетрадь записей в экспедиции в Архангельскую область. 1927). Л. 14. Карпова Гора. Ваймуша. 30 /VI 27 г.

⁵ Там же. Л. 16 об.

⁶ Не баска – некрасивая, нехорошая.

⁷ РНММ. Ф. 450. № 3314 (З. Эвальд. Тетрадь записей экспедиции на Пинегу. 1930. Тетрадь II). Л. 30 об.

в экспедиционном дневнике, вспоминая работу в Ваймуше: «[Старушки] поют старательно, любовно. Уходя, мы осведомляемся о молодежи. – Девки-то нонеча все частушки транжирят, – сообщают несколько презрительно бабушки. А “девки” говорят о старине с почтением и, когда приходится, очень тихо и внимательно слушают пение старших»¹. З.В. Эвальд замечает: «Протяжная песня крепко держится у девок и парней. [В песне] “Нам-то не дорого” партию м[ужского] гол[оса] пел мальчик 14 лет очень верно и самостоятельно – один. В Шот[овой] Горе парень точил косу и пел протяжную песню»².

И всё же протяжная лирическая песня не является главной в активном репертуаре молодежи. Основу его составляют игровые припевки, хороводы, плясовые песни и песни под кадриль, которая еще только начинает входить в обиход праздничного веселья³. Н.П. Колпакова замечает особенность поэтического сложения текстов плясовых: «Интересно, что среди плясовых имеется два типа: для “русской” пляски и других традиционных народных танцев – песни с ритмом “комаринской”, а для “кандрелей”, “ланцов” и вообще для танцев более городского характера – песни с ритмом и строфикой городских стихотворений»⁴.

Музыковеды стремились зафиксировать в звукозаписи хотя бы часть хороводных и плясовых песен⁵, попутно отмечая характерные черты их напевов⁶; в полевых тетрадах филологов ЛИТО – еще почти два десятка текстов. При этом припевки, которые во множестве пелись на зимних «вещерянках» и были записаны словесниками, в число звукозаписей тогда не попали. Несколько припевок Е.В. Гиппиус и З.В. Эвальд записали позже, в 1930 году, когда проводили на Пинежье дополнительные полевые исследования, готовя материал для сборника «Песни Пинежья»⁷.

Во всех пинежских «центрах» песенной традиции собиратели обязательно записывали частушки, причем не только от молодежи, но и от

¹ Колпакова Н.П. У золотых родников. С. 75.

² РНММ. Ф. 450. № 3315 (З. Эвальд. Тетрадь III, Пинега. 1930. Материалы экспедиции). Л. 16.

³ «Любимые танцы – “кандрель”, краковяк, “бафила”, “нащёп”. Все эти танцы и песни к ним привезены сюда “белыми” в эпоху гражданской войны» (Колпакова Н.П. У золотых родников. С. 85).

⁴ Там же. С. 84.

⁵ В Ваймуше на фонограф были записаны хороводные игровые и хоровые песни: «Я горю-горю на камушке», «Чижик-пыжик, воропыжик», «Пошли наши гусли, пошли звончатые», «Мы капустилку пололи, приговаривали», «По-за городу ходил гражданин, да ой, гражданин (царёв сын)», «Хожу я, гуляю вдоль по хороводу. Розоцька алая», «Што не нов монастырь становилсе», «Шили девицы ковёр», «В хороводе, в хороводе, в хороводе были мы», «Хожу я с-по травке»; кадрильная песня «Как задумал, задумал, задумал да пошёл».

⁶ Например, по ходу записи собиратель замечает в тетради: «Игровые: все в лидийском ладу» (РНММ. Ф. 450. № 3317. Л. 16).

⁷ Игровые припевки: «Булавка за лавку упала», «Как у столбышка дубового», «Стояла ребинушка на огороде», «И через рецьку-рециньку», «У борá-то сосна зеленáя, зеленáя» (фонозапись не сохранилась).

пожилых тоже – и Ваймуша не была исключением. В 1930 году здесь же от группы молодых исполнителей была записана популярная в те годы солдатская песня на слова Демьяна Бедного «Как родная меня мать провожала», распетая с интересными интонационными особенностями, смягчающими, как бы «округляющими» лихой солдатский напев. И частушки, и солдатская песня, кроме чисто вокальных вариантов исполнения, были зафиксированы также в сопровождении гармони-тальянки. Молодой, но уже весьма искусный гармонист Антон Петрович Немиров – внук и сын известных в округе песельников, – «грамотный, 17 лет, нигде не бывал, кроме Ваймуши»¹.

Большинство свадебных песен в описываемый период было хорошо известно девушкам, которые с детства осознанно готовились к участию в свадебном обряде, проигрывая обрядовые действия вместе с песнями и причетами в ролевых играх «в свадьбу»². Записанные в 1927 году на фонограф свадебные песни были напеты более опытными в этом деле «женками», но в предварительной словесной записи песен местной свадьбы от Авдотьи Степановны Нечипуриной вместе со своей «певкой» матерью принимала участие и ее дочь, 18-летняя Маша³. Свадебные песни помнили и другие ваймушские молодки и девушки: 23-летняя Фекла Ботова⁴, 18-летняя Нюша Фофанова⁵. Опрос девушек в 1930 году на предмет знания ими свадебных песен дал еще несколько названий⁶.

Лирические протяжные песни и баллады⁷ в Ваймуше записывались на фонограф в основном от людей старшего и среднего возраста: А.С. Нечипуриной, А.Д. Ботовой и П.А. Немирова (отца гармониста А. Немирова),

¹ РНММ. Ф. 450. № 3315. Л. 22. Антон Немиров через год после этой записи женился на «певкой» девушке Александре Баландиной (будущей Александре Христофоровне Немировой – многолетнем творческом лидере этнографического коллектива д. Ваймуша) и вскоре нелепо погиб в бурных событиях начавшейся коллективизации; недолго прожил и их первенец. Но Александра, всю свою долгую жизнь вспоминая эту первую любовь, сохранила и его фамилию, и песенное искусство, подхваченное и развитое ею в семье Немировых.

² См.: Левина И.М. Кукольные игры в свадьбу и метище // Крестьянское искусство СССР: Искусство Севера: Сб. секции крестьян, иск-ва комитета социол. изучения искусств. Вып. II: Пинежско-Мезенская экспедиция. Л.: Academia, 1928. С. 201–234.

³ В рукописях филологов зафиксированы: «Белокаменны палаты да греновиты», «Золото с золотом свивалосе», «Кругом-кругом да солнце катилось», «На горы на высокой, раю, раю, раю», «По загуменьи тропинка лежит», «Сказали про Ивана-та – хитёр», «У дьяцка, дьяцка».

⁴ Песня «Оряди, оряди, да среди двора» (РО ИРЛИ. Р. V. К. 3. П. 18. № 86. Л. 96 (232) – 97 (233)).

⁵ Песня «На горы на высокой, ой да рано» (РО ИРЛИ. Р. V. К. 3. П. 6. № 120. Л. 21).

⁶ Песни «Конь бежит», «Под цыся, все под колоколы», «Славен город», «Гай, гай, лелё! Что издалече-далече», «Ехали бояра с Костромы» (РНММ. Ф. 450. № 3315 (З. Эвальд. Тетрадь III, Пинега. 1930. Материалы экспедиции). Л. 38).

⁷ В Ваймуше в 1927 году были записаны: «Размолоденькие да вы молодчики, дружки да мои», «Как у наших у дворянских у ворот», «В сыром бору малая сосенка», «Разливалась весной мати вешняя больша вода», «Ты голубь ле, голубь, голубочек», «На синём-то мори да туман», а также баллады «Ты талан ли мой таланистой», «Во поле корчма».

а также и от более молодых «певкѣхъ жѣнок»: Ф.А. Ботовой, Е.Е. Никифоровой, П.М. Малеевой, М.Я. Рудаковой, В.Е. Рудаковой (дочери А.С. Нечипуриной). Вместе с тем Е.В. Гиппиус и З.В. Эвальд, согласно заранее составленному плану, старались записать и песни позднего историко-стилевого слоя, городские романсы, фиксируя в них черты местного распева.

Песни такого характера, как правило, исполняли певцы более молодого возраста, иногда и совсем юные. Так, песня «Соловеюшко премилый, ты везде можешь летать» была напета девушками 16–18 лет, запедала 23-летняя Анна Фофанова. Песню «Об чем, милая моя, тоскуешь...» исполнили та же А. Фофанова и еще несколько девушек, не названных собирателями¹. Запевала 18-летняя Мария Нечипурина. Еще один исполнитель, чей голос ярко выделяется на фоне девичьих «тонкѣхъ» голосов, – 37-летний Александр Егорович Нифантьев, которого Гиппиус и Эвальд в своих полевых заметках называют «молодой мужик», что, несомненно, отражает не столько его «возраст по паспорту» (на самом-то деле он был ровесником «солидному» П.А. Немирову – 1890 г.р.), сколько, по-видимому, его общественный статус в глазах собирателей.

В 1930 году З.В. Эвальд, поставив задачу выявления репертуара молодых исполнителей, их предпочтений в отношении жанров и историко-стилевых групп необрядовой песенности, вела дополнительный опрос ваймушских «певкѣхъ девок» на предмет знания ими традиционных «старых» и «новых» песен. Список лирических песен (в том числе с балладными сюжетами), составленный по результатам этого опроса, показывает абсолютное предпочтение девушками песен романсового склада: «новых, городских». Из 13 сюжетов лирики лишь три песни относятся к традиционно-крестьянским². Остальные – городские песни и романсы³.

Справедливости ради нужно сказать, что на Пинежье и, в частности, в деревне Ваймуша любовь к городским песням была свойственна не одному только молодому поколению. Этот репертуар в 1927 году Н.П. Колпакова записывала и от людей средних лет – например от 50-летней А.Д. Ботовой, которая с удовольствием пела вместе со своей молодой дочерью Марфой (23-х лет) баллады и поздние лирические песни с «жестоким»

¹ Заметка в полевой тетради об исполнителях песни «Об чем, милая моя, тоскуешь?»: «5 девок 16–18 л[ет] и молодой мужик. Зап[евают] Маша Ничипурина» (РНММ. Ф. 450. № 3317. Л. 15 об.). В публикации этой записи в сборнике «Песни Пинежья» названы имена трех исполнителей: А.Е. Нифантьев (№ 68 согласно шифру исполнителя, принятому составителями), М.Е. Нечипурина (№ 71) и А.Г. Фофанова (№ 74).

² Песни «Вы-то премилы девушки», «Голубь голубочек» и старинная баллада «Талан», которую, впрочем, по словам девушек, «мало поют». Песни же «Во поле корцьма» и «Во синем-то мори туман», которые были записаны в 1927 году, «девушки не знают» (РНММ. Ф. 450. № 3315. Л. 37 об.–38).

³ Песни «Несчастной родилсе», «На Архангельском главном вокзале», «Сию на карточке гадаю», «С пятнадцать лет как с-под неволи», «Един был юноша несчастной», «Кинареецка прелестна», «Располным полна моя коробочка» (Там же).

содержанием, в том числе и те, что попали в репертуарный список, составленный З.В. Эвальд.

Е.В. Гиппиус и З.В. Эвальд не случайно с таким вниманием относились к песням городского романсового склада. Именно на материале этого историко-стилевого слоя можно было увидеть и аналитически показать процесс формирования их местных крестьянских вариантов, интонационного обогащения и насыщения их простых мелодий элементами распева, выработанными в условиях местной песенной традиции. Случаи же, когда это по каким-то причинам не происходило, давали ценный фактический материал для выводов о «социальной» жизни произведения в устной традиции.

Песня «Об чем, милая моя, тоскуешь...» как раз являлась таким показательным и ярким примером наблюдаемых в полевой практике процессов. Поэтому в условиях жесткого ограничения фиксируемого в звукозаписи материала, вследствие недостатка места на носителях – восковых цилиндрах (не более 5 минут звучания) и количества самих валиков, она всё же была отобрана для записи на фонограф.

Теперь приступим к сравнению избранных нами пяти вариантов песни «Об чем, милая моя, тоскуешь...». Начнем с ее наиболее ранней, фонографической записи из пинежской деревни Ваймуша, сделанной Е.В. Гиппиусом и З.В. Эвальд в ходе комплексной экспедиции Государственного института истории искусств в 1927 году¹. Она же представляет образец, наиболее близкий по стилю к условно предполагаемому первоисточнику романсового склада.

Конкретный текст, который послужил первоначальным образцом для северных распевщиков, пока не найден. Судя по неопределенно-общему характеру комментария к публикации этой записи в «Песнях Пинежья», З.В. Эвальд это сделать также не удалось². То, что стихотворный прообраз данного текста, сложенный четырехстопным хореем, существовал, можно предположить, имея в виду факт единства «песенной основы» – поэтического текста (в обеих его формах: «распетою» и сжатой в передаче «под диктовку») и ладо-ритмической схемы напева, в двух удаленных друг от друга территориально и достаточно замкнутых песенных традициях: пинежской и устьянской.

Исследовательница ссылается в комментарии на еще две записи этой песни, близкие по тексту публикуемой: костромскую, из первого выпуска

¹ Фонограмма хранится в фонде ФА ИРЛИ: Основной Аудиофонд. К. 003. ФВ 0138.01. Публикация: Песни Пинежья. № 114.

² В комментарии к публикации обычно настойчивая в поисках первоисточника З.В. Эвальд лишь обобщенно характеризует образы поэтического текста: «Текст представляет типичный образец “потребительного” слоя репертуара, для которого характерно нанизывание ходячих образов, логически не всегда связанных. В данном тексте можно различить несколько слоев этих образов, от дворянской “песни” конца XVIII века до мещанского романса второй половины XIX века» (Песни Пинежья. С. 483–484).

сборника Ф. Лаговского¹, и вятскую – из сборника Н.И. Абрамычева². В варианте Лаговского, записанном в деревне Марково Галичского уезда Игодовской волости от «крестьянской девицы Анны Золиной»³, первые четыре строки переданы собирателем так, как пела их исполнительница: стих на основе пятистопного хорея; перекрестная рифмовка второй и четвертой строк объединяет их в подобие песенного «куплета», а все остальные – трехстиховые (два стиха с «выделенным зачином» в объеме целого стиха). После первых четырех строк стих, записанный с пересказа, сохраняет, очевидно, исходный «нераспетый» стихотворный размер – четырехстопный хорея:

О чем, милая моя, тоскуешь?
Ну, что сделалось, душа, с тобой?
Ну, что сделалось с тобой, случилось, –
Не промолвишь ты, радость, со мной⁴.
Развеселы черны глазки
На меня всё не глядят,
Всё уста твои приятны
О любви не говорят.
«Дай-ко, милый, праву ручку,
Приложи к груди моей.
Ты почувствуй, друг любезный,
Сердце бьется как во мне».
Сердце замерло, заныло,
Залилась горьким слезам.
Пойду к бережку крутому
Следу милого глядеть.
Не нашла следу милова,
Залилась горьким слезам

Я солью из воска крылья,
Легки крылышки себе.
Я взвилась бы, улетела
Жить на родину свою:
На родной нашей сторонке
Жить привольно, хорошо;
Жить привольно нам, не скучно, –
Завсегда милый со мной.
Я сказала бы милóму
Про несчастье про свое,
Про несчастье про большое –
Нонче замуж выдают.
Выдают-то меня замуж
Не за милого жениха,
Не за милого, постылого,
Не за прежнего дружка⁵.

¹ Лаговский Ф. Народные песни Костромской, Вологодской, Новгородской, Нижегородской и Ярославской губерний, собранные и положенные на ноты учителем пения при Череповецком техническом училище Ф. Лаговским. Вып. 1: Песни посиделочные, хороводные и плясовые. Череповец: Тип. И.А. Левикова, 1877. С. 3. № 7. Записано собирателем от крестьянской девицы дер. Маркова Костромской губ. Галичского у. Игодовской вол. Анны Золиной.

² Абрамычев Н. Сборник русских народных песен Вятской губернии / Записал с нар. напева и перелож. на один голос с аккомп. ф.-п. Н. Абрамычев. СПб.: Муз. маг. Васильева, 1879. № 6. (Вятская губ., Яранский у., с. Вычекма).

³ Заметим, что в 1870-х годах, когда вел свои записи Ф. Лаговский, наша песня входила в репертуар именно девушек, так же как и через полвека после того на Пинеге.

⁴ Эта и в дальнейшем каждая вторая строка повторяется, образуя «выделенный зачин» в объеме целого стиха, кроме последней и третьей с конца строк.

⁵ Лаговский Ф. Народные песни Костромской, Вологодской, Новгородской, Нижегородской и Ярославской губерний... С. 3, № 7.

Песенный сюжет в этом варианте состоит из двух частей. Первая (до стиха «Я солью из воска крылья...») совпадает с пинежским вариантом (Нотный пример 1). Вторая часть – самостоятельный сюжет о желании улечь птицей на родную сторону; на Пинеге он прикреплен к другой песне с зачином «Кого нету, того мене жаль». Сюжет песни «Об чем милая...» в пинежском варианте развивается как единое целое: после зачина – диалога любовников, общего для всех вариантов песни, героиня бросается в воду и тонет, несмотря на позднее раскаяние своего любезного в измене.

Итак, пинежский вариант, записанный в 1927 году от смешанного ансамбля молодых исполнителей в деревне Ваймуша:

Пример 1¹

Музыкальный пример 1 представляет собой нотный вариант песни «Об чем милая...». Музыка записана на четырех станах. В начале нотации указан темп: ♩ = 46. Под нотами приведены русские слова песни: «Не спро - мол - вешь ты сло - ва со мной... Тво - и гла - зо - ньяки, гла - за роз - ве - сё - лым, гла - за на сьвет лю - бе - зной, не где - дят.»

¹ Об чем, милая моя, тоскуёшь. Лирическая песня-романс. ФА ИРЛИ. ФВ 0138.01.

Зап. Е.В. Гиппиусом и З.В. Эвальд в д. Ваймуша Карпогорского (Пинежского) района Северного края (Архангельской области) 30.06.1927. Поют: Ничипурина Мария Елпидифоровна (1910) – запекает, Нифантьев Александр Егорович (1890–1967), Фофанова Анна Григорьевна (1905), а также три девушки 16–18 лет. Нотация Е.В. Гиппиуса и З.В. Эвальд опубликована: Песни Пинежья. Кн. II. № 114. Нотация отредактирована автором настоящей статьи по фонограмме. Звездочками (*) в словесном тексте песни отмечены начало и конец нотации. Выражаю сердечную благодарность Маргарите Валентиновне Ивановой за помощь в наборе нотных примеров.

Об чём, милая моя, тоску́ешь –
Нéшто сделалось, милá, да с тобой?
Нéшто сделалось, милá, случилось,
Не спромолвёшь ты словá со мной?

* Не спромолвёшь ты словá со мной...

– Твои гла́зоньки, милой, розвесёлы, ой,
Глаза нá съвет, любезной, не глядят.*

Глаза нá съвет, любезной, не глядят...
Розустá-то твои, милóй, прилестны,
Про любовь-то со мной не говорят.

Про любовь-то со мной не говорят...
Дай же, дай же, милой, ручку праву, ой,
Приложись-ко, мил, кó груди да к моей.

Приложись-ко, мил, кó груди к моей...
Ты-то почу́ствуешь, дружок любéзной, ой
Сердцо вьётце как, милой, да во мне¹.

Серьце бьётце как, милой, во мне...
Ой фьсе-то серьецюшко моё изныло,
Жаль-то милого дружо́чка здесь его нет.

Жаль-то милого дружо́чка – здесь его нет...
Ой-то по бережку, мил, я ходила,
С-по крутому, любезной, гуля́ла.

С-по крутому, любезной, гуля́ла...
Ой я-то с-по крутому да гуля́ла,
Руц́ки к серьцю прижа́ла.

Руц́ки к серьцю прижа́ла...
Прижа́ла я руц́ки к серьцю,
Пала грудью на водú.

Пала грудью на водú...
На воды рець говори́ла:
«По тебе, злодей, тону.

По тебе, злодей, тону...
По тебе и по себе, и
По любви по своей»².

¹ Окончание фонограммы. Далее текст приводится по машинописи (2 экз.) текстов к напевам, помещенным составителями во II томе сборника «Песни Пинежья», предполагавшимся к публикации в I томе (ФА ИРЛИ РФ. П. 10. Л. 320, 321). Сохраняется орфография оригинала.

² Окончание текста песни записано в 1930 году (РНММ. Ф. 450. № 3315. Л. 25). Сохраняется орфография оригинала.

– Как-то любовь наша прекрасна,
 Чем спогневал я тебе?
 Тем-то я прогневал,
 Што иную полюбил.
 И иную любезную
 Красну девицу-душу.

Судя по форме стиха в последних строфах (четырёхстопный хорей, отсылающий к варианту Лаговского), они были записаны собирателями под диктовку.

Рассмотрим особенности претворения стиховой основы песни в ее напеве. Песенная мелострофа состоит из двух основных мелостихов. В большинстве известных нам вариантов песни «Об чем, милая моя, то-скуешь...» форма мелострофы дополняется «выделенным зачином», состоящим из повторенного заключительного стиха предыдущей строфы (Примеры 1–4), либо из его части, вплоть до одного лишь последнего слова (Пример 5).

Как видим, распев основного стиха приводит к его распространению до пятистопного хорей. Этот размер, как в костромском варианте Лаговского, так и в нашем пинежском, в процессе распевания преобразуется в более крупные слоговые структуры путем увеличения протяженности слогов в местах логических стиховых акцентов. В дальнейшем анализе напева мы будем именовать их «акцентными зонами», поскольку в них неакцентируемые слоги группируются вокруг акцентного слога, подчеркнутого в распеве долготой. Таких структур – две, по числу главных акцентов.

Первая, четырёхсложная, имеет акцентный слог (третий), протяженный по сравнению с основной метрической долей в четыре раза. Перед этим долгим слогом – два коротких преакцентных, равных основной метрической доле (единица метрической пульсации – *мóра* – равна восьмой ноте¹). За долгим следует постакцентный слог, по длительности равный двум основным долям. Такое слогоритмическое строение первого сегмента звучащего мелостиха свойственно обоим поэтическим строкам, из которых складывается регулярная мелострофа нашей песни, а также «выделенному зачину» в объеме целого стиха.

Вторая структура состоит из четырех преакцентных коротких слогов и двух долгих (четырёхкратных): акцентного (5-го) и следующего за ним постакцентного (6-го). Таков слогоритмический рисунок этого сегмента мелостиха, если стих десятисложный (4+6 сл.), каким является первый стих из пары, составляющей мелострофу. Если же это стих девятисложный (4+5 сл.) – второй из этой пары, – то пятый, акцентный

¹ В целях унификации метрических единиц для наглядности их сравнительного сопоставления мы уменьшили основную метрическую единицу, предложенную в оригинальной нотации Е.В. Гиппиуса и З.В. Эвальд (четвертная нота) вдвое.

слог длится вдвое меньше соответствующего ему слога в первом стихе: всего две доли. Зато в зачине следующей строфы, наступающем за этим окончанием, где вновь распеваются слова того же самого стиха, длительность этого слога уже равна четырем долям и восстанавливает таким образом закономерность пульсации кратких и сугубо протяженных слогов мелостиха.

В пинежской песенной традиции наблюдается характерная особенность организации связи мелостроф между собой. Благодаря намеренно укороченному переходу между строфами, проявляется свойство, подмеченное Е.В. Гиппиусом еще в экспедиции и описанное им в статье «Культура протяжной песни на Пинеге»: «В пинежских протяжных – цезуры даже после устоя (ферматы) – редкие исключения. Цель <...> получить непрерывный звуковой поток (замкнуть не только динамический круг, но и звучащий) и является наиболее существенной традицией исполнения»¹. При этом певцы и в самом интонировании стремятся как бы «спрятать», свести до минимума момент завершения песенной строфы и наступления следующей. Собиратель отмечает в полевом дневнике, что «все цезуры заполняются вторым голосом»².

Отметим особенность мелодии нашей песни, выдающую ее романсовое происхождение: активную роль VI ступени, опевающей V («романсовая интонация»). Эти яркие, запоминающиеся мелодические обороты возникают в узловых моментах песенного мелостиха. Например, на начальный (третий) акцентный слог стиха приходится характерный ход на сексту от тоники лада к его квинте и затем кварте (Пример 1, такты 1–2). Во втором, нижнем голосе в этот момент интонируется альтернативный ему ход I–II–V–IV. VI ступень также активно используется певцами в верхней голосовой линии, в различных фигурах опевания, среди которых можно обнаружить сформировавшиеся в практике местной песенной школы микропопевки (например, Пример 1, такт 4: фигурация шестнадцатыми во втором верхнем голосе, группа с тридцать вторыми в первом верхнем голосе и др.).

В целом мелодика этого варианта исполнения песни «Об чем, милая моя, тоскуешь...» смешанным ансамблем с преобладанием в его составе молодежи отличается простотой интонации, в которой мелодические украшения в виде всевозможных фигур опевания, характерные для местного исполнительства, занимают скромное место. За счет этой особенности напев более определенно демонстрирует свойственные ему «романсовые» интонации.

Яркие черты местного стиля в этом варианте проявляются в фактуре и вытекающем из нее голосоведении. Верхние голоса в тесном

¹ Гиппиус Е.В. Культура протяжной песни на Пинеге // Крестьянское искусство СССР: Искусство Севера: Сб. секции крестьян. иск-ва комитета социол. изучения искусств. Вып. II: Пинежско-Мезенская экспедиция. С. 107. Выделено Е.В. Гиппиусом.

² РНММ. Ф. 450. № 3317. Л. 1.

расположении (нотированы два основных, более четко отпечатавшихся на фонограмме) и предельно высоком регистре лишены возможности интонирования широких мелодических шагов, кроме секстового скачка, который является узнаваемой приметой данного напева. В связи с этим обе линии ведут единую двухголосную голосовую партию¹, украшая ее лишь секундовыми «раскачиваниями»².

Смешанные ансамбли – значимая особенность исполнительства «песенной школы» деревень Карпогорской группы³, в которую входит и Ваймуша. Собиратели, пораженные непривычным, но захватывающим своей стихийной силой музыкальным явлением, признаются: «Впечатление от двух слоев мужских и женских голосов потрясающее»⁴. «Фактически мужчины ведут мелодию, а женщины контрастно орнаментируют. Верхний голос исключительно орнаментирован. Качания. Мужские голоса то ведут мелодическую линию, то намечают гармоническую функцию»⁵.

В смешанном ансамбле, записанном в деревне Ваймуша, мужской голос, пользуясь свободой петь в одиночку в своем регистре, впрочем, достаточно высоким для мужчины, объединяет и главную мелодию песни «по линии верхнего голоса» (правда, при этом избегая мелодических ходов на сексту, неудобных для его диапазона, заменяя их квартовыми), и ее вариант «по нижнему голосу». Черты местного стиля пения у А.Е. Нифантьева проявляются в использовании мелодических фигур, расцвечивающих движение от третьей к пятой ступени, от пятой к тонике либо кварте лада (Пример 1, такты 3, 5, 6).

Перейдем к следующему образцу, записанному в той же деревне в 1992 году⁶ от дуэта пожилых исполнительниц – А.Х. Немировой (1912 г.р.) и А.В. Коровиной (1911 г.р.), молодость которых прошла в родной Ваймуше

¹ В продолжение разработок и полевых наблюдений Е.В. Гиппиуса, М.А. Енговатовой и Б.Б. Ефименковой было сформулировано весьма продуктивное для анализа фактуры народного многоголосия понятие «голосовой партии» (см.: Енговатова М.А., Ефименкова Б.Б. К вопросу типологии русского песенного многоголосия // Мир традиционной музыкальной культуры: Сб. трудов. Вып. 174. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. С. 47).

² См. экспедиционное наблюдение Е.В. Гиппиуса: «Раскачивание. <...> Только небольшой орнамент» (РНММ. Ф. 450. № 3317. Л. 6 об.). Выделено Е.В. Гиппиусом.

³ Определение, употребляемое Е.В. Гиппиусом (как и другими участниками экспедиции ГИИИ) для обозначения исторически сложившейся группы селений, расположенных в округе более крупного центра и экономически тяготеющих к нему. В данном случае речь идет о деревнях вокруг села Карпогоры (Карпова Гора), бывшем к тому же и центром административной единицы – района.

⁴ РНММ. Ф. 450. № 3317. Л. 13 об.

⁵ Там же. Л. 21.

⁶ Фонограмма хранится в фонде ФА ИРЛИ. Основной Аудиофонд. К. 545. МФ 4475.06.

Фонограмма и нотация не опубликованы.

как раз в тот период, когда в ней вели работу участники пинежской экспедиции ГИИИ (Нотный пример 2)¹. Основа напева – слогоритмическая и ладоритмическая его модели – в этом варианте полностью совпадает с записью 1927 года, демонстрируя устойчивость в одной и той же деревне на протяжении шестидесяти пяти лет. Но мелодический стиль распева этой идентичной предыдущему образцу основы существенно от него отличается.

В записи 1927 года (Нотный пример 1) и мужской голос, поющий в напряженном высоком регистре, и «тонкие голоса» девушек, будучи ограничены в мелодическом варьировании высоким регистром и особым способом звукоизвлечения, требующим огромного физического напряжения², расцвечивают «крупный» мелодический рисунок лишь эпизодическими «качаниями». Напротив, вариант 1992 года (Нотный пример 2), который звучит в очень низком регистре (прием пения «толстыми голосами»)³, отличается обилием разнообразных украшений основных тонов: их опеваниями, мелодическими связками с использованием задержаний, предъёмов, трелей и форшлагов. Густой грудной тембр исполнительниц в сочетании с приемом подчеркивания метрических долей особым голосовым «толчком» придает звучанию некий «металлический» характер⁴.

¹ Обе исполнительницы – непосредственные преемницы старшего поколения ваймушских певцов. Александра Христофоровна Нёмирова – невестка Петра Антоновича Нёмирова, от которого в 1927 году были записаны редкие лирические песни «Во сыром бору малая сосенка» и «Разливалась весной вёшная большá вода» (опубликованы автором настоящей статьи в отрывках). Анна Васильевна Коровина – дочь Матрены Яковлевны Рудаковой, от которой, по настоятельной рекомендации односельчан, Е.В. Гиппиус и З.В. Эвальд в 1927 году записывали протяжную песню «На синём-то морí да туман, туман» (Песни Пинежья. № 118).

² РНММ. Ф. 450. № 3317. Л. 1 об.: «Поют резким горловым звуком, краснея от натуги, поют с видимым удовольствием»; Там же. Л. 6: «Лица певиц синеют от напряжения».

³ Нотация отрывка песни, в интересах наглядности сравнения, транспонирована нами на условную высоту с основным опорным звуком (I ступень лада) – c1. В реальном звучании I ступень – g.

⁴ Наше ощущение совпадает с замечанием собирателей в полевом дневнике 1927 года: «Бабки распелись. Голоса становятся всё более и более металлическими» (РНММ. Ф. 450. № 3317. Л. 10 об.).

Пример 2¹

Не спро - мо - (о) - (о) - лвишь ты сло - ва со мной...

Тво - и - то гла - зо - ныка, ми - ло - й(и),

роз - ве - сё - (о) - лы, а - ой,

гла - за на свет, лю - бе - зной, не гле - дят.

И об чём, милая моя, тоскуёшь –
 Нёшто сделалось, милá, да с тобой?
 Нёшто сделалось, милá, случилось, да
 Не спромолвишь ты словá со мной?

*Не спромолвишь ты словá со мной...

– Твои-то гла́зонька, милой, и розвесёлы, э-ой,
 Глаза на́ свет, любезной, не глядят.*

Глаза на́ свет, любезной, не глядят... э-ой,
 Розу́ста-то твои, милóй, прилестны, ой,
 Про любовь-ту со мной(и) не говорят.

Про любовь-ту со мной не говорят, э-ой,
 Дай же-то, дай же, а, милой(и), ручку пра́ву, ой,
 Приложись-ко, мил, ко груди да к моей.

¹ Об чем, милая моя, тоскуёшь. Лирическая песня-романс. ФА ИРЛИ. МФ 4475.06. Зап. Е.И. Якубовской, В.Ю. Мининым, Л.В. Герашко, Е.В. Головкиной, М.В. Рейли, В.А. Рейли, Н.В. Ереминой, Л.В. Ерёминим, Л.В. Крючковой, М.В. Деяновой в деревне Ваймуша Пинежского района Архангельской области 06.08.1992. Поют: Александра Христофоровна Немирова (1912 г.р.) и Анна Васильевна Коровина (1911 г.р.). Нотация Е.И. Якубовской транспонирована на ч. 4 выше реального звучания. Звездочками (*) в словесном тексте песни отмечены начало и конец нотации.

Приложись-ко, мил, ко груди к моей, ой,
Ты-то почувствуешь, дружок да любезной, ой
Сердце вьётце, а как, милой, да во мне.

Оба голоса вместе воспроизводят мелодическую основу песни, которая строится из двух равноправных линий условно «верхнего» и «нижнего» голосов единой голосовой партии. «Кружевная» линия мелодических украшений более характерна для верхнего голоса (А.Х. Немирова). Заметим также, что многие из этих элементов принадлежат индивидуальному стилю этой певицы, которая применяет их к разворачиванию своей линии распева и в других песнях своего репертуара. Функция нижнего голоса (А.В. Коровина) подобна роли мужской партии в записи 1927 года. Она не только ведет основную линию, в которой узнается «романсовая» основа напева (секстовые скачки либо альтернативные им ходы на квинту лада через II ступень), но и воспроизводит мелодические формулы распева (микропопевки), закрепленные в практике именно ваймушской «песенной школы» – достаточно сравнить ее линию с линией А.Е. Нифантьева (Пример 1). Такую «ритмическую самостоятельность в движении отдельных голосов или иногда движение в разных длительностях»¹ Е.В. Гиппиус отмечал как специфическое свойство «песен стариков», приводя в пример «контрапунктическое» по складу голосоведение в песнях «паганцевских “бабок”»².

Многие наблюдения Е.В. Гиппиуса относительно стилистической разницы между исполнительством молодежи и стариков, опубликованные в статье «Культура протяжной песни на Пинеге», написанной «по свежим следам» экспедиции 1927 года, находят подтверждение на нашем материале. Так, он пишет: «Песни молодежи, сохраняя основные свойства протяжных, имеют значительно менее развитые попевки»³. «Зато на явления тембрового порядка при исполнении песен молодежь обращает особое внимание, в то время как старики его в большинстве случаев почти игнорируют. Сюда относится манера пения “тонким” – высоким фальцетовым голосом и различные комбинирования его в октаву с “толстыми”»⁴. Эти замечания ученого могут быть прекрасно проиллюстрированы приведенными нами вариантами песни «Об чем, милая моя, тоскуешь...» (Нотные примеры 1 и 2).

Более того, данные варианты могут послужить дальнейшему развитию заданной Е.В. Гиппиусом темы. Перед нами – интересный и сравнительно редкий случай, когда певцы, принадлежащие к одному поколению, демонстрируют стилевые особенности, присущие разным возрастным группам (в 1927 году их можно было смело отнести к «молодежи»,

¹ Гиппиус Е.В. Культура протяжной песни на Пинеге. С. 111.

² Там же. «Паганцевскими “бабками”» Гиппиус любовно именует дуэт замечательных мастеров распева: А.Е. Хромцовой и У.Ф. Ширяевой из д. Поганец (ныне – Городецк) Сурской волости.

³ Гиппиус Е.В. Культура протяжной песни на Пинеге. С. 110.

⁴ Там же.

а в 1992-м они были уже в солидном возрасте, который позволяет причислить их к «старикам»).

Ученый в свое время задавался вопросом о том, каким образом лирическая песня переходит из поколения в поколение, столь кардинально меняя стиль распева инвариантной песенной основы. Согласно своим полевым наблюдениям, он писал о том, что репертуар песен, известный и популярный у молодежи и крестьян среднего возраста, невелик, но зато эти песни поют и знают все. «Наоборот, песни стариков составляют огромный репертуар, известный очень небольшой группе “певких дедок и бабок”, уже известных в деревне как песельники»¹. Эти певцы, «наиболее талантливые, в молодости запевалы и заводилы, <...> с годами приобретают совершенно изумительное мастерство как в области формы, так и в области многоголосия. <...> молодежь слушает их, затаив дыхание, с огромным напряжением и старается им подражать»².

Одаренный музыкальным слухом и памятью человек стремится перенять полюбившуюся ему песню, запоминая ее именно так, как услышал от конкретного певца или певички. Анна Ермолаевна Хромцова из деревни Поганец вспоминала: «Слушала, как старики поют, и училась. Мужик Ванька Быков – певец. Ходил на вечерки с девками петь, от него же выучила»³. Но когда, будучи сама уже в пожилом возрасте, пела собирателям, признавалась: «У самой как родится»⁴. Нечто подобное автору настоящей статьи приходилось слышать от выдающейся мастерицы пинежского распева Александры Христофоровны Немировой, которая выучила множество песен от своего «певкого» свекра Петра Антоновича.

Таким образом, мы рассмотрели случай распева одной и той же песни исполнителями одного поколения, но в разном возрасте, благодаря чему удалось увидеть закономерности изменения стиля распева, ранее описанные Е.В. Гиппиусом, на конкретном примере.

Далее у нас есть возможность сравнить пинежский вариант песни «Об чем, милая моя, тоскуешь...» с образцами, записанными в Устьянском районе Архангельской области, где эта песня поется начиная со стиха «Развесёлы у милого гла́зка...». Три напева были выбраны нами из десятка вариантов, бытовавших в 1970-х годах в репертуаре местных «песенных школ», сложившихся в деревнях Дубровская (Нотный пример 3)⁵,

¹ Гиппиус Е.В. Культура протяжной песни на Пинеге.

² Там же.

³ РНММ. Ф. 450. № 3314. Л. 56.

⁴ Там же.

⁵ Фонограмма хранится в Основном Аудиофонде ФЭЦ СПбГК. К. 023. № 732-15-а. Нотация опубликована: Устьянские песни / Сост. А.М. Мехнецов, Ю.И. Марченко, Е.И. Мельник (Якубовская). Л.: Советский композитор, 1984. Вып. 2, № 13.

Илатово (Нотный пример 4)¹ и Прилук (Нотный пример 5)². На Устье, как и на Пинеге, в селениях, расположенных исторически сложившимися «кустами» по течению реки, развились отличные друг от друга по мелодическому стилю песенные центры, в которых и бытовали варианты избранной нами песни.

Поэтический текст устьянских вариантов сходен с пинежским, хотя и имеет некоторые отличия от него, включая «потерю» начального четверостишия. Вместе с тем во всех трех избранных нами образцах, записанных на Устье, он остается практически неизменным. Таким образом, устьянские варианты представляют пример распева единого в своей основе словесного текста в условиях различной интонационно-мелодической среды местных устьянских «песенных школ».

Сравнивая общий для устьянских вариантов словесный текст с пинежским, мы видим, что на Устье он не обнаруживает своей, условно исходной, стихотворной формы на основе четырехстопного хорея и существует здесь только в виде «распеты» пятистопной версии. Как и в костромском, и в пинежском вариантах, в процессе распевания она преобразуется путем увеличения протяженности слогов в точках логических стиховых акцентов в две слогоритмические структуры: 4+6 (5) сл.

Первая, как и в пинежском варианте, имеет два предакцентных слога, соответствующих море (но здесь это не восьмая, а четвертная нота), четырехкратный акцентный слог (третий) и постакцентный слог, по длительности равный двум основным долям. Слогоритмическое отличие запева в том, что два предакцентных слога в нем всегда вдвое короче аналогичных слогов стиха в основной части мелострофы. За счет этого, в том числе, запев на Устье более энергичный и эмоциональный, что объясняется прежде всего тем, что здесь он всегда исполняется начинщиком (запевалой) соло и несет в себе интонацию возгласа-обращения, четко обозначая начало следующей поэтической мысли.

Вторая слогоритмическая структура, если стих десятисложный (4+6 сл.), состоит из четырех предакцентных коротких слогов, четырехкратного акцентного (5-го) и следующего за ним постакцентного (6-го), делящегося две доли. Девятисложный стих (4+5 сл.), второй из пары, образующей мелострофу, завершается долгим четырехкратным акцентным слогом, иногда еще удлинненным ферматой, – для увеличения контраста между полнотой покоя завершения и устремленностью начала нового песенного периода. Иногда последний слог еще тянется певцами, когда «начинщик» начинает запев новой строфы (Пример 3), но этот момент не объединяет, а еще более отделяет друг от друга отзвучавшую музыкально-поэтическую мысль и начало новой, в которую напряженно вслушиваются певцы, готовые ее в известный им момент поддержать и продолжить.

¹ Фонограмма хранится в Основном Аудиофонде ФЭЦ СПбГК. К. 024. № 778-08. Нотация опубликована: Устьянские песни. Вып. 2, № 48.

² Фонограмма хранится там же. № 767-06. Нотация опубликована: Устьянские песни. Вып. 2, № 20.

Таким образом, принцип организации связи начала очередной мелострофы с окончанием предыдущей, присущий устьянской традиции, существенно отличается от того, который мы обнаружили в пинежских образцах, нацеленных на скрадывание момента окончания песенной строфы и начала следующей. Более того, ритм следования мелостроф друг за другом в устьянских вариантах противоположен по своей идее пинежскому. Если там концы и начала стихов, образующих песенную строфу, стремятся к образованию сплошного мелодического потока, то здесь – наоборот: одна строфа максимально отделяется от другой, формируя логически завершенный этап повествовательного эмоционального высказывания.

Характерное для музыкального стиля Устья ритмическое дробление метрических единиц в нашей песне проявляется в разбивании надвое постакцентного слога первого сегмента мелостиха (вместо половинной – две четвертные ноты) с помощью частицы «да», а также в делении на два двух предакцентных слогов, близких к акцентному (пятому) слогу во втором, заключительном сегменте мелострофы (Нотные примеры 3 и 4, последний такт третьей и пятой строк). Этот характерный прием постепенного учащения слогового движения к концу мелострофы в той или иной степени присутствует как специфическое выразительное средство во многих устьянских лирических песнях раннего историко-стилевого слоя¹.

Сюжет песни, лишенный вступительного четверостишия и продолжения в духе «жестоких» романсово-балладных историй с самоубийством, складывается в монолог от имени героини-девушки, которая обращается к некоему сочувствующему слушателю: бывшая любовь, охлаждение милого, трогательная просьба к нему приложить руку к ее сердцу и мотив тщетных поисков его «следочков» на берегу реки... Собственно, вербальный текст, который лишь обогащается многочисленными вставными частицами, огласовками и служебными словами, существенно не отличается от пинежского и костромского – в той своей части, что бытует на Устье как отдельная песня. Но звучит она и воспринимается совсем иначе. Если пинежский вариант, несмотря на яркие черты местного стиля интонирования, остается именно романсом с его характерными секстовыми ходами, открытой эмоциональностью, трагической развязкой сюжета, то устьянские буквально поражают своей сдержанностью и скупостью выразительных средств.

Обратимся к устьянским вариантам напева. Нотный пример 3 демонстрирует распев нашей песни в деревне Дубровская Орловского сельсовета Устьянского района. Лад этого весьма протяженного, развитого в отношении музыкально-поэтической формы напева ограничен всего лишь четырьмя ступенями в диапазоне кварты с большой терцией на III ступени.

¹ См., например: Устьянские песни. Вып. 2. № 14–16, 21–23, 25, 30, 32–34, 51, 53; Вып. 1.

№ 18, 25 и др.

Пример 3¹

♩ = 64

на ме - ня - то да ве - сё - лы с не гля -

дят жо, да - ю(ы)

все - те у - ста - то у ми - ло - во - то да при -

лё - жно, да - ю(ы)

об... об лю - бви - то всё ба - ют - то о не го - во - рят,

Розвесёлы (й)у милен(и)ково гла́зка,
Дак(ы) на меня-те всё (й)оне-те не глядят.

* На меня-то да весёлые не глядят жо...

Дак(ы) все-те уста-то у миловое-то да прилёжно

Дак(ы) об... об любви-то всё бают-то оне, говорят.*

Об любви-то всё (й)оне-те говорят жо...

¹ Розвесёлы у миленьково гла́зка. Лирическая песня. ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 732-15-а. Зап.

А.М. Мехнецовым (руководитель группы) в д. Дубровская Орловского с/с Устьянского р-на Архангельской обл. 11.02.1978. Поют: Е.К. Проновская, г.р. не указан, К.Д. Молчанова, 1914 г.р.; М.А. Борисова, 1914 г.р.; Т.К. Борисова, 1915 г.р.; Е.О. Филимонова, 1903 г.р.; В.П. Молчанова, 1903 г.р. Нотация Е.И. Мельник (Якубовской) опубликована: Устьянские песни. Вып. 2, № 13. Во второй строфе учтены варианты распевы последующих строф. Нотация транспонирована на м.3 выше реального звучания. Звездочками (*) в словесном тексте песни отмечены начало и конец нотации.

Дак(ы) дай-ко-се, миленькой, ручен(и)ку да правую
 Дак(ы) приложи-ко к моей ко белой да груди.

Приложи-ко-се ко белой да груди жо...

Дак(ы) росспрошу-то(й)-ко, друженёк(ы) да ли милой,

Дак(ы) сердико бьётце-то, как(ы) жо (й)оно да болит¹.

Сердце заныло-то оно во мне да изныло,

Да мне сказали, что дружка здесь нет.

Я по бережку хожу крутому

Да следу миленьково хожу ишу.

Не нашла же следоциков милову,

Да обливаласе горькими слезьми.

Обливаласе Машенька, утираласе

Да тонким белым, Машенька, полотном.

Интонационное движение в песне «Развесёлы у миленьково глázка...» – как в данной версии из деревни Дубровская (Пример 3), так и во всех трех устьянских вариантах – скоординировано со структурой акцентных зон стиха, описанных выше при анализе слогоритмического строения пинежских вариантов нашей песни. При этом все акцентные зоны интонационно оформлены по одному и тому же принципу. Это движение от нижнего к верхнему, квартовому опорному тону, после чего следует распев, опирающийся на квартовый тон, всегда при активном участии терцового тона, иногда принимающего на себя функции верхней опоры. В распеве господствует нисходящий ход к нижнему опорному тону². Мелодическое строение устьянских образцов представляет существенный контраст по отношению к пинежским, где каждый из мелостихов напева развивается, образуя единое интонационное целое на основе двух продолжающих друг друга фраз.

Изменения стиля интонирования в данном варианте связаны с тем, что песня, сохраняя инвариантную схему ритма слоγοпроизнесения, попадает в иную, сложившуюся в местной традиции интонационную среду раннего историко-стилевого слоя женских песен³. Местные черты распева локальных песенных школ сформировались в условиях существования в их репертуаре множества песен, обладающих общими чертами слогоритмики, и способствовали появлению «формульного» интонационного фонда (= словаря типовых попевок). Сходство напевов в такой группе песен доходит до полного совпадения в песнях, различных по сюжету и поэтическому стилю словесной основы и даже принадлежащих

¹ Далее текст записан с пересказа.

² Об интонационных особенностях варианта, записанного в д. Прилук Строевского с/с, будет сказано ниже.

³ Данный вопрос подробно рассматривается мною в монографии «Моя Устья. Очерки культуры лирической песни Устьянского района Архангельской области» (см. раздел «Музыкально-диалектные черты в мелодике песен раннего историко-стилевого слоя» в Очерке 3: Традиция исполнения лирических песен как система).

к разному времени и социальной среде происхождения их вербального компонента. Таким образом, в орбиту интонирования ранних женских песен попадали и романсовые тексты, как мы видим на примере нашей песни «Развесёлы у милого глазки...» («Об чем, милая моя, тоскуешь...»).

Музыкальная практика устьянских «песенных школ» сформировала местные оригинальные варианты интонирования типовых попевок. Так, в верховьях Устьи, в деревнях Дмитриевского и Лихачевского сельсоветов, сложилась традиция интонирования рассмотренных выше квартовых попевок с использованием целотоновых нисходящих ходов (д. Илатово, Пример 4).

Пример 4¹

На мс - ня - то всё гла - зо - ныка не где -
дет жо, да
все - те (й)у - ста - те у ми.ло.во - то да при -
ле - жны да
про лю - бовь - то всё ба.ют - то, ба.ют - го.во - рят.

¹ Ох, развесёлы у миленьково-то да гла́зка. Лирическая песня. ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 778-08. Зап. А.М. Мехнецовым (руководитель группы) в д. Илатово Лихачёвского с/с Устьянского р-на Архангельской обл. 21.07.1978. Поют: А.К. Богданова, 1911 г.р.; А.В. Илатовская, 1914 г.р.; К.В. Шабанова, 1914 г.р. Нотация А.М. Мехнецова опубликована: Устьянские песни. Вып. 2, № 48. Звездочками (*) в словесном тексте песни отмечены начало и конец нотации.

Ох, развеселы у миленьково-то да глазка,
Ох, на... на меня-то всё глазонька не глядят.

* На меня-то всё глазонька не глядят жо...

Да все-те (й)уста-те у миловом-то да прилёжны
Да про любовь всё... всё бают-то, бают-говорят. *

В ладовой системе верхнеустьянского распева играет заметную роль опора на большетерцовую III ступень, а в нисходящем движении – промежуточная опора на VII ступень, которая притом отстоит от тоники лада на большую секунду (Пример 4, распев протяженного акцентного слога в 1-й, 3-й, 5-й строках). Колоритные тритоновые интонации контрастируют с типовыми квартовыми попевками, которые, в свою очередь, роднят верхнеустьянские варианты (д. Илатово, Пример 4, строки 2 и 4) с версиями среднеустьянских певцов (д. Дубровская, Пример 3, строки 2 и 4).

О варианте из деревни Прилук (Нотный пример 5) нужно сказать особо. Во-первых, согласно общим стилевым параметрам среднеустьянской «песенной школы», к которой относится и ансамбль деревни Прилук Строевского сельсовета, здесь практикуется особый стиль распева «с вы́качкой» (по терминологии народных исполнителей)¹, то есть с подчеркиванием метрических долей специфическим приемом звуковой атаки, подобным инструментальному *portamento* и призывками в виде форшлагов (см. Пример 5, 2-я и 4-я строки). Во-вторых, в данной местности многие «квартовые» женские песни раннего историко-стилевого слоя несут черты распева «квинтовых» и даже «молодецких» песен, что придает им яркий и светлый колорит (см. Пример 5, распев акцентного слога с квинтовым ходом в 4-й строке). Этот характер звучания усиливается краткой «возгласной» формой запева, характерной для стиля запевалы прилуцкого ансамбля Ф.А. Воловой.

¹ ФЭЦ СПбГК. РФ. П. 77. Ед. хр. 1126. Л. 24 об. Также: П. 78. Ед. хр. 1132-1. Л. 72.

Пример 5¹

♩ = 84

Не гля - дят...

да што у - ста ли у ми - ло - во да при -

лѣ - жны, да

об лю - бви- то, ой, всё (й)о - ни- то го - во - рят.

Розвесёлы (й)у миленьково глазка,
Да на меня-то, ой, всё (й)они-то не глядят.

* Не глядят...

Да што(й) уста ли у миловы да прилѣжны
Да(й) об любви-то, ой, всё (й)они-то говорят.*

Говорят...

Да дай-ко рученьку, дай-ко, милой, праву
Да приложи-ко к моей-то к белой да груди.

Ой, груди...

Да ты почувствуй-ко, дружок мой да любезной,
Да сер(ы)дцеко быётце-то, как оно ли да во мне.

Ой, во мне...

¹ Розвесёлы у миленьково гла́зка. Лирическая песня. ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 767-06. Зап. А.М. Мехнецовым (руководитель группы) в д. Прилук Строевского с/с Устьянского р-на Архангельской обл. 30.06.1978. Поют: Ф.А. Волова, 1903 г.р.; А.Н. Волова, 1908 г.р.; А.П. Волова, 1908 г.р.; А.А. Врачёва, 1914 г.р.; М.А. Врачёва, 1909 г.р.; В.Ф. Волова, г.р. не указан. Нотация А.М. Мехнецова опубликована: Устьянские песни. Вып. 2, № 20. Нотация транспонирована на 6.2 ниже реального звучания. Звездочками (*) в словесном тексте песни отмечены начало и конец нотации.

Да серцо ныло-то во мне ли да изныло:
Да мне-то сказали, што дружка-то дома нет.
Ой, уж нет...
Да край у бережку я-та хожу да крутово
Да следу миленьково да хожу да ищу.
Ой, ищу...
Нигде следов ли-то я да не находила
Да обливаласе горькими слезьми.

Итак, мы рассмотрели варианты лирической песни «Об чем, милая моя, тоскуешь...», записанные в разные периоды собирательской работы на Русском Севере – в Пинежском и Устьянском районах Архангельской области. На основе наблюдений над изменениями поэтического текста и напева, обусловленными, с одной стороны, различным возрастным статусом исполнителей, принадлежащих к одному поколению (д. Ваймуша Пинежского р-на), а с другой – доминирующими особенностями стиля, существующими в иной по складу музыкального мышления традиции, причем в различном интонационно-образном воплощении этих особенностей (д. Дубровская, Илатово и Прилук Устьянского р-на), мы можем сказать, что аналитическая работа расширила наши представления о процессах усвоения крестьянской средой произведений, рожденных в городской среде.

В свое время, столкнувшись в северных экспедициях с явлением ассимиляции крестьянской традиционной культурой городского романса, Е.В. Гиппиус задался вопросом исследования этого процесса. Его наблюдения, изложенные в статье «Культура протяжной песни на Пинеге», написанной после пинежской экспедиции, верно обозначили как логику этого процесса постепенного превращения городской песни, занесенной в деревню как нечто ей чуждое (именно потому, что «городское»), в свою – «баскью, старинную, протяжную»¹, так и этапы этого превращения.

Первым этапом, по мысли ученого, является ее «окаменелость», «окристаллизованное состояние»², когда, желая ввести понравившуюся песню в свой репертуар, ее «нарочито заучивают наизусть»³. Второй этап связан с потерей исходным напевом романса своей монолитности: «Отдельные точки этой линии начинают набухать и постепенно приобретают несвойственное им прежде значение, образуя целый ряд узловых центров»⁴. Этот момент исследователь и считает моментом ассимиляции в сознании исполнителей «механически запомнившейся или заученной, чуждой конструкции с точки зрения привычных конструктивных образцов»⁵.

¹ Гиппиус Е.В. Культура протяжной песни на Пинеге. С. 98.

² Там же.

³ Там же. С. 99.

⁴ Там же. Курсив Е.В. Гиппиус.

⁵ Там же.

Эти мысли Е.В. Гиппиуса, высказанные как предположение по следам первых полевых впечатлений и наблюдений, получают подтверждение и обретают, так сказать, силу доказанных тезисов на материале записанной им в той же самой экспедиции совместно с З.В. Эвальд лирической песни-романса «Об чем, милая моя, тоскуешь...» и ее вариантов, которые фиксировались собирателями спустя десятилетия – в конце XX века в той же пинежской деревне и в Устьянском районе Архангельской области.

Л.В. Фадеева

**УСТНЫЕ РАССКАЗЫ О ВСТРЕЧЕ С ДИКИМИ
ЖИВОТНЫМИ В СОВРЕМЕННЫХ ЗАПИСЯХ НА ПИНЕГЕ:
ОТ СВИДЕТЕЛЬСТВ ОЧЕВИДЦЕВ К ТРАДИЦИОННЫМ
АНЕКДОТАМ**

Как далеки мы от дней нашего детства, когда любой лесок
за околлицей был населен для нас всевозможными чудами:
зверями, которых мы не умели назвать, и – на равных с ними
правах – лешими, русалками, кикиморами и другой нежитью...

Виталий Бианки. Ночной зверь (1941)

Встреча с лесными животными в обжитом пространстве деревни, села и даже города с недавних пор стала популярной темой. Рассказы о том, что вблизи домов был замечен медведь, волк, кабан, лось или лиса, всё чаще проникают в новостные программы радио и телевидения, а удачливым блогерам иногда удается поделиться с подписчиками кадрами видео, по которым можно проследить, как дикое животное перебегает двор или спешно перемещается по улице в поисках пропитания.

Не приходится удивляться, что в последние годы во время полевых интервью с жителями севернорусских деревень сюжеты о встрече с хищником нередко возникают сами собой¹. Они отражают и страх перед нападением оголодавших за долгую зиму лесных обитателей на людей и скот, а также на сидящих на цепи сторожевых собак внутри поселения, и опасения за свою безопасность в лесу в течение всего года, но особенно в период, когда самки воспитывают детенышей. Осведомленность о такого рода ситуациях оценивается как полезная еще и потому, что, будучи осмыслена как коллективный опыт, она рождает поведенческие запреты и нормы, призванные оградить от нежелательных внешних контактов с обитателями леса (сюда можно отнести, к примеру,

¹ Об этом см. например: *Винокурова И.Ю.* Современные исполнители вепских мифологических рассказов о животных // *Винокурова И.Ю.* Животные в традиционном мировоззрении вепсов (опыт реконструкции). Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2006. С. 363–369.

традиционные календарные запреты на посещение леса в день Воздвиженья Креста Господня¹).

Однажды такого рода предостережение получила и я сама от одного из старых жителей деревни Лохново Пинежского района Архангельской области. Узнав о моем намерении отправиться на поиски обетного креста, установленного хотя и в лесу, но, судя по его собственным описаниям, не очень далеко от проезжей дороги, он сразу остановил меня: «Не ходи, там видели медведицу с медвежатами». Пришлось послушаться совета и отказаться от фотофиксации интересующего меня объекта.

Рассказы, о которых пойдет речь в этой статье, имеют по преимуществу бытовой характер. В них нет и намек на присутствие чего-то чудесного, сверхъестественного. Они представляют собой случаи из жизни, то есть могут рассматриваться как часть житейского (в том числе и промыслового) опыта рассказчика. Однако это не отменяет необходимости для фольклориста пристальнее приглядеться к этим бытовым наблюдениям и ситуациям. Ведь в определенном смысле все они находятся в едином понятийном пространстве с фольклорной прозой – сказками, быличками, легендами, преданиями, анекдотами, в которой фигурируют животные. Еще Е.А. Костюхин при обращении к «жанрам достоверной народной прозы о животных» с доминантой информативной функции подчеркивал необходимость «помнить о зыбкости межжанровых границ в фольклоре <...> и о том, что достоверная народная проза, как и любое фольклорное явление, не ведет обособленного существования – она тесно соприкасается с прозой недостоверной, со сказками»².

В бытовых рассказах значительный интерес вызывает момент внутренней, нередко самим рассказчиком не осознаваемой обусловленности фольклорной традицией как собственно его внимания к пережитому событию, так и той оценки, которую он этому событию и некоторым его обстоятельствам дает. Причем именно позиция рассказчика – его комментарии и суждения – лучше всего этот фольклорный контекст и проявляет. Поэтому записанные нами случаи мы попытаемся распределить с учетом внутреннего эмоционального посыла рассказчика, которым он делится со своим слушателем. Возможно, так нам удастся уловить ту тонкую грань, за которой достоверное свидетельство очевидца начинает проявлять определенные оттенки морализаторского или эстетического осмысления события, «приподнимая» его над реальностью и даже наделяя определенными чертами художественного обобщения.

Материалом исследования послужат фрагменты полевых интервью, сделанных во время фольклорных экспедиций начала 2000-х – середины

¹ Запреты эти связаны прежде всего со змеями, которые в этот день последний раз собираются вместе, прежде чем исчезнуть на время зимних холодов (Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. С. 337, 338). Поскольку на некоторых территориях считается, что в этот день еще и «медведь залегает в берлогу», их можно приписать и к намерению не беспокоить «хозяина леса» (Там же. С. 170).

² Костюхин Е.А. Типы и формы животного эпоса. М.: Наука, 1987. С. 139.

2010-х годов в деревнях, относящихся к среднему течению реки Пинеги¹. В центре нашего внимания будут по преимуществу рассказы о неожиданной встрече в лесу с медведем. Коснемся мы и ситуаций, когда взаимодействуя с диким животным, человек подключает свой охотничий опыт, что не может не сказаться на оценке поведения хищника и на решениях, которыми руководствовался рассказчик в ситуации опасности.

1

Восприятие диких животных в народной культуре амбивалентно. Особенно это касается медведя, в отношении к которому страх и чувство опасности сочетаются с уважением и даже симпатией. Мифологизация образа медведя связана с его восприятием как хозяина леса, как очень крепкого, обладающего недюжинной силой и здоровьем зверя. Немалое значение имеет и внешнее сходство его фигуры с человеческой. С вниманием к медведю как важному соседу по месту обитания до сих пор относятся жители богатых лесами территорий европейского Севера – и русские, и их соседи финноугры².

В свое время В.И. Далем было записано, что случайная встреча с медведем в дороге служит у русских добрым предзнаменованием и сулит путнику удачу³. Однако современные рассказы не доносят до нас таких представлений, напротив, появление медведя обычно вызывает неодолимый страх у того, кто его встретил, побуждая вернуться домой, отложив все свои намерения.

<В лес> пошла. Иду, тут только за раду-то перехожу, медведь бежит, мене дорогу пересекает. Маленькой, вот такой махонькой. Господи!! У меня руки-ноги отнялись. Шевельнуться не могу и голосу нету. – [Соб.:] А медведь-то мимо прошел? Ушел? – Он мене пересёк дорожку. Не вскрикнула... Ни вскричать не могла... Ни повернуться не могу. «Ой, Господи! Господи, как бы мне повернуться, домой-то уйти!»... Кое-как собрала силы, кое-как повернулась. На дорожку-то вышла. Дак я не оглядывалась, пока на дорогу не вышла... Теперь что? Пришла домой, сходила на телефон, сказала, чтобы внук ко мне приехал. Назавтра внук ко мне на мотоцикле прикатился. Мы с ним пошли. Я ему показала, где медведь был. За перелесочек перешли. Медведица такое говно навалила. Как коровье... Как она не вышла? Она бы меня тут... взяла!!! (Зап. в 2003 году в д. Усть-Поча от Зинаиды Ивановны Кобелевой, 1922 г.р., урож. д. Вижево; АА 2003, кас. 7, ст. А)

Пожилая женщина вспоминает прежде всего о страхе при встрече с медвежонком. В центре ее повествования оказывается именно физическое

¹ Все аудиозаписи сделаны автором статьи и находятся в личном архиве.

² Винокурова И.Ю. Животные в традиционном мировоззрении вепсов (опыт реконструкции). С. 105–117.

³ Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. С. 171.

переживание опасности («У меня руки-ноги отнялись. Шевельнуться не могу и голосу нету»). Но этот рассказ – еще и предостережение: никогда не следует проявлять самоуверенность, в подобной ситуации лучше спешно уйти. Собственно, отсюда и, казалось бы, совершенно необязательная концовка о поездке на следующий день на место события, где обнаруживаются следы медведицы, которая была неподалеку, наблюдая за поведением медвежонка и за человеком.

Для женского репертуара рассказов о встрече с диким животным вообще характерна сфокусированность на пережитом страхе и вызванных им физических ощущениях. Так формируется эмоциональный фон рассказа. Однако функционально подобные истории невозможны без определенного дидактического элемента. Для них типично продолжение в виде инструкций, как лучше вести себя, чтобы избежать нападения:

Вы знаете, я «лесник» вот сама. Вот ну... любитель дико леса. Вообще страшно люблю лес. С дочкой встретились мы с медведем. Один раз, да. Мы встретились как бы вот... хорошо у нас собака, конечно, да всё... Ну, поднял голову. Встал. Повернулся. – [А.Г.:] Ну она сейчас вам так легко рассказывает. – Да, да. – [Соб.:] Не испугались? – А дочка у меня... Нет, дочка вообще не могла... Мне надо было... либо мне пугаться, либо ей. Она этот... она вот в меня вцепилась, хотя уже и взрослая была, этого да... больше двадцати-то. Она вот так встала, мне в руки и говорит: «Мама, надо бежать». Мама, надо бежать! А сдвинуться – сдвинуться с места не может. Она говорит: сейчас только я понимаю, что как ватные ноги становятся. Ум-то говорит, что надо бежать, а бежать не можешь. – [Соб.:] Но ведь говорят, что бежать как раз нельзя? – Бежать нельзя. Бежать нельзя, надо двигаться спиной, не поворачиваясь к медведю спиной. Материться. Самое лучшее мат. – [Соб.:] И громко? Чтобы он слышал? – Громко материться, чтобы он это... Русский мат самый лучший...

(Зап. в 2016 году в д. Жабей (Горушка) от Елены Геннадьевны Поповой, 1969 г.р., урож. д. Кушкопола, постоянно проживает в Северодвинске, образование среднее специальное, учитель; в разговоре участвовала сестра рассказчицы Анна Геннадьевна Абанина, 1979 г.р.; АА 2016, 20 июля. № 811_0202)

Чем моложе рассказчик, тем скорее в разговоре с ним можно почувствовать склонность к рефлексии по поводу пребывания хищника вблизи деревни и осознание экологической подоплеки проблемы (люди стали иначе вести хозяйство, поэтому окраины деревень обрастают свалками с остатками пищи, что при традиционном способе утилизации отходов было недопустимо). Но эти и подобные размышления не отменяют сложной трактовки образа животного. Медведь у таких рассказчиков получает оценку не просто как потребитель – бродяга, идущий туда, где легко найти пропитание, а как полноправный сосед, который любит свое место и хочет сохранить его за собою.

Они как выдают знать? Они же ведь... идешь, и ка-аждый год у Еськина, перед Еськино в нашу немножко сторону, прямо на середине медведь... оставляет кучу. Он отдает знать, что я-то здесь хожу. Он... что он здесь хозяин! Он всегда! И все: «А-а-ай! У Еськина о-о-ой!» – я говорю: «Каждый год там куча-то лежит, уже вы должны привыкнуть. Он вам говорит, что он здесь!» Что... да, что он здесь, что он тоже тут этого, а не... Так же, как и тут. Он всегда ведь они... на этой... на трассе вот на этой, всегда... следы... Ходит, черные следы. Думаешь: «О! Миша пришел». (Зап. в 2016 году в д. Жабей (Горушка) от Елены Геннадьевны Поповой, 1969 г.р., урож. д. Кушкопола, постоянно проживает в Северодвинске, образование среднее специальное, учитель; АА 2016, 20 июля. № 811_0202)

Мысль, что медведь ведет себя как хозяин места, напоминающий о себе и стремящийся мирным способом указать, куда не следует заходить жителям деревни, чтобы избежать нежеланной встречи и сохранить добрососедские отношения, может рассматриваться как своеобразная психологизация образа животного, свойственная современному сознанию образованного, начитанного человека. Отмечая наблюдательность и осторожность хищника, такой рассказчик описывает его поступки как вполне осознанную тактику взаимодействия с живущими поблизости людьми.

Я всегда ощущаю за собой взгляд. Всегда! Вот хожу в те места в Жабье, я всё время чувствую, что за мной смотрят. А он сто процентов где-нибудь смотрит. Это понятно. Мы не видим, а... лёжки-то мы их видим. Ведь они лежат... Лёжка-то придём – на самых ягодах. Вот на са-амых. Лежит. Ну он-то нас, конечно, видит. Мы только его не видим. Ну они же неглупые звери. (Зап. в 2016 году в д. Жабей (Горушка) от Елены Геннадьевны Поповой, 1969 г.р., урож. д. Кушкопола, постоянно проживает в Северодвинске, образование среднее специальное, учитель; АА 2016, 20 июля. № 811_0202)

Однако приходится признать вполне традиционный характер подобного взгляда на медведя. Именно на таком осознании территориальных и временных границ обитания хищника строились уже упоминавшиеся ранее запреты на посещение леса в определенные дни года, характерные для пинежан как для обитателей и пользователей лесного ландшафта. Такие запреты могли оформиться, в частности, в представления о медвежьей свадьбе на Воздвижение¹, из-за которой в этот осенний праздник нельзя было заходить в лес.

¹ Это поверье зафиксировано в д. Лохново (от Марии Степановны Ступиной, 1929 г.р., мест., 4 кл.; АА 2002, касс. 10, ст. А). Однако с точки зрения природных циклов жизни животных предложенное объяснение запрета на посещение леса вряд ли справедливо: брачные игры медведей обычно происходят весной.

Здвиженьё да! Он сердитый. Да-а. – [Соб.:] Работать нельзя в этот праздник? – Нельзя в Здвиженьё-то! Здвиженьё-то ведь сердито. В Здвиженьё-то пойдешь в лес, дак может даже медведь... медведица встретиться. – [Соб.:] Именно в этот день? – Да-а-а. Нельзя ходить. У нас был Егор Николаевич вот... Пошёл было в Здвиженьё-то. В Здвиженьё-то пошёл, дак медведица встретила. К нему... Он пошёл мох драть. Мох рвать для коров. – [Соб.:] Так живой-то ушёл? – А?.. Они обеи с бабкой ушли. А он о короб-то колотит: «Не тронь бабки! Бабки не трогай!» Вот. – [Соб.:] И медведь ушел? – И медведь... нет, не ушел... стал вот на задние лапы и стоит. Они сами ушли. Они не рвали моху. Они ушли. (Зап. в 2003 году в д. Михеево от Александры Александровны Тихоновой, 1930 г.р., уроженки д. Березник; АА 2003, кас. 6, ст. А)

Случай, описанный рассказчицей как иллюстрация календарно приуроченного запрета, не является частью ее жизненного опыта. Перед нами рассказ от третьего лица, в котором нельзя не отметить определенную смысловую коррекцию: если в описанной ситуации и присутствует страх, пережитый пожилой супружеской парой при встрече с медведем, он выражается скорее в действиях, направленных на то, чтобы отпугнуть хищника. Однако шум и особенно слова, которые выкрикивает мужчина, у самой рассказчицы вызывают добрый смех. Это уже местный анекдот – возможность с улыбкой вспомнить старых соседей, что не отменяет назидательности сюжета и возможности использовать его каждый раз, когда речь заходит о празднике Воздвижения.

Страшное и смешное – категории взаимоисключающие, а потому их соседство в народной культуре безусловно. Смешное возникает в такого рода рассказах как лучший способ преодоления пережитого страха, как победа над собственной слабостью. Вот почему воспоминание о встрече с медведем и в личном репертуаре рассказчика может постепенно обрести черты анекдота, а затем уже в таком виде быть воспринятым окружающими.

Так, комическое становится изначальным посылом в рассказе жительницы деревни Лохново на Покшеньге. В ее передаче события происходит анекдотичная «подмена» человека медведем, когда вопреки собственным ожиданиям рассказчицы в предутренних сумерках впереди по дороге идет вовсе не отправившийся за грибами сосед, а медведь. При этом женщина ловко обыгрывает имя соседа – Михаил Тимофеевич, которое вполне может быть именем «борового хозяина» (вполне очевидно, что так проявляет себя широко распространенный обычай называть медведя личным именем¹, характерный не только для сказок).

Иду на болото-то вот тоже. Иду на болото. А осень, немножко снежку припало. И [впереди] Михаил Тимофеевич (у нас вот сейчас управляющий в совхозе сын его, Николай Михайлович). Иду, иду, говорю...

¹ См. об этом: Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. С. 173.

Тоже пошла в четыре часа утра, насаживать казаны надь, дак пошла. Иду и говорю: ну, беда! Михаил Тимофеевич, говорю, босиком, говорю, по дороге всё идё, говорю, грибы собирает. А пошто уж сапоги-ти не одел? Босяком, говорю, силапы-ти-ки. Говорю, силапы¹ тоже у Михаила вот были, покойника.

Иду. Иду, иду, иду. Когти! Како-о-ой тут Михаил не тот Тимофеевич ходит. Борово-о-ой!!! Когти-ти увидела, девка! Он идет, я за им всё шла. Потом вижу, в сторону ушел, а там в сторону-то сучьё. Лес рублен, дак сучьё в кучу складены. И он эту кучу-ту как только кверху сучья: ар-ар-ар... Горчит! Я: «Что делать? Ну, пойду насаживать казаны». Домой вращиваться на половину дороги – тут половина. Если будет на меня нападать, дак Боженька сбережет пускай меня. Береги, Господь-кормилец, меня! Сохрани, Боже мой! Говорю, как на меня нападет, дак я, говорю, сумку несус с хлебом да молока несус, дак я это брошу ему, а он пока доставать да трепать будет всё, я и убежу.

Я на заводе прилетела – пена с меня плывё. Босиком всю дорогу бегом неслася, прилетела. Покрутилась, уборщица идет: «Ты што, Маша? Ты што вся в пены?» Я говорю: «Меня медведь обкатил пенкой». Рассказываю, дак они все смеются.

[Соб.:] Это вы в Воздвижение шли?

Нет, в такой день. Осенью я в такой день шла. Медведи еще ходили, дак... (Зап. в 2002 году в д. Лохново от Марии Степановны Ступиной, 1929 г.р., мест.; АА 2002, касс. 10, ст. А)

Несмотря на веселую интонацию рассказчицы и используемый ею комический поворот сюжета, есть здесь место и сильному страху, и его преодолению, так что характерная для мемуаров эмоциональность переживания события присутствует в рассказе. Но кажется, что от этой истории уже совсем недалеко до широко известного в этих краях анекдота о неких жёнках, собиравших лесную малину наперегонки с медведем, скрытым зеленью кустов. В основе комической ситуации традиционного анекдота тот же эффект обманутого ожидания (женщины думают, что по другую сторону поросшей малинником кучи находятся жительницы соседней деревни и торопятся набрать больше ягоды, чтобы обойти своих конкурентов). Не достает только внезапного столкновения лицом к лицу в момент, когда кусты расступаются, взаимного испуга и стремительного бегства, когда и люди, побросав корзины, и медведь кубарем катятся в разные стороны от ягодника.

Таким образом, даже в репертуаре женщин, кругом своих хозяйственных, сугубо домашних забот не слишком связанных с дикими

¹ *Силапы* – слово, ныне ушедшее из обихода у пинежан, но еще недавно встречавшееся в речи старшего поколения. Вероятно, указывает на сильные, но нескладные ступни, некоторую косолапость, похожую на медвежью. Например, «они все силапы, через палец ходили». Благодарю за консультацию местную жительницу Зинаиду Васильевну Щеголихину, создательницу общественного музея «А у нас на Покшеньге» (д. Кобелёво, Покшеньга).

обитателями леса, рассказы о встречах с медведем занимают определенное место и могут обретать весьма выразительную форму. Но еще более интересно это тема представлена в мужском репертуаре, поскольку опыт освоения лесных промыслов, а также охоты и рыболовства, требующий глубокого постижения леса, формирует у рассказчиков-мужчин особое отношение к населяющим его животным. Не случайно ситуации встреч с медведем в лесу в устах опытного охотника могут превратиться в своего рода цикл рассказов, и на этом следует остановиться подробно.

2

О неожиданных встречах с медведем в лесу мне удалось однажды побеседовать с Сергеем Алексеевичем Галышевым, уроженцем и жителем покшеньгской деревни Большое Кротово. Он хорошо знает и любит лес, одно время исполнял обязанности лесника. В его доме мне в разные годы доводилось гостить в период экспедиций, поэтому не под запись я и прежде как-то слышала от него «лесные» истории, подававшиеся самим рассказчиком – кстати, человеком, не слишком расположенным к разговорам по пустякам, – как нечто курьезное и способное поддержать и оживить беседу, особенно если за столом собирались друзья. Но вот однажды во время интервью с ним я целенаправленно решила вспомнить об одной ситуации, оставшейся у меня в памяти, и это оказалось весьма плодотворным. Вместо одного рассказа о встрече с медведем, на который я могла заранее рассчитывать, я услышала несколько совершенно новых и неожиданных историй. Поданные рассказчиком всё в той же ироничной манере, они одновременно содержали интересные наблюдения за поведением животных. Так давал себя знать давний опыт взаимодействия с хищником не только в условиях повседневных обходов леса, но и во время охоты, когда медведь становится опасным противником, к действиям которого надо быть хорошо подготовленным.

Ак я не раз видал, да... бывало всяко. Первый раз я увидел... Не знаю, первый или не первый, но такой вот более случай-то. Я в десятом классе учился, наверно. Иду, и собака это лапы вскинула, собака-то бежит впереди. И так, не лает... Она на зверя-то лает по-другому. Уже ну... знаешь собаку, и видно, что не на птицу и не на белку, а вот... ну как бы побаивается, что ли... А так сквозь березки-то смотрю, думаю: лосёнок, не лосёнок? А то это медведь! Он такой гря-язный, весь закатан, линиялый же, и за собакой-то кинулся. Собака-то не дура. Выскочила и мимо меня пробежала. А он вот так вот до меня – вот как до тумбочки, наверно... тако-ой тормоз – у-у-ух! У меня пока шапка подымалась, я его только вот... он прыг – всё!.. Потом такой тормозной путь, около метра он, наверно, на всех четырёх лапах-то нагрёб это, чтобы в меня-то не разбежаться. И такой прыжок – бух в сторону! Было, да. Было.

(Зап. в 2016 году в д. Большое Кротово от Сергея Алексеевича Галышева, 1963 г.р., мест.; АА 2016, 25 июля. № 811_0218)

В том, как рассказчиком подана эта ситуация из давнего прошлого, обращает на себя внимание сосредоточенность на важных для него как для опытного охотника деталях, а именно: поведение собаки и то, каким образом оно внезапно меняется при появлении медведя, облик самого хищника и – что естественно переключается с уже рассмотренными рассказами женщин, – испуг, вызванный неожиданностью встречи. Однако заметим, что испуг этот передан С.А. Галышевым иначе. В его описании опасной ситуации это взаимный испуг зверя, человека и его собаки. Именно испуг и неготовность всех троих к встрече заставляет вести себя нелепо: собака вместо того, чтобы помогать, спасается бегством, как бы прячась за хозяина, медведь резко тормозит всеми лапами, нагребая на когти землю, а человек растерянно наблюдает за происходящим. Но поскольку эпизод занимает какие-то доли секунды («у меня пока шапка поднималась...»), испуг рассказчика выглядит скорее как удивление. Он только успевает осознать, что произошло, как медведь скрывается с глаз.

Очень похоже строится рассказ и об еще одной внезапной встрече вблизи деревни – с медвежонком и медведицей.

Да раз в медведицу разошелся. (Смеется. – Л.Ф.) Тогда без этого... без ружья, летом. Иду. Вот здесь недалеко от деревни-то. А это... собака-то не знаю куда делась? А он, медвежонок-то, на ёлку – туррр! Выскочил быстро ведь. И там заорал... заплакал или заорал. А она из-под угора выскочила – вот как до дверей, наверно – встала на задние и такая пена прётся. У меня тоже шапка о-па... туда куда-то... Я не знаю, чего и делать?! Она потом на своем там чего-то гыкнула, он бррум – камнем к ней. Ему тако-ого пинка дала – он под гору-то аж улетел, как мячик. И за ним. Всё! Пока стоял глазами хлопал, всё! Убежали уже! Она его воспитывает серьезно, как даст дак...

(Зап. в 2016 году в д. Большое Кротово от Сергея Алексеевича Галышева, 1963 г.р., мест.; АА 2016, 25 июля. № 811_0218)

Снова человек изображается как удивленный наблюдатель (рассказчиком повторен тот же, что и в первом рассказе, ироничный образ удивления-испуга – «шапка о-па... туда куда-то...»), действуют только медведица и медвежонок. Их поведение, их реакции (крики, звуки-сигналы), их способ взаимодействия между собой описываются в деталях, поскольку именно это и занимает рассказчика больше всего. Интерес к повадкам дикого животного сказывается у С.А. Галышева в любых мелочах, которые могут пригодиться в лесу. Например, медведь любит есть пучку¹, что и позволяет рассказчику первым заметить след хищника там, где он потенциально может появиться в поисках сочного лакомства.

¹ Пучка – растение семейства зонтичных с цветками, собранными в соцветие, и трубчатым стеблем. Растет в лесах и на низких сырых местах, по берегам рек и ручьев. Молодые стебли этой травы съедобны.

Потом видал этого, как его... Коле, зятю, показывал Мишину... Идём, спустились рыбачить. А эта пучка называется, трава такая у нас. Ну медведь-то ее [примял], видно ведь... А тот... Я говорю: «Медведь был», – а он говорит: «Как знашь?» А я смотрю: заедена пучка-то. Говорю: «Видал?» Он говорит: «Нет, не видал». А свежие следы-то. Я иду впереди, а он остался рыбачить. Я вышел, гляжу, а он (медведь. – Л.Ф.) в яме там на лугу ковыряется. Я потихоньку отошел, его (зятя. – Л.Ф.) позвал: «Иди сюда!» Подошли вот так же вот, как... ну хоть как до телевизора, наверно. Он (медведь. – Л.Ф.) ковыряется там, не видит нас. Я заматюгался на него, дак он так повернулся, поглядел, потихо-оньку пошел. Тоже... я говорю: вот какой смелый, даже не испугался. Так-то ведь как прыгнет, дак он далеко туда, быстро. Ну таких случаев-то много...

(Зап. в 2016 году в д. Большое Кротово от Сергея Алексеевича Галышева, 1963 г.р., мест.; АА 2016, 25 июля. № 811_0218)

Пришедший подкормиться пучкой медведь проявляет характер. Он не испугался людей, что подчеркнуто рассказчиком как индивидуальная черта данной особи. Обычно же медведи действуют не так решительно, что дает основания С.А. Галышеву тут же возразить на беспокойства деревенских жителей: «Ак я и говорю: люди чего-то боятся, да он ничего не сделает. Он боится больше нас... Медведь опасный, если вот с малым разойдешься, напугаешь. Малый заплачет, она может кинуться. И на мясе. Всё. А на мясе, если ты идешь орёшь, ну, слышно тебя, он уберётся зараннее» (Там же).

И действительно, случай, о котором я услышала от рассказчика много лет назад, подтверждает правоту этих слов. Медведь тогда находился на достаточном расстоянии от человека и всё же, заслышав его голос, поторопился уйти:

[Соб.:] А еще я помню, вот у меня даже осталось, как ты рассказывал, что то ли на другом берегу ручья, или реки ты видел медведя. И еще ему вслед крикнул: «Миш, стой, покурь!» Да?

– А-а-а! Это с Колей с этим шли с Мишиным. Он тоже мне... <...> У меня ружья-то еще не было, я молодой был тогда. А у Коли было, я его... Он мне дал, я пошел за рябáми. И выхожу, и там, ну, как бы угор, речка маленькая. Он, миха-то, внизу там ходит, ну... недалеко же так. Тоже меня увидел, это... Стал такой, вот я ему крикнул. Он повернулся и только берёт... жу-у-у-у побежал. Вот я ему: «Миха, миха, ты куда? Покури!» Ух, он как дал! Быстро убежал.

(Зап. в 2016 году в д. Большое Кротово от Сергея Алексеевича Галышева, 1963 г.р., мест.; АА 2016, 25 июля. № 811_0218)

Таким образом, опыт лесных встреч с диким животным формирует у рассказчика совершенно особое отношение к самой возможности взаимодействия с медведем в подобной ситуации. С точки зрения С.А. Галышева, подобные столкновения, безусловно, опасны, но при

соблюдении определенных правил избежать прямого противостояния всё же можно.

Случаи, о которых шла речь выше, являются своеобразным фоном для истории, которую, судя по всему, рассказчик оценивает как наиболее важную в ряду других подобных воспоминаний. Отличает ее то, что в ней показано своего рода соперничество рассказчика с медведем, когда и человек, и животное оказываются в ситуации состязания за добычу. «На мясе» медведь особенно опасен, а потому всё, что происходит с рассказчиком, показывает его собственные навыки как опытного охотника.

На лосе разошелся раз, весной. – [Соб.:] Это опасно считается? – Да, да. Тут-то вот да. Я хорошо не стрельнул, ума хватило. Я выхожу. Автобус еще шел... ну, два дня назад, ничего не было, по насту. На рыбалку ходил на подлёдную, между реками там. Услышал. Сообразить не могу. Такая куча бура. Сено, не сено – понять не могу. Потом... и тоже недалеко, метров, может, двадцать всего до него... поворачивается – миха! Вот это вижу глаза и уши вот этак вот. Никак не могу срулить, неужели такой миха большой? Как он такой... он сверху, голова такая. Пото-ом сообразил: он лося задавил и сидит на лосе. – [Соб.:] Медведь на лосе? Ел сидел уже мясо? – Да. Рвал его уже, да. Я так задний включил потихоньку. А собака-то тоже лается ну... на него, рядом. Я потихоньку взад такой зашел, пулю заменил. Шмальнуть, не шамальнуть – думаю... А если не душевредно? А он даст мне (смеется. – Л.Ф.) страсти? Нет, в общем, не стал стрелять, испугался. Потихоньку, потихоньку и... думаю, обойду его. Мне надо туда идти, мимо его... Я пошел. По другой тропке пошел и к избы ушел. Собака догнала и всё в ногах, не дает идти, в ногах это... Я дошел, потом там Витя был Барышников. Я говорю: «Витька, пойдём у этого... у медведя... заберем мясо». Пошли вдвоем. Пришли, он его уже зарыл снегом. Тут сколько-то ну... разорвал и зарыл. И слышно тут недалеко где-то орёт, в лесу-то, миха-то... Ну мы у него бостовы-то¹... ну как бы, передние ноги, задние – само-то мясо – забрали, утащили. А я потом пошел через день смотреть. Он меня до избы провожал, сзади шел, оказывается. Да-а! Да, да. Метров сто не дошел до избы. Сзади шел, вот собака-то и боялась.

[Соб.:] Это было зимой? – В апреле. – [Соб.:] Ну то есть по снегу было видно? – Да, снег, еще наст большой, мокрый. – [Соб.:] А действительно... чего это он уже проснулся, да? – Да, чего-то стал... – [Соб.:] Шатун что ли? – Не... наверно, может, это... апрель, дак таяло уже было, дак, может, где подмочило в берлоге, дак проснулся, да... Я потом ходил, вон... медведя этого глядел, откуда гнал этого лося-то... Он из этой... из Рáпиды гнал. По насту его догнал. Ак вот это он ведь интересно: он одной лапой захватит, когтями-то, а этим он тормозит. Лось-то его

¹ Вероятно, от глагола *бостись, бостися* – бодаться (Словарь русских народных говоров. Вып. 3: Блазничка-Бяшутка. Ленинград: Наука, 1968. С. 126). Употребленное в образном значении имеет положительные коннотации, может указывать на удачу.

пёр, дак там такие ёлки – всё сломано! Всё переломал! Он здоровый, лось-то, но он ему ногу сломал. Задавил! Тоже было такое.

(Зап. в 2016 году в д. Большое Кротово от Сергея Алексеевича Галышева, 1963 г.р., мест.; АА 2016, 25 июля. № 811_0218)

Благодаря случайной встрече с медведем мужчины, отправившиеся на зимнюю рыбалку, возвращаются с неплохой добычей. Но добыча эта – отнятое у животного мясо, что позволяет изобразить происходящее как тактически сложную операцию с обходными манёврами, взаимным выслеживанием и, конечно же, изучением следов и приемов охоты медведя. Момент кражи мяса сам по себе довольно комичен, хотя это и есть самый опасный эпизод рассказа, ведь хищник не любит делиться (по словам С.А. Галышева, «если он (медведь. – Л.Ф.) взял, тут вытащил, отнес хотя бы на сто метров, это уже моё. К нему уже не подойти, он уже никого не пустит» (Там же)).

Случай этот интересен еще и тем, что вполне может послужить жизненным комментарием к сюжету одной из самых известных русских сказок о животных «Медведь на липовой ноге» (АТ 161 А*), в которой, как известно, медведь приходит в деревню по следу своего обидчика – старика. Рассказ С.А. Галышева показывает, что за сказочным эпизодом стоит самое обычное поведение животного, способного терпеливо выслеживать охотника – хотя бы в пределах леса (в нашем случае зверь идет за рассказчиком до лесной охотничьей избушки). Таким образом, сказка при всей условности ее вымысла использовала в представлении персонажа-животного реальный промысловый и хозяйственный опыт сказочников, фантастика соседствовала в ней с их практическими знаниями и наблюдениями¹.

Наряду с курьёзностью ситуации, подчеркиваемой С.А. Галышевым в каждой истории, есть еще одна важная особенность, свойственная ему как рассказчику. Во многих случаях он подробно описывает медведя, порой даже словно любит его. Ему удается как бы приостановиться в момент, когда в центре внимания слушателя оказывается животное. Так, в одной из историй, относящихся уже непосредственно к охоте на медведя, он, изображая свое ожидание «на засидках» (= в засаде), успевает заметить о появившемся звере: «Он как встал на задни-то лапы. Он встанет обычно, когда чует чего-то. Он встанет и так нюхает. Така-а-а хлами-на! Это говорю, вон как до антрисоли, наверно вот!!! Такой!!! Опустился так, шерсть-то такая гла-аденькая, жирный такой. Еще подошел, а потом так боком, боком, боком, боком и ушел» (Там же). Восхищает рассказчика сила, крепкое и ладное сложение медведя. Правда, красота лесного животного не перевешивает его наивной вороватости, на чем нередко

¹ Заметим, что по вариантам отправной точкой в сюжете АТ 161 А* может становиться не охота, а именно случайная встреча медведя и старика, отправившегося в лес за дровами – см., например: Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. / Изд. подгот. Л.Г. Бараг и Н.В. Новиков. М.: Наука, 1984. Т. 1. С. 69 (№ 57).

и основывается современная медвежья охота на приваде (= приманке): «Вот это... делаем мы, допустим, это как бы... где его караулим-то, да... вот бочку там... Вот... разным запахом воняет. Приходит. Он идет как бы ворует, знаешь. Он боится, остерегается. Такой это... ну, вор натуральный» (Там же).

В пределах одного интервью рассказы С.А. Галышева образовали нечто похожее на цикл, поскольку в них есть внутренняя логика – есть движение по нарастающей от менее опасных к по-настоящему драматичным и сложным для человека ситуациям, благодаря чему последний из рассмотренных нами рассказов может быть воспринят как своего рода кульминация. Однако цикл этот существует только как «исследовательский конструкт», ведь возник он ситуативно, в рамках одной беседы. Сложись наш разговор иначе, возможно, и истории моему собеседнику вспомнились бы другие. Следовательно, перед нами открытая и гибкая структура, но возможность ее рассмотрения как единого целого всё-таки существенна. Она позволяет составить представление о потенциале рассказчика, способного буквально на ходу собрать подобный повествовательный цикл в ответ на желания и запросы аудитории.

И всё же рассказы С.А. Галышева – это интересные случаи из реальной жизни. При этом хорошо известно, что среда охотников и рыболовов порождает немало историй почти фантастических, в которых рассказчики дают волю своим самым смелым мечтам. И у таких сюжетов – как раз в силу их исключительности, а потому занимательности и привлекательности для окружающих – в местной фольклорной традиции может сложиться особенная судьба. Об этом наша следующая глава.

3

Основанный на преувеличенной охотничьей удаче рассказ нередко становится анекдотом. Правда, его игровая и комическая составляющая кроется, как правило, в специфическом восприятии личности рассказчика, за которым может закрепиться слава отчаянного вруна и хвастуна. Наиболее очевидный пример тому – известный всему миру барон Мюнхгаузен, невероятные истории которого, в том числе и о происшествиях во время охоты, чрезвычайно его увлекавшей, изначально получили известность в краях, где он жил (в округе городка Боденвердер в Нижней Саксонии), превратившись в местную молву об эксцентричном рассказчике, и лишь позднее стали литературным фактом.

Услышать «лесную» историю, напоминающую рассказы Мюнхгаузена, однажды случайно довелось и мне – во время моей последней (состоявшейся в 2016 году) пинежской экспедиции. Связана эта история была с человеком, мне неизвестным, жителем соседнего леспромхозовского поселка, за которым как раз и закрепилась слава рассказчика-выдумщика.

...Вот он рассказал, что ходил на охоту он и заблудился. Залез на дерево, посмотрел, с дерева увидел, где посёлок. Посмотрел, ага – посёлок в той стороне. Пока он ползал – полз на дерево, – в это время пришел

под дерево лось и лёг. И лёг лось. Он стал с дерева-то спускаться и как бы... сучок обломился или что-то, он упал на этого лося. Лось-то вскочил и побежал. Он по компасу посмотрел – ага, бежит он в сторону этого... в сторону посёлка. Побежал. До посёлка там он прикинул. Выбежал на дорогу – а до посёлка осталось там немного. Он нож достает, лось зарезал, на дороге уже. Дак машина проезжающая, лесовоз, шел, он остановил, мясо погрузили и привезли в посёлок.

(Зап. в 2016 году в д. Большое Кротово от Михаила Николаевича Козьмина, 1966 г.р., мест.; АА 2016, 26 июля. № 811_0220)

Вспомнивший эту смешную историю во время беседы за столом после работы М.Н. Козьмин был удивлен, когда я на другой день пришла к нему с просьбой повторить рассказ под запись («Дак он... это же он сочинял на ходу... Это зачем тебе? Дак ты съезди к нему!»). Чудачество, которое заключал в себе очень простой в целом сюжет и которое было так важно для меня, забавляло слушателей из местных, но с их же точки зрения не заслуживало внимания и серьезного отношения. Однако сами выдумки не были ими забыты. Напротив, эту и другие подобные истории, связанные с одним и тем же жителем поселка Русковера, люди пересказывали друг другу. Таким образом, молва о человеке и необыкновенных случаях из его жизни могла опережать реальное с ним знакомство: «[Соб.:] И у него часто такие вот истории? – Да практически постоянно. Ну, сейчас он уже остарел, дак не так... Я с ним вообще был незнаком, когда вот эти истории-то (он сам рассказывал. – Л.Ф.). Это вот люди... ребята, которые в Русковере живут, мы с ними учились, они рассказывали. А потом, когда я стал работать с ним... я работать стал в Русковере, он приходил...» (Там же).

Очевидно, что сюжет о лосе, случайно ставшем лёгкой добычей для удачливого и сообразительного охотника, не имеет ничего общего с реальными историями о встречах с дикими животными в лесу, хотя с формальной точки зрения похож на них. Однако фантастичностью событий он больше напоминает сон. В нем нет реальной, осознаваемой и переживаемой протагонистом опасности, кроме опасности не найти дорогу домой, да и она сомнительна, поскольку рассказчик всё время подчеркивает уверенную решительность своих действий – он всегда знает, как найти выход из затруднительной ситуации. Ему свойственна веселая удачливость трикстера, поэтому всё, что с ним происходит, совершается в его интересах: и лось, его охотничий трофей, сам везет его в сторону дома по лесу, и машина для доставки туши убитого животного вовремя попадает на дороге.

Охотничьи анекдоты – это, как правило, истории о небывалом везении, но иногда и о страшной, грозящей гибелью опасности и ее счастливым разрешении. Именно в таком виде они проникают в художественную литературу. Ярким примером литературного воплощения охотничьего анекдота является рассказ В.В. Бианки «Роковой зверь» (1934). Он основан на широко распространенном поверье о том, что встреча с сороковым медведем может стать для охотника-медвежатника не просто опасной,

но по настоящему губительной, и на иллюстрирующем это поверье сюжете о внезапной встрече охотника с хищником на узкой горной тропе¹. Обращение писателя к данному материалу доказывает художественную привлекательность такого рода историй, что является серьезным аргументом в пользу их востребованности в народной среде (то есть в обычном речевом общении).

Вот и история о лосе, ставшем лёгкой добычей, – это, если угодно, уже художественное обобщение бытовых рассказов о внезапных встречах с диким животным. Легкая ирония обычного, стремящегося быть достоверным рассказчика-очевидца, вспоминающего случай из реальной жизни, сменяется здесь игровым «комикованием» рассказчика-артиста, отрывающегося от обыденности и творящего свою счастливую реальность вымысла, где нет и не может быть настоящей опасности и где легко и чудесно преодолеваются любые трудности. Этот внутренний артистизм и определяет движение сюжета, превращая охотничий рассказ в забавный анекдот и, одновременно, в фольклорный феномен². Не на событие, которого, вероятно, никогда и не было вовсе, а на эту самую игру рассказчика откликаются люди, когда запоминают его выдумку и передают ее другим. Так рассказ обретает самостоятельное существование в локальной традиции, хотя и напоминает людям о том, кто когда-то его придумал.

Фольклорная несказочная проза с ее мифологическими основами в настоящее время значительно видоизменилась в живом бытовании. По-прежнему можно услышать рассказы о том, как в лесной избушке или в пустом доме «пугает», как человека «водит» в лесу. Свой личный опыт переживания опасности люди передают в них достаточно подробно, пытаясь понять природу происходящего. Но совершенно очевидно, что эти рассказы уже не похожи на прежние традиционные былички о леших и домовых. Слишком много у современных рассказчиков, стоящих на позициях естественнонаучного понимания мира, попыток рефлексии о причинах наблюдаемых ими физических явлений.

Однако устные рассказы по-прежнему остаются заметными и наиболее интересными феноменами народной традиционной культуры. Только на смену мифологическим персонажам в них приходят уже вполне реальные участники событий, среди которых могут быть и представители лесной фауны. Если прежде основная коллизия устного рассказа строилась на внезапном столкновении (= встрече) человека с силами

¹ События рассказа Виталия Бианки происходят в горах Алтая, где писатель жил некоторое время. Позднее он так писал о своих впечатлениях от пребывания в Бийске и от своих путешествий в этих краях: «Вспомнил Алтай... его дремучую тайгу, горы, изумительно метких охотников... их замечательные рассказы – ночью, у костерка» (Бианки Е.В. «Я бы выбрал Алтай...» // Бианки В.В. Удивительные тайны: Повести и рассказы. Барнаул: Алтайское книжное изд-во, 1984. С. 17).

² О фольклорной природе и о комизме подобных историй писал В.Я. Пропп. См.: Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. М.: Лабиринт, 2006. С. 107.

потустороннего мира, то теперь рассказчики всё больше откликаются на реальную ситуацию контакта с обитателями леса – дикими животными. Однако и здесь, как и в мифологических рассказах, важным оказывается соблюдение правил взаимодействия с лесными обитателями и внимание к их поведению.

Вопрос о том, насколько эти рассказы могут оцениваться как проявления фольклорной традиции, дискуссионный. Их статус не всегда легко определить, ведь многое зависит еще и от мастерства рассказчика. Однако очевидно, что в той или иной степени связь любого устного бытового рассказа с фольклорной традицией существует. Нередко в них можно увидеть своеобразные «эскизы», «рабочие материалы» к тому, что в конечном итоге – в передаче неординарного, хорошо знающего местную традицию исполнителя – может оформиться в настоящий фольклорный рассказ, тяготеющий к определенной жанровой модели. В рассмотренном нами материале такой эталонной моделью оказался традиционный анекдот. Он легко распознается в простом сюжете, соединившем в себе элементы необычного – одновременно и фантастического и комического, позволяя увидеть в небольшом рассказе определенную эстетическую составляющую.

Таким образом, оценивая всё разнообразие представленных здесь текстов как единое смысловое целое, позволим себе охарактеризовать их как плодотворный контекст, в котором есть всё необходимое для кристаллизации некой наиболее совершенной повествовательной формы, отвечающей как вкусам и представлениям современных рассказчиков, людей образованных, начитанных, избегающих использования смысловых анахронизмов, так и традиционной эстетике фольклора.

С.Ю. Королёва, М.А. Брюханова

ГРАФ СТРОГАНОВ В ПРЕДАНИЯХ О КУВИНСКОМ ЗАВОДЕ: ИСТОРИЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ И МЕХАНИЗМЫ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ

«Горных заводов жители составляют как бы середину между городскими и сельскими. К первым подходят они своею торговлею, промыслами и рукоделиями; а к последним приближаются склонностию своею к скотоводству и земледелию»¹, – так автор XIX века характеризовал заводчан, тяготевших к городской культуре и в то же время сохранявших отдельные черты крестьянского быта. После массового закрытия старых заводов многие сообщества вернулись к сельскому образу жизни, претерпевшему на протяжении XX столетия значительную модернизацию. Сегодня горнозаводское прошлое лишь отчасти влияет на самоидентичность жителей таких сел и поселков, однако нередко используется ими как ресурс для брендинга территорий. В поисках уникальных символов – будь то выдающаяся личность, архитектурное сооружение, объект ландшафта, еда или одежда – происходит обращение не только к фактам истории и культуры, но и к их «фольклорным проекциям». Популяризация выбранных для брендинга символов и связанных с ними нарративов, в свою очередь, начинает ощутимо влиять на содержание устной традиции². Эти процессы мы покажем на примере бывшего Кувинского завода, принадлежавшего Н.П. и С.Г. Строгановым. Истории о представителях этой династии, без сомнения, были частью горнозаводского кувинского фольклора, хотя сегодня установить ядро традиционных сюжетов уже непросто. Устные рассказы конструируются и трансформируются под влиянием масс-медиа, экскурсионных нарративов, фестивалей, проектной деятельности местных институций.

¹ Попов Н.С. Хозяйственное описание Пермской губернии. СПб.: Санкт-Петербургская императорская типография, 1813. Т. 3. С. 89.

² Подробнее об этом см.: Петров Н.В. «Фольклорный брендинг» российских территорий // Воображаемая территория: от локальной идентичности до бренда / Сост. М.В. Ахметова, Н.В. Петров. М.: Неолит, 2018. С. 70–87.

Династия Строгановых в фольклоре

По слухам, императрица Екатерина II в шутку жаловалась: «Два человека у меня делают всё возможное, чтоб разориться, и никак не могут!»¹. Первым из этих двоих был вельможа Лев Александрович Нарышкин, вторым – граф Александр Григорьевич Строганов. Род знатных земле- и заводовладельцев был столь заметным, что вокруг его представителей не могла не формироваться своеобразная мифология². Она включала сюжеты, которые первоначально возникли и бытовали в разных социальных слоях. С XVII века известно генеалогическое предание о появлении рода Строгановых и их фамилии³. На устные источники в значительной мере опирается «Летопись Сибирская, краткая Кунгурская», составленная предположительно Семёном Ремезовым в середине XVII – начале XVIII века и упоминающая о помощи солепромышленников в организации Сибирского похода Ермака⁴. Местные легенды с участием Строгановых отразились в «Житии преподобного Трифона, Вятского чудотворца» XVII века⁵. Особый пласт историй составляли многочисленные придворные слухи о представителях династии, их богатствах, любовных связях, отношениях с монархами и т.п.⁶; примером подобных сюжетов служит приведенный выше исторический анекдот. И конечно, множество фольклорных преданий возникло на принадлежавших Строгановым территориях, где владельцы занимались хозяйственной и промышленной деятельностью: торговали, добывали соль, производили металл. Большая часть этих земель располагалась на Среднем Урале.

Широкую распространенность местных преданий о Строгановых засвидетельствовал журналист и писатель В.И. Немирович-Данченко, посетивший Урал в 1875 году. Обобщая услышанные истории, он пишет: «Тут Строгановы татар били, там татары поймали Строгановых и мучили их, вымогая признания, где зарыты их сокровища. Вон на этой горе они изжарили на медленном огне старика, а рядом один из Строгановых схватил изуверов и 12 человек их закопал живьем в землю... <...> Что бы кем ни было

¹ Булгарин Ф.В. Воспоминания Фаддея Булгарина. Отрывки из виденного, слышанного и испытанного в жизни. СПб.: М.Д. Ольхин, 1846. Ч. 1. С. 221.

² Никитин А.С. Династический миф в уральском тексте // Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2010. № 2. С. 147, 153–154.

³ См.: Дмитриев А.А. Ф.А. Волегов как историк Строгановых: спорные вопросы в древней истории рода Строгановых. Пермь: Типография Губернского правления, 1884. С. 6–16; Шилов В. Очерки истории династии Строгановых. Березники: Типография купца Тарасова, 1995. С. 12–13.

⁴ Блажес В.В. Фольклор Урала: Народная история о Ермаке (исследования и тексты). Екатеринбург: Уральский гос. ун-т, 2002. С. 12–13, 16–25.

⁵ Житие преподобного отца нашего Трифона, Вятского чудотворца / Публ. и предисл. П. Шестакова. Казань: Университетская типография, 1868. С. 18–22, 45–48, 59–60, 94–95, 106.

⁶ См.: Колмаков Н. Памяти графа Александра Сергеевича Строганова. СПб.: Типография Фишера, 1844; Ширинкин П.С. Книга легенд. Туристские легенды Пермского края. Пермь: [б.и.], 2019. С. 169–173, 182–183.

сделано – припишут Строгановым, что бы с кем ни случилось – случилось с Строгановыми»¹. Пересказывая предание о *Строгановском холме* напротив Орла-городка, где солепромышленник якобы спрятал свои сокровища, автор проникательно замечает: «Будь этот курган на Волге, его бы приписали Стеньке Разину, а на Каме до Перми – Ермаку Тимофеевичу. Здесь же все такие урочища связывают непременно с именем Строгановых»². «Уральский миф», в который включаются представители этой династии, позволяет обнаружить, как местный ландшафт и его культурная семантика влияют на фольклорный образ исторической личности и что происходит, когда такая личность попадает «под прицел локальной памяти»³.

В ряду прочих наблюдений В.И. Немирович-Данченко упоминает, что услышанные им предания о Строгановых сходны с историями о другой известной династии – Демидовых: «О Демидове вообще ходит масса таких рассказов. <...> Человек был жестокий и сентиментальничать не любил. Рабочих держал впроголодь, а беглых и казнил нещадно за самые легкие проступки. Подобные же легенды приходилось <...> слышать на Урале и об Строганове, только о последнем с примесью элемента героического»⁴. Наличие героических элементов объясняется просто. Первые представители рода Строгановых обосновались на Урале значительно раньше Демидовых, еще в середине XVI века, и способствовали русской колонизации этой отдаленной небезопасной территории, которая представляла для Московской Руси ее восточный фронт. В более позднее время характер преданий о Строгановых естественным образом изменился. Но если истории о Демидовых и их уральских заводах целенаправленно записывались в XIX–XX веках и теперь хорошо известны⁵, то прикамская народная проза о Строгановых обычно фиксировалась «по случаю» и / или хранится в архивах, мало попадая в фольклорные издания⁶.

¹ Немирович-Данченко В.И. Кама и Урал. (Очерки и впечатления). СПб.: Типография А. Суворина, 1890. С. 561–562.

² Там же. С. 168.

³ Власова Е.Г. Ермак как произведение уральского ландшафта (на материале сылвенского сюжета уральской мифологии о Ермаке) // География и туризм. 2018. № 1. С. 114.

⁴ Немирович-Данченко В.И. Кама и Урал... С. 392.

⁵ См., к примеру: Там же. С. 370, 389–392, 452, 461–462, 647–648, 657–665, 671, 675; Предания реки Чусовой / Сост. В.П. Кругляшова. Свердловск: [б.и.], 1961. С. 27, 31–33, 93; Фольклор на родине Д.Н. Мамина-Сибиряка (в горнозаводском пос. Висим) / Сост. В.П. Кругляшова. Свердловск: [б.и.], 1967. С. 28–29, 56–59; Кругляшова В.П. Жанры сказочной прозы уральского горнозаводского фольклора: Учеб. пос. Свердловск: [б.и.], 1974. С. 123–139; Предания и легенды Урала / Сост. и коммент. В.П. Кругляшовой. Свердловск: Средне-Уральское кн. изд-во, 1991. С. 40–45, 138–162; Лазарев А. Предания рабочих Урала как художественное явление. Челябинск: Южно-Уральское кн. изд-во, 1970. С. 83, 102–103, 108–114, 126–127; Ахметшин Б.Г. Горнозаводской фольклор Башкортостана и Урала. Уфа: Китап, 2001. С. 58–59, 164, 177, 207.

⁶ См. некоторые из опубликованных сюжетов: Немирович-Данченко В.И. Кама и Урал... С. 203, 401–403, 410–411, 561–562; Лазарев А. Предания рабочих Урала как художественное явление... С. 105–107; Блажес В.В. Народная история о Ермаке... С. 39–40, 48–49, 57–58, 87–89; Ширинкин П.С. Книга легенд... С. 178, 183–185 (без указания источников).

В Пермском Прикамье имеется несколько культурно-географических центров, где Строгановы вели хозяйственную деятельность и где сегодня сформировался пристальный интерес к строгановскому наследию. Ощущение причастности к нему становится частью (само)идентичности таких городов и сёл, как Усолье, Ильинский, Очёр, Павловский, Верхнечусовские городки, Орёл, Пыскор, Кын. В этот ряд встает и село Кува, расположенное в Кудымкарском районе Коми-Пермяцкого округа¹. Старанием владельцев в 1853 году здесь началось строительство чугуноплавильного завода, навсегда изменившего образ жизни местного населения. Полевые исследования последних лет, проведенные пермскими фольклористами и этнографами в бывших горных заводах, показывают, что поддерживаемая и / или конструируемая различными институциями культурная память о Строгановых отражается в фольклорных текстах с разной интенсивностью. В Куве пласт таких нарративов достаточно плотный.

Мы охарактеризуем сюжеты, записанные в 2021–2024 годах в формате экскурсий, выездных студенческих практик и фольклорных экспедиций². Привлекаются также записи 2007 года, сделанные в экспедиции под руководством этнографа А.В. Черных³, и материалы 2013 года, собранные в ходе полевой работы под руководством диалектолога И.А. Подюкова⁴. Применительно к некоторым нарративам будет определена их историческая основа⁵. Отдельная задача заключается в том, чтобы постараться выделить ядро традиционных сюжетов, сложившихся еще в заводское время, и сравнительно новые элементы устной традиции, возникшие уже в постсоветский период, определить особенности их бытования и возможные факторы, способствующие устойчивости и / или популярности этих историй.

Характер современных записей становится более понятным, если помнить, что фольклорная традиция – довольно пластичная и восприимчивая – пережила воздействие как минимум трех разных идеологических парадигм. Их влияние проявляется в том, какие интерпретации постепенно становятся принятыми в сообществе, а какие устные элементы (под влиянием если не цензуры, то давления коллектива) начинают восприниматься как неуместные, теряют популярность и постепенно исчезают⁶.

¹ Призюк В.Я. Практики сохранения исторической памяти о роде Строгановых // Этнокультурные процессы в странах и регионах / Под ред. И.Ю. Трушковой, Е.И. Титовой. Киров: Аверс, 2017. С. 58. (Серия «Этнокультурное наследие Вятского региона». Т. 22).

² Материал хранится в Лаборатории теоретической и прикладной фольклористики Пермского государственного национального исследовательского университета (далее – ЛТПФ ПГНИУ).

³ Материал находится в архиве Пермского федерального исследовательского центра Уральского отделения Российской академии наук (далее – ПФИЦ УрО РАН).

⁴ Материалы находятся в архиве Центра этнолингвистики народов Прикамья Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета (далее – ЦЭНП ПГПУ).

⁵ Мы выражаем глубокую признательность краеведу С.Н. Копытовой за ценные советы и предоставленные ею источники, связанные с историей Кувы.

⁶ См. об этих механизмах: Богатырёв П.Г. [совм. с Якобсоном Р.О.] Фольклор как особая форма творчества // Богатырёв П.Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. С. 373.

В XIX – начале XX века поддержка, которую Строгановы оказывали правящей династии, и их промышленная деятельность оценивались в целом положительно. Представители местной заводской интеллигенции (в том числе выходцы из крепостных), получившие образование благодаря патронажу заводовладельцев, были склонны несколько их идеализировать. В советское время оценка резко изменилась: Строгановы характеризовались как типичные помещики, угнетавшие своих крестьян, строительство заводов объяснялось в терминах всё той же классовой эксплуатации. В постсоветскую эпоху интерпретация вновь поменялась. В представителях династии предлагается видеть «обладателей “имперского сознания”, способных завоевывать значительные территории и управлять ими» (о чем авторы обычно пишут в положительном смысле)¹. В заслугу Строгановым ставится меценатская деятельность; в их отношении к своим имениям подчеркивается патерналистский стиль управления, предполагавший открытие училищ, госпиталей, библиотек и т.д.². В Пермском крае делаются попытки концептуализировать Пермское Прикамье в качестве главного «строгановского региона»³ – строгановского Урала (в противоположность «демидовскому» по другую сторону гор). Ощущается намерение связать пермскую идентичность с историко-культурным наследием Строгановых и сделать его одной из доминант региональной политики памяти⁴ – правда, в силу ряда причин интенция эта сильнее выражена в перечисленных выше городах и селах, чем в краевом центре.

Значительная роль в возрождении интереса к Строгановской династии принадлежит сегодня музейным работникам, краеведам, региональным журналистам. Их усилиями формируются корпуса популярных локальных сюжетов, в которых Строгановы выступают как культурные герои – или даже как «коллективный культурный герой»⁵. Часть нарративов восходит к устной традиции, а часть – к самым разным письменным источникам: очеркам, мемуарам, переписке, дневникам и проч. Такие сюжеты активно транслируются туристам и местному сообществу в формате газетных публикаций, записей в блогах, экскурсий, краеведческих викторин, фестивальных инсценировок, в результате чего происходит постепенная фольклоризация этих историй (иногда повторная)⁶.

¹ Кузнецов С.О. Государственная и меценатская деятельность рода Строгановых в имперский период: Автореф. дис. ... доктора ист. наук. СПб., 2008. С. 8.

² Призюк В.Я. Род Строгановых в культурной политике и практиках публичной истории Пермского Прикамья на рубеже XX–XXI вв.: Дис. ... канд. ист. наук. Пермь, 2023. С. 36, 53–54, 58–61, 65.

³ Мухин В.В. «Строгановский» регион и его роль в формировании культуры дореволюционного Урала // Строгановы и Пермский край / Сост. Н. Казаринова. Пермь: [б.и.], 1992. С. 5–11.

⁴ Кириянов И.К., Призюк В.Я. Строгановы в политике памяти и коллективной памяти жителей «строгановского» региона // Вестник Пермского университета. История. 2020. № 2. С. 90, 95.

⁵ Там же. С. 88, 92, 95.

⁶ См. об этих процессах и их влиянии на устные (квази)исторические нарративы: Куприянов П.С. Бояре Романовы в «исторической памяти»: опыт полевого исследования // Жизнь и научный путь этнографа. Материалы чтений памяти И.В. Власовой / Отв. ред. А.В. Буганов, А.В. Фролова. М.: ИЭА РАН, 2018. С. 147–150, 153–161.

При работе с современными устными нарративами не всегда удается установить, с чем именно мы имеем дело – с традиционным для этой территории сюжетом или относительно поздней инновацией¹. Однако, как заметил П.Г. Богатырёв, для фольклористики «существенно отнюдь не внефольклорное происхождение и бытие источников, а функция заимствования, отбор и трансформация заимствованного материала»². В статье мы учитываем все повторяющиеся устные элементы, включающие упоминание Строгановых и их деятельности, поскольку такие тексты является частью фольклора в его современном состоянии.

ОБРАЗ ГРАФА СТРОГАНОВА В ПРЕДАНИЯХ КОМИ-ПЕРМЯЦКОГО ОКРУГА

Исторические анекдоты и слухи, имевшие хождение при дворе, в кругах заводовладельцев и заводской администрации, надо думать, вряд ли были известны простым крестьянам и подзаводским рабочим. Между тем минимум один такой слух имеет отношение к будущему селу Кува. По сообщению управляющего строгановским Пермским имением Ф.А. Волегова, Петр I передал государственных иньвенских крестьян Г.Д. Строганову в благодарность за щедрый подарок – два военных корабля: «Есть предание, что <...> Григорий Дмитриевич, в бытность в Воронеже с государем Петром Великими, пожертвовали Его Величеству два фрегата военные, построенные и вооруженные собственным его иждивением, которые тогда же отправлены были в Турецкий поход, и что в вознаграждение за сие пожертвование Петр Великий на зубок новорожденному крестнику своему (сыну Строганова. – С.К., М.Б.) пожаловал – утвердил в вечное владение Григория Дмитриевича и потомства его в Перми Великой реки: Обву, Ин[ъ]ву и Кос[ъ]ву с жившими по ним пермяками до 14003 душ муж[ского] пола, на что и грамота выдана 7210 (1702) года»³. Автор труда характеризует этот эпизод как «предание», по-видимому, считая изложенные причинно-следственные связи недоказанными. В дальнейшем историки и краеведы начинают пересказывать его как достоверный факт. В числе обширных земель, по воле императора отошедших Строганову, была и территория, где со временем возник Кувинский завод.

В фольклорной исторической прозе Коми-Пермьяцкого округа образ графа Строганова известен достаточно широко. При этом может показаться

¹ Эта же тенденция отмечается применительно к горнозаводскому фольклору Северного Урала, где существовали демидовские предприятия, см.: Крашенинникова Ю.А. История горнозаводских поселений Республики Коми в местной устной прозе (к вопросу об источниках и механизмах формирования фольклорного репертуара) // Человек и событие в исторической памяти / Отв. ред. Ю.А. Крашенинникова. Сыктывкар: ИЯЛИ Коми НЦ УрО РАН, 2017. С. 136.

² Богатырёв П.Г. Фольклор как особая форма творчества... С. 377.

³ Волегов Ф.А. Родословная гг. Строгановых. (Дополнена А.А. Дмитриевым). Пермь: Типография наследников П. Каменского, 1895. С. 13–14.

парадоксальным, что в разных этнолокальных традициях он наделяется прямо противоположными чертами. Так, в XX – начале XXI века неоднократно фиксировался сюжет о том, как жадный граф пытается захватить новые земли, но местный храбрец / силач / богатырь *Перша (Пера)* ему препятствует. Слуги графа охватывают земли цепью, чтоб провести здесь *грань* – границу имения, однако Перша тайком рвет эту цепь, не отдавая графу местные деревни¹. В одном из вариантов силач спорит непосредственно со Строгановым, наступая на цепь ногой². Такого рода предания упрямо диссонируют с современной тенденцией идеализировать представителей Строгановской династии. Антиномичны они и по отношению к тем устным традициям – в частности кувинской, – где граф Строганов выступает скорее в качестве культурного героя.

Исторической основой подобных преданий послужила случившаяся в начале XVIII века передача Г.Д. Строганову южной части коми-пермяцких земель. Появление сюжета о разорванной цепи исследователи объясняют иногда тем, что «местными жителями с ярко выраженной коми-пермяцкой идентичностью, которые в одночасье стали крепостными Строгановых, их новые владельцы воспринимались как некие иноземные захватчики»³. Однако дело в другом. Хотя предания о противостоянии местного силача Перши / Перы и графа включаются в сборники коми-пермяцкого фольклора (как часть цикла о Пере-богатыре), в действительности этот сюжет имеет русское происхождение. Очаг его формирования и преимущественного бытования – территория русских-юрлинцев, проживающих в центральной части Коми-Пермяцкого округа⁴. Если мы посмотрим на места записи, то обнаружим, что это деревни Тимина, Сергеева и Пож в Юрлинском районе⁵. Приблизительно по южной окраине бывшей Юрлинской волости пролегла граница строгановских владений. Там же обозначилась и граница новых идентичностей: по одну сторону оказались *графские* (крепостные), а по другую – государственные

¹ Коми-пермяцкие народные предания о Пере-богатыре / Сост. Д.И. Гусев. Кудымкар: Коми-Пермяцкое кн. изд-во, 1956. С. 56–58 (№ 28–32).

² Ожегова М.Н. Коми-пермяцкие предания о Кудым-Оше и Пере-богатыре. Пермь: Пермское кн. изд-во, 1971. С. 95 (№ 55).

³ Призюк В.Я. Род Строгановых в культурной политике и практиках публичной истории Пермского Прикамья... С. 103–104.

⁴ История о Перше (Пере) и графской цепи могла быть известна и коми-пермякам, о чем свидетельствует единичная фиксация сюжета в поселке Гайны Гайнского района. Аудиозапись сделана И.В. Зыряновым в 1970 году (то есть после выхода первого тематического сборника преданий о Пере-богатыре), она хранится в Фонограммархиве ИРЛИ РАН. Благодарим за сообщение фольклориста Г.Н. Мехнецову.

⁵ См. об этом подробнее: Королёва С.Ю., Четина Е.М. Предания о братьях-богатырях Пере и Мизе: источники, историзм, локальность (на подступах к теме) // Человек и событие в исторической памяти / Отв. ред. Ю.А. Крашенинникова. Сыктывкар: Изд-во ИЯЛИ Коми НЦ УрО РАН, 2017. С. 116–131; Королёва С.Ю. Коми-пермяцкий богатырь Пера. Фольклорный нарратив и локальный ландшафт // Живая старина. 2019. № 1. С. 44–47.

(свободные) крестьяне. Устная традиция отрефлексовала появление новой демаркационной линии с помощью сюжета о разорванной героем цепи: «И это, наши земли не подошли к Строганову. Там, за Белоево, коми-пермяки строгановцы были, Кулай и всё прочее там, Пожва. А мы были свободные крестьяне, Перша нас освободил» (зап. в 2013 году Е.М. Четиной и С.Ю. Королёвой в д. Сергеева Юрлинского р-на от Клавдии Петровны Гусевой, 1937 г.р., русской, местной; архив ЛТПФ ПГНИУ).

Актуальность этого сюжета поддерживалась тем обстоятельством, что еще в начале XIX века юрлинцы вынуждены были вести «форменные битвы со строгановскими приказчиками». Об одном таком конфликте сообщает лесничий Пермского имения, статистик и краевед И.Я. Кривощёков (многим обязанный графскому семейству и относившийся к нему в целом лояльно): «Строгановы, считая земли своими, в 1828 году хотели увезти у юрлинцев весь сбор хлеба с поля и сена – с лугов. <...> Произошла битва, и командир строгановского отряда Саламатов был убит, сколько же было убито крестьян – в деле нет указаний»¹. Вплоть до сегодняшнего дня память о том, что их предки никогда не попадали в крепостную зависимость, оставаясь свободными, составляет часть самоидентичности русских-юрлинцев, кочёвских, косинских и гайнских коми-пермяков и оценивается ими положительно.

На юге Коми-Пермяцкого округа, где проживают иньвенские коми-пермяки, записаны лишь единичные рассказы о противостоянии Перы / Перши и графа. Сюжет о разорванной цепи здесь отсутствует, противостояние героя со Строгановым реализуется через другие мотивы. В предании из Юсьвинского района граф хочет отнять у местных жителей леса и землю, но Пера приходит к нему и требует не обижать государственных крестьян, угрожая разорить графа и его народ². В записи 1962 года из Кудымкарского района богатырь отстаивает свое право рыбачить там, где вздумается: он ловит рыбу в реке Куве и отбирает у Строганова озеро, которое с тех пор называется *Ператы*³. Что касается Кувы и ближних окрестностей, местным жителям этот богатырь знаком лишь по сборникам фольклора и авторским произведениям. В их преданиях этот герой отсутствует.

Остановимся подробнее на русской юрлинской традиции, поскольку в ней отразились не только конфликты со строгановскими приказчиками, но и наличие Кувинского завода, построенного в середине XIX века. Отношение к нему у юрлинцев было, по-видимому, довольно прагматичным: завершив полевые работы, крестьяне нанимались туда доставлять

¹ Кривощёков И.Я. Словарь географическо-статистический Чердынского уезда Пермской губернии. Пермь: Тип. «Труд», 1914. С. 804–805. Подробнее об этом судебном деле и его вероятном отражении в локальных устных преданиях см.: Бахматов А.А. Записки краеведа. Пермь: От и до, 2009. С. 6–8; Бахматов А.А., Бахматова Г.А. Тайны «Русского острова». Юрлинский район: события, люди, судьбы. Пермь: Пушка, 2018. С. 151–152.

² Ожегова М.Н. Коми-пермяцкие предания о Кудым-Оше и Пере-богатыре... С. 96–97 (№ 57).

³ Ператы – коми-перм. *Пера + ты* «озеро», букв. «озеро Перы»; находится в Кудымкарском районе.

руды из рудников. Из 764 хозяйств Юрлинской волости подвозом руды занималось 318 – то есть значительно больше трети¹. В устных рассказах сохраняются упоминания об отхожих работах, как и название дороги *Графская грань*: «Там вот еще места у нас такие есть, Графская грань называется... Потому что там, видимо, по грань был этот Строганов, граф. Раньше этот Кудымкарский-то район, он принадлежал ведь Строганову. А у нас-то были свободные крестьяне» (зап. в 2024 году С.Ю. Королёва, М.А. Брюханова, А.В. Королёв в д. Дубровка Юрлинского р-на от Елены Викторовны Моисеевой, 1971 г.р., русской, местной; архив ЛТПФ ПГНИУ); «Она Графская дорога, она шла с Усть-Берёзовки вот через наши места и туда в Куву уходила. Она и щас, ну, она уж заросла щас. <...> Эта Графская грань, она всё шла, и возили туда руду. <...> Строгановы в каких годах жили здесь-то? Кто-то ведь нашел эту руду» (зап. в 2024 году С.Ю. Королёва, М.А. Брюханова, А.В. Королёв в д. Дубровка Юрлинского р-на от Ивана Николаевича Моисеева, 1965 г.р., русского, местного; архив ЛТПФ ПГНИУ).

Со строгановским Кувинским заводом связывается также типичный «демидовский» сюжет о нелегальном изготовлении денег: чтобы замести следы, Демидов приказывает затопить помещения, где чеканили монету, вместе с рабочими². Первоначально в этом сюжете фигурировали подвалы наклонной Невьянской башни (построена в 1725 году), но затем он был перенесен и на другие демидовские объекты (в том числе *пещеры* Бымовского завода на юге Пермского края). Это предание, широко растиражированное в XX – начале XXI века, обычно не соотносят со Строгановыми. Одно из немногочисленных исключений обнаруживается в юрлинской записи. Согласно этой версии, золото нелегально выплавляли в подземной части Кувинского завода, а когда преступление нужно было скрыть, в подвал спускали пруд: «Пруд там был, вот Кувинский пруд, где был этот... завод-то был. Он же, завод, был ниже, пруд был выше. В случае чего, это по разговору, ну, правда-неправда было... у них завод был наверху один, второй был подземельный, где они золото мыли. Или какую-то медь, или что-то, это уже нелегально. Это плавил. И если в случае чего приедет надзор это... от царя, они пруд спускали – и затапливали нижний этот вот завод. <...> – [Соб.:] А это кто золото мыл, получается? – Эти, Строгановы. У них же потому что, у Строгановых, свои деньги были. Печатанные. Вот. Они же откуда-то их брали. Нелегально. <...> Всё равно открытым способом руду доставали и, наверно, и золото где-то на речке-то на этой. А потом там его, наверно, плавил на заводе-то... Если в случае приедут, они затопят – и вот и всё. А в воде-то что найдешь. – [Соб.:] А это вы от кого

¹ Бахматов А.А., Моисеева Е.В. Летопись деревень Юрлинского района. Кн. 2: Дубровский сельсовет. Пермь: Изд-во Богатырев П.Г., 2014. С. 20.

² См. об этом: Немирович-Данченко В.И. Кама и Урал... С. 389–391, 657–661; Кругляшова В.П. Жанры несказочной прозы уральского горнозаводского фольклора... С. 123–126, 132–137; Предания и легенды Урала / Сост. В.П. Кругляшовой... С. 143–145, 157; Кортин Б. За чистую монету // Родина. 2022. № 1. URL: <https://rodina-history.ru/2022/01/16/pochemu-zhivy-strashilki-okrovavyh-podvalah-nevianskoj-bashni.html> (дата обращения: 05.04.2025).

слышали? – Вот от старых тожо. Видимо, они тоже кто-то работали там, что знали» (зап. в 2024 году С.Ю. Королёва, М.А. Брюханова, А.В. Королёв в д. Дубровка Юрлинского р-на от Ивана Николаевича Моисеева, 1965 г.р., русского, местного; архив ЛТПФ ПГНИУ).

Поскольку в прошлом юрлинские крестьяне занимались подвозом руды, многие из них, действительно, неоднократно бывали на Кувинском заводе. Неизвестно, когда именно сюжет о нелегальной выплавке золота вошел в местную традицию, но очевидно, что приведенный нарратив выражает не «внутреннюю», а «внешнюю» точку зрения на завод. Он воспринимается как таинственное, криминализованное и потенциально опасное пространство.

Граф Строганов – демиург нового мира

В устной традиции Кувы предлагается совсем иной взгляд на Строгановых и их наследие. После Г.Д. Строганова иньвенские крестьяне принадлежали его потомкам – сыну Сергею Григорьевичу, внуку Александру Сергеевичу, правнуку Павлу Александровичу Строгановым. Наследницей последнего стала его жена Софья Владимировна. После ее смерти в 1845 году земли перешли старшей дочери графини Наталье Павловне Строгановой, которая выдала доверенность на управление майоратом своему мужу (и дальнему родственнику) Сергею Григорьевичу Строганову. Он стал фактическим хозяином имения и в дальнейшем распорядился построить Кувинский завод. После смерти графа в 1882 году неделимое имение перешло внуку Сергею Александровичу Строганову, при котором завод продолжал работать вплоть до 1909 года. В кувинских рассказах, записанных от обычных жителей села, из всех этих имен упоминается лишь имя Софьи Строгановой (однако предания о ней заслуживают отдельного разговора). Что касается мужских персонажей, то в устных нарративах обычно фигурирует обобщенный *граф Строганов* – без указания конкретного имени¹. С.Ю. Неклюдов предлагает видеть в подобных явлениях механизм компрессии, определяющий специфику фольклорного историзма: традиция объединяет несколько исторических фигур в одного персонажа на основании их принадлежности к единому функционально-семантическому классу². В кувинских текстах граф Строганов всегда предстает как заводовладелец и устроитель совершенно особого социального мира.

¹ Это типично и для преданий о Демидовых, см.: Лазарев А. Предания рабочих Урала как художественное явление... С. 110–111; Крюпанская В.Ю., Полищук Н.С. Культура и быт рабочих горнозаводского Урала (конец XIX – нач. XX в.). М.: Наука, 1971. С. 226–227.

² Неклюдов С.Ю. Заметки об «исторической памяти» в фольклоре // АБ-60. Сборник к 60-летию А.К. Байбурина / Ред. Н.Б. Вахтин, Г.А. Левинтон. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2007. С. 77–86. (Studia Ethnologica. Вып. 4). URL: <https://ruthenia.ru/folklore/neckludov46.htm> (дата обращения: 05.04.2025).

Показательны высказывания, что Строганов *сюда всю культуру завез*, при нем Кува *была столица* и превосходила Кудымкар – центр Коми-Пермяцкого округа. Новый мир возникает по воле Строганова как будто с нуля. Граф отовсюду *запрашивает, собирает, отправляет, перевозит, переселяет, завозит* тех, кто ему нужен. На берега Кувы прибывают *приезжие люди, строгановские переселенцы*. Их отличает особый внешний вид: «Тут очень культурное село было... Здесь же люди были переселенцы вот эти, строгановские. <...> Они ходили, я помню, такие интеллигентные они были, такие высокие, красивые, русские, вот. Они носили шапки и поверх шапок пуховые шали» (зап. в 2022 году С.Ю. Королёвой, А.Ю. Бурлакой в с. Кува Кудымкарского р-на от Галины Дмитриевны Щукиной, 1948 г.р., коми-пермячки, уроженки д. Пихтовка Кудымкарского р-на; архив ЛТПФ ПГНИУ). Иногда отмечается, что именно так здесь появляются первые русские жители. Приезжие наделяются положительными качествами: это люди с *какими-то знаниями и навыками, грамотные, состоятельные, интеллигентные*, они – *мастеровые, мастера, управляющие*, могут *работать на производстве*. Для некоторых рассказчиков с переселения предков на Кувинский завод начинается известная им история собственного рода: «Отец моего отца, то есть дедушка, двинулся сюда из Петербурга» (зап. в 2007 году А.В. Черных в с. Кува Кудымкарского р-на от Зои Дмитриевны Ахметзяновой, 1925 г.р., русской, местной; архив ПФИЦ УрО РАН); «Бабушка говорила, что из их семьи там где-то дальний дед, он работал при конторе графа Строганова» (зап. в 2023 году С.Ю. Королёва, М.А. Брюханова, М.А. Тихонова, А.В. Королёв в г. Кудымкар от Веры Борисовны Россомагиной, 1948 г.р., русской, уроженки с. Кува Кудымкарского р-на; архив ЛТПФ ГНИУ).

Новый социальный мир требует новых архитектурных форм. В устных текстах подчеркивается связь Кувы с Санкт-Петербургом, откуда заимствуются стандарты индустриального и гражданского строительства. Для возведения завода из тогдашней столицы приглашаются проектировщики и архитекторы: «Я вам показывала эти фотографии-то. Планировали когда строительство завода, это архитектора приезжали с Санкт-Петербурга. И вот улицы, вы если заметили, они прямые-прямые. То есть это всё как бы вот работали люди, которые были графом Строгановым сюда направлены» (зап. в 2023 году С.Ю. Королёва, М.А. Брюханова, М.А. Тихонова, А.В. Королёв в г. Кудымкар от Веры Борисовны Россомагиной, 1948 г.р., русской, уроженки с. Кува Кудымкарского р-на; архив ЛТПФ ПГНИУ). Заводские корпуса и здания для служащих строят по петербургским («*ленинградским*») проектам. Столичным влиянием объясняются в кувинских нарративах прямые широкие улицы и большие дома, выгодно отличающие Куву от соседних сел и деревень.

Хотя каждый конкретный случай нуждается в проверке, сама идея, что Кува «скроена» по лекалам из Санкт-Петербурга, имеет под собой некоторые основания. Краевед С.Н. Копытова обнаружила архивные документы, раскрывающие имена архитекторов и инженеров, причастных к появлению нового горного завода. В их числе оказался Семён Иванович

Тунёв – крепостной архитектор Строгановых, получивший образование в Петербургской школе горнозаводских наук, а затем практиковавшийся в строгановской усадьбе Марьино под Санкт-Петербургом. В фондах Государственного Эрмитажа хранится составленный С.И. Тунёвым «Проект расположения строений Кувинского чугуно-плавильного завода» (1853)¹, который, возможно, и был воплощен в реальность.

Представления о тесной связи с Санкт-Петербургом – характерная черта не только Кувы, но и других горнозаводских территорий. «Дух Петербурга» культивировался в Усолье, жители которого гордились выразительными каменными строениями и их панорамным расположением на берегу реки (в поговорке «Усолье-град Петербургу брат» нашел воплощение в том числе визуальный аспект подражания столице). Старые гравюры и акварели Усолья прямо стилизовались под виды Петербурга². На ландшафт «петербургского» типа, реализующий европейские принципы градостроения с плановой геометричной застройкой, был ориентирован Чёрмоозский завод, перешедший от Строгановых к князьям Лазаревым. Важной чертой самосознания его жителей также было ощущение «столичности»³. Подобные сценарии развития ландшафтов и локальных идентичностей в той или иной мере типичны для заводских поселений Среднего Урала. Горные заводы выступали здесь в роли «форпостов цивилизации, окруженных символическим универсумом крестьянской культуры»⁴ – и уральской тайгой.

Фольклорный образ Строганова отчасти сближается с фольклорным же образом основателя Петербурга. В кувинских рассказах граф как бы повторяет подвиг императора, но в значительно меньшем масштабе. Возникновение по воле одного человека, четкая организация пространства и прямизна улиц, жизнь по распорядку⁵ – всё это признаки не только Северной столицы, но и горного завода, что делало его поселением принципиально нового типа. «Петербургские» аллюзии усиливает (скорее всего, случайно) мотив обуздания стихии. Как и Санкт-Петербург, Кува строилась «на болоте», которое постепенно было засыпано, превратилось в сушу: «Здесь были когда-то, было болото. <...> Река была, болота были» (зап. в 2022 году Д.М. Маткасымовой, А.О. Корнеевой в с. Кува Кудымкарского р-на от Лидии Алексеевны Чакилевой, 1956 г.р., русской, местной;

¹ Тунёв С.И. Проект расположения строений Кувинского чугуно-плавильного завода 1853 г. // Государственный Эрмитаж: Коллекции онлайн. URL: <https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/2644873?query=кувинского&index=4> (дата обращения: 05.04.2025).

² Призюк В.Я. Род Строгановых в культурной политике и практиках публичной истории Пермского Прикамья... С. 48–49.

³ Четина Е.М., Роготнев И.Ю. Символические реальности Пармы. Очерки традиционной культуры Пермского края. Пермь: Пермский гос. ун-т, 2010. С. 108–109, 119.

⁴ Там же. С. 109.

⁵ Топоров В.Н. Петербург и «петербургский текст русской литературы». (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс, 1995. С. 268, 272–275, 292.

архив ЛТПФ ПГНИУ); «Здесь вот внизу было, когда граф-то стал строиться, там было болото. <...> Нижняя часть вот Кувы – там всё было болото. Его забросали вот этим шлаком» (зап. в 2013 году студенты ПГГПУ в с. Кува Кудымкарского р-на от Зои Федоровны Дерябиной; архив ЦЭНП ПГГПУ).

Самым обсуждаемым в устных рассказах остается вопрос о том, приезжал ли граф Строганов в Куву. Высказываются разные версии. В середине XX века старожилы утверждали, что Строганов побывал тут трижды, и показывали место, где он жил: «Белый дом, где сейчас находится инвалидный дом, был графский особняк»¹. Считается, что заводовладелец присутствовал на открытии кувинской церкви, построенной при его поддержке. Говорят, что граф приезжал сюда очень редко («может, раз, может, два в пятилетку»), побывал в селе лишь однажды или не появлялся тут никогда.

По сведениям С.Н. Копытовой, достоверного подтверждения, что С.Г. Строганов посещал Кувинский завод, пока не обнаружено. В 1858 году, когда тут состоялось открытие храма Святого Иоанна Предтечи, заводовладелец действительно находился в своем Пермском имении, но доехал ли он до Кувы, остается неизвестным. Зато документально подтверждено, что его внук и наследник С.А. Строганов приезжал в Кувинский завод как минимум трижды. Во время третьего визита (по-видимому, в 1886 году), уже овдовев, он прожил тут от нескольких месяцев до года, бывал на заводе и рудниках, ходил в церковь². В дальнейшем граф отошел от активного управления Пермским имением, много времени проводил во Франции, куда после событий 1917 года уехал окончательно.

Фигура заводовладельца вообще важна для «заводского текста», который продолжает продуцироваться в устных традициях даже более века спустя после закрытия предприятий³. Кува здесь не исключение. Но хотя Строганов упоминается во множестве кувинских устных рассказов, среди них довольно мало сюжетных историй. Все они лаконичны и ограничиваются одним-двумя основными мотивами. Собираясь в Куву, граф посылает *депешу* с предупреждением, и к его приезду на улицах села наводят порядок. По дороге в имение владелец загоняет

¹ «История села Кувы». Воспоминания старожилов с. Кувы Кудымкарского р-на, записанные воспитанником Юмского детдома // Коми-Пермяцкий окружной государственный архив. Ф. Р-156. Оп. 1. Д. 30. Л. 3 об., 4.

² О планах графа съездить в Куву в 1880 году сообщает главный лесничий строгановского имения Ф.А. Теплоухов: [Копытова С.Н.] Известные люди, посещавшие Кувинский завод, Кувинскую волость и Куву или связанные с Кувой // История Кувы. URL: <https://kuvahistory.ru/categoriesnames/drugie-familii/izvestnye-lyudi/> (дата обращения 05.04.2025). О двух последующих визитах упоминает горный смотритель Кувинского завода, см.: Письмо П.П. Губанова М.Ф. Вологдиной с конспектом его воспоминаний // Государственный архив Пермского края. Ф. Р-790. Оп. 14. Д. 41. Л. 6.

³ Черных А.В., Вострокнутов А.В. «Мы раньше заводские были»: «заводской текст» и историческая память в бывших заводских поселениях Урала // Традиционная культура. 2022. Т. 23. № 4. С. 43, 50–51.

три тройки лошадей: «...говорили, что приедет сам граф Строганов сюда. Да, действительно приезжал. Его как встречали, он загнал три тройки, на перекладных так сюда гнал» (зап. в 2007 году А.В. Черных в с. Кува Кудымкарского р-на от Зои Дмитриевны Ахметзяновой, 1925 г.р., русской; архив ПФИЦ УрО РАН). Рассказ о приезде графа в Куву строится на приеме обманутого ожидания: когда хозяин завода прибывает, он оказывается невысокого роста, со всеми здоровается за руку.

Упоминается, что в честь приезда заводовладельца производились выстрелы из пушки: «Водолеевская гора у нас там, выкатывали пушку, пушка была отлита на этом же заводе, и вот такие ядра. Я их сама видела. С этой горы с пушки стреляли, салюты бывали. Вот она только тогда и пригодилась, эта пушка. В праздники стреляли из ней. А его уж очень встречали шикарно» (зап. в 2007 году А.В. Черных в с. Кува Кудымкарского р-на от Зои Дмитриевны Ахметзяновой, 1925 г.р., русской, местной; архив ПФИЦ УрО РАН)¹. В другом варианте уточняется, что пушку оставил здесь Ермак – очевидно, направляясь в Сибирь: «Не знаю, легенды тоже всякие. Вот, говорят, что Ермак тут был, там прошел, оставил пушку. Я говорю: Ермака здесь не было. Вот откуда-то появилась вот такая старая пушечонка. Будто бы. <...> – [Соб.:] А получается, его [Строганова] всё-таки как-то встречали? Ну, то есть, пушка выстрелила? – Ну, это как в знак приветствия. А вообще говорят, что он будто даже этот хозяин здесь даже не бывал... Это, может, тоже легенда. Может, даже такое было. Но вот факт то, что заставляли прибираться, говорят, за порядком следили» (зап. в 2023 году М.А. Брюханова, Е.С. Карпенко, А.А. Герцен, Э.Х. Хузина, И.С. Корнилова в с. Кува Кудымкарского р-на от Анатолия Михайловича Кладова, 1957 г.р., русского, местного; архив ЛТПФ ПГНИУ). У рассказчика, знающего эту историю от старожиллов, она вызывает закономерное сомнение. Однако оружие, которое считалось ермаковским, в заводе действительно имелось. Источник конца XIX века сообщает, что при Кувинском училище хранилась «пушка, бывшая по преданию в походе с Ермаком при покорении Сибири», ее привезли в Куву из строгановского Кыновского завода².

Известно, что Строгановы достаточно ревниво относились к признанию их роли в организации Сибирского похода и подчеркивали свое прямое к нему отношение³. В петербургском доме Строгановых гостям показывали «ружье Ермака», имелись в их коллекции и другие «ермаковские»

¹ Устные рассказы о приезде заводовладельцев и их торжественной встрече сохраняются и на других горнозаводских территориях – к примеру, в поселке Майкор Коми-Пермяцкого округа: Ключкова Е.А., Королёва С.Ю., Брюханова М.А. От основания до затопления. Устная история Майкорского завода // Живая старина. 2022. № 4. С. 22, 27.

² Кривощёков И.Я. Указатель к карте Соликамского уезда Пермской губернии. Екатеринбург: Типография В.Н. Алексеева и П.Н. Галина, 1897. С. 85.

³ Головачевский Г.П., Мельничук А.Ф. Строгановские городки, острожки, села. Пермь: Книжный мир, 2005. С. 58.

вещи¹, одна из них вполне могла находиться в Кыне. Учитывая, что оба завода в последней трети XIX века принадлежали одной семье, доставка старинного орудия с Чусовой на берега Кувы не выглядит чем-то невероятным. Но могло ли это орудие иметь реальное отношение к войску Ермака? Относительно другой ермаковской реликвии – *затинной пищали* с дарственной надписью от Максима Строганова атаману Ермаку, известной по свидетельству XIX века, – историки Г.П. Головчанский и А.Ф. Мельничук предполагают, что это был новодел XVII века. Строгановы могли изготовить его в подтверждение своей причастности к Сибирскому походу (не случайно тогда же создается так называемая Строгановская летопись, утверждающая их версию этого события)². Справедливость такого предположения косвенно подтверждает тот факт, что в XVIII–XIX веках, когда на Урале, в Зауралье и Сибири сформировался народный культ Ермака, с его именем связывалось огромное множество воинских реликвий. В Кунгуре гордились *ермаковыми* фальконетами и ружьями, Пермь претендовала на то, что в Пермском народном училище хранились *ермаковские* пищали, а в городской гимназии имелся целый «арсенал Ермака». Легендарное оружие, снаряды, кольчуги героя, а также иконы, хоругви, знамена его войска обнаруживались в Тюмени, Тобольске, Берёзове и других местах³. Два знамени даже входили в коллекцию Оружейной палаты в Москве, но оказались изделиями XVII века⁴. В ряд разнообразных «ермаковских» памятных вещей встает и кувинская пушка, из которой, по преданию, стреляли в честь приезда графа Строганова. Рассказы о подобных реликвиях к началу XX века постепенно сходят на нет, так что устойчивость этого мотива в кувинской традиции – факт примечательный.

В современных записях встречаются воспоминания о том, как на Кувинском заводе отмечался день рождения владельца. Мастерам и рабочим бесплатно выдавались крепкие напитки и закуска: «Если ты рабочий – 100 грамм и рыбка похуже, если мастер – 150 грамм и рыбка получше»⁵. В Доме общества семейных вечеров устраивался благотворительный стол: «Вот одна женщина <...> назвала дату дня рождения у Строганова. <...> Она кричит: “Во! В день-то рождения ведь наливали!” Была казенная лавка... и вот если ты чином повыше, мастер, – тебе наливали побольше, может, 150 [граммов]. А если ты просто рабочий, тебе поменьше. Чин повыше – ему рыба получше на закуску, чин поменьше – тебе рыба похуже. (Смеется.) Поэтому она помнит. Она вот даже, там [в музее] есть под стеклом, может, до сих пор весит, фотография Строганова, – она хранила

¹ Блажес В.В. Народная история о Ермаке... С. 71.

² Головчанский Г.П., Мельничук А.Ф. Строгановские городки, острожки, села... С. 56–58.

³ Блажес В.В. Народная история о Ермаке... С. 70–73.

⁴ [Туров С.В., Белич И.В. и др.] Реликвии Ермака // Ермак – гордость России: Исторический справочник / Под ред. Г.С. Зайцева, В.И. Степанченко. Тюмень: Тюменский гос. ун-т, 2016. С. 186, 192–207.

⁵ Призюк В.Я. Род Строгановых в культурной политике и практиках публичной истории Пермского Прикамья... С. 88.

эту фотографию. – [Соб.:] Это именно на именины делали? – Да, на день рождения там. <...> В Доме для семейных вечеров устраивали благотворительный стол. Благотворительный обед был» (зап. в 2022 году С.Ю. Королёва в с. Кува Кудымкарского р-на от Надежды Степановны Истоминой, 1949 г.р., русской, местной; архив ЛТПФ ПГНИУ).

Праздники в честь именин действующего заводовладельца – распространенный на частных уральских заводах обычай. Характерной его особенностью была коллективная трапеза за счет хозяина предприятия. К примеру, на другом строгановском заводе – Добрянском – в честь С.А. Строганова отмечался осенний Сергиев день (25 сентября по старому стилю): для мастеровых в цехах накрывались столы, на них выставляли водку и рыбные пироги, на следующий день для более статусных служащих в заводской конторе устраивался танцевальный вечер с угощением¹. Основой для такого празднования именин послужили традиции коллективных трапез, престольных праздников, а также торжественных дат, связанных с именинами членов императорского дома².

Среди кувинских текстов с упоминанием графа Строганова выделяются истории местного старожила З.Д. Ахметзяновой (Ширинкиной), 1925 г.р., с которой собиратели беседовали в 2007 году. Она вспомнила множество деталей, отсутствующих у других рассказчиков. Повествование о заводском прошлом – часть ее семейной истории, поскольку ее отец, Д.С. Ширинкин, 1879 г.р., был потомственным рабочим Кувинского завода. Повидимому, от своих родителей она знает подробности о переселении в Куву первых русских мастеровых и их семей, о пушечных выстрелах в честь приезда заводовладельца, о праздновании его дня рождения (именин), о реакции жителей на закрытие завода и т.д. Некоторые ее истории известны в пересказе кувинского краеведа Н.С. Истоминой. Такие сюжеты, очевидно, сформировались еще в досоветскую эпоху и входят в число самых давних из тех, что известны сегодня в кувинском горнозаводском фольклоре.

ГРАФ СТРОГАНОВ И ЕГО ВРЕМЯ

Рассказывая о Строганове, кувинцы почти не упоминают работу на заводе. Редкое исключение – несколько текстов о строгановских рудниках. Сообщается, что тех, кто там трудился, кормили из запасов заводовладельца; работа была тяжелой, но ее оплачивали золотом: «Пихтовские рудники. Там добывали руду строгановские эти люди. Вот, пока руда была, рудники действовали, потом вывозили на телегах, в каких-то, коробки они что ли там делали. И рабочие их, видите, на рудниках-то работа была очень тяжелая, они оплачивали золотом» (зап. в 2022 году С.Ю. Королёвой,

¹ Черных А.В. «Графские столы»: о некоторых местных праздниках на заводах Урала // Живая старина. 2021. № 3. С. 25–26.

² Там же. С. 26.

А.Ю. Бурлакой в с. Кува Кудымкарского р-на от Галины Дмитриевны Щукиной, 1948 г.р., коми-пермячки, уроженки д. Пихтовка Кудымкарского р-на; архив ЛТПФ ПГНИУ).

Хотя в кувинской традиции есть рассказы о тяжелом труде и телесных наказаниях, в ответ на вопросы о заводовладельце жители села о них не вспоминают. У этого факта может быть несколько объяснений. С одной стороны, в современной социокультурной ситуации активно продуцируются нарративы, поддерживающие положительный образ Строгановых, некомплиментарная информация остается невостребованной. С другой стороны, Кувинский завод был построен сравнительно поздно, в середине XIX века, когда в строгановских владениях к промышленным предприятиям уже «прилагалась» социальная инфраструктура (больница, училище, библиотека, выплата пенсий и т.п.), что несколько облегчало положение рабочих. К тому же в повседневной жизни они имели дело не с владельцем имения, а с представителями администрации, которых и винили в своих тяготах. Наконец, еще одна причина заключается в свойствах самого фольклора. Б.Н. Путилов отмечал, что «предания о событиях и лицах отражают уже не историческую конкретику, а народную традицию»¹. За более чем сто лет после закрытия завода в кувинских устных рассказах сформировалась устойчивая топика: мотив тяжелого труда связывается здесь со строительством завода и рудниками, наказания рабочих – с подземельем заводской конторы. Графу Строганову в этой традиции отведена роль не жестокого помещика (вообще хорошо известная фольклору), а демиурга, устроителя почти совершенного социального мира.

На периферии этого мира еще остается некоторая опасность. В кувинской фольклорной прозе ее воплощают разбойники. Они фигурируют в преданиях о названии реки Кувы, Щукинском починке, старых кладах, есть они и в рассказах о заводской жизни. В устной традиции XIX века вотчины Строгановых сохраняли славу разбойных мест, закрепившуюся за ними раньше: «Лет 200 тому назад большая часть площади <...> покрыта была густым хвойным лесом, которым вообще славились тогда оба склона Уральского хребта, еще не знавшего заводов». Леса «служили некогда убежищем для многочисленных разбойнических шайк, искавших на Урале приволья и поживы от богатых землевладельцев Строгановых». Ватаги состояли из «беглых крепостных, раскольников, заводских рабочих, убежавших с рудников», и причиняли населению уральских окраин множество тревог². Современные рассказчики объясняют существование разбойного промысла хорошим достатком заводского населения и частыми приездами в Куву состоятельных людей: «Знали, что здесь завод, здесь, значит, люди, здесь управляющий. Значит, у них есть какие-то деньги, значит, есть какое-то золото» (зап. в 2022 году Д.М. Маткасымовой, А.О. Корнеевой в с. Кува Кудымкарского р-на от Лидии Алексеевны

¹ Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб.: Наука, 1994. С. 53–54.

² Дмитриев А.А. Очерки из истории губернского города Перми. Пермь: Типография П.Ф. Каменского, 1889. С. 1.

Чакилевой, 1956 г.р., русской, местной; архив ЛТПФ ПГНИУ). Место, где спрятано награбленное, разбойники отмечали тополями, поэтому, как сообщает та же рассказчица, «там, где граф Строганов, там везде были тополя». Деревья, посаженные над сундучками, легко узнать по пустотам, отсутствию сердцевины. Узелки с драгоценностями могли прятать и богатые кувинские переселенцы, поэтому считается, что в селе и окрестностях до сих пор есть клады.

Функция покровителя подданных и заботливого устроителя их жизни сближает фольклорный образ графа Строганова с еще одним историческим персонажем – императрицей Екатериной II. В устной традиции многих регионов она предстает как странствующая государыня, «помощник и даритель»: по ее приказу возводятся храмы, строятся дороги, высаживаются аллеи деревьев¹. Фольклорный граф Строганов не путешествует, но навещает имение наездами и, даже находясь далеко, продолжает заниматься его обустройством². Он распоряжается построить дорогу, возвести храм, посадить тополя и кедры, разбить парки и Церковный сад. С именем Строганова связываются пруд и плотина, старое здание почты, женское и мужское училища, первая больница, клуб, бывший дом управляющего. Часть этих зданий утрачена, а часть существует и сегодня. За бывшей заводской конторой, как и за другими старинными строениями, закрепились репутация «домов с привидениями». Считается, что некоторые из строгановских зданий соединены подземными ходами.

В устных текстах о Строгановых обнаруживается широкий набор клишированных выражений. Про объекты, которые связываются с заводской эпохой, говорится, что их граф (Строганов) строил (построил): «Строганов строил здесь завод»; «Графская дорога через Москвино, граф строил»; «Граф Строганов сделал, он построил церковь»; «Это еще граф строил»; «Граф Строганов, он всё строил, ну, очень добротнo, на века, красиво всё». Здания, которые считаются возведенными по его приказу, обычно описываются как большие: «Вот эти строгановские дома-то большие-то»; «Эти дома, что самые большие, каменные здания, это всё строгановские»; «Старое здание еще, оно было большое такое, высокое»; «Дома большие – они всё были графовские»; «Граф-то Строганов велел большие дома строить».

Формульный характер приобретают прилагательные *строгановский* и *графский* (*графовский*). Они становятся эпитетами, указывающими на принадлежность. Иногда рассказчики применяют их даже по отношению к людям – рабочим рудников, мастеровым, заводским служащим: «здесь же люди были, переселенцы вот эти, строгановские», «добывали руду строгановские эти люди»; «был дом многокомнатный графовских

¹ Виноградов В.В., Громов Д.В. Легенды о путешествующей императрице // Живая старина. 2007. № 3. С. 5–6; Коршунов В.А. «Екатерининские березки»: придорожное обустройство в Вятской губернии // Герценка: Вятские записки. Вып. 22 / Сост. Н.П. Гурьянова. Киров, 2012. С. 69–75.

² Речь идет именно о частичном совпадении. Такая важная функция фольклорной Екатерины II, как наделение мест географическими названиями, в кувинских текстах о Строганове полностью отсутствует.

служащих». Но гораздо чаще эти эпитеты используются для характеристики рукотворных объектов: «У нас тут, грю, не один парк, получается, строгановский»; «Это, – говорит, – дорога Строгановская»; «Строгановские-то эти все постройки пугаются»; «Дорога есть Графовская... Графская дорога через Москвино»; «Дом навстречу – тоже графовой дом. Потом тут леснический дом был – тоже графовский»; «Больница у нас графовская»; «Мы садом его называем, он тоже графовский еще». Помимо принадлежности, эти лексемы обозначают время постройки и могут указывать на хорошее качество.

Как и в случае с другими историческими персонажами, упоминание графа Строганова – временной маркер: оно отсылает к «настоящему» началу села, становится своего рода хрононимом, обозначающим заводской период. Для этого используются выражения *при Строгановых*; *при (графе) Строганове*; *во времена / во время (графа) Строганова*; *строгановские времена*. Ср.: «При Строгановых это у нас был тот же самый город Кува»; «Тут двухэтажное здание. Вот оно тоже при Строгановых построено»; «Но это, наверное, в войну было, не при Строгановых»; «Клуб-то, он тоже при Строганове еще строился»; «Графские [дома], мы привыкли как-то, при графе Строганове их строили»; «А это во времена вот, знаете, вот эти строгановские времена», «Когда сюда приезжали-то, во время Строганова, народ-то был чисто русский, грамотный»; «Во время еще графа Строганова на Пихтовке-речке стояла большая пихтоварка». Формульность таких выражений очевидна. И это позволяет расширить список типичных клише и их функций в несказочной прозе¹.

Считается, что в уральских преданиях есть две основные эпохи: поход Ермака и бунт Пугачёва. Исторические персонажи выступают символами этих «квазиисторических вех»². Однако на промышленных территориях отчетливо вырисовывается и третья эпоха – время существования горных заводов, которое для Восточного Урала ярче всего воплощает фигура Демидова, а для Западного – графа Строганова. В современном научно-популярном и медиа-дискурсе представители этих династий противопоставляются друг другу, что находит отражение и в устных кувинских текстах: «Говорят, что вот Строгановы-то более... как бы полегче, что ли, [у них] работать, чем у Демидова. Что вот зарплата была и условия-то труда были полегче» (зап. в 2022 году М.А. Брюхановой, М.А. Трясыной, А.В. Малыгиной в с. Кува Кудымкарского р-на от Татьяны Ильиничны Канюковой, 1968 г.р., коми-пермячки, местной; архив ЛТПФ ПГНИУ).

Обычно утраченным «золотым веком» в селах и деревнях считаются последние советские десятилетия. Но в Куве таким идеальным прошлым

¹ На примере легенд см. об этом: Белова О.В. «Речевые закрепки» в восточнославянских этимологических легендах: конструктивные и смысловые функции // Вопросы исторической поэтики. 2022. № 2. С. 26–46; Она же. «Формулы времени» в восточнославянских этимологических легендах: лексика и языковые клише // Славяноведение. 2023. № 2. С. 19–30.

² Неклюдов С.Ю. Заметки об «исторической памяти» в фольклоре... С. 79.

выступает строгановский завод. Он ассоциируется с развитой культурой, порядком, освоением сложных заводских профессий, мастерством, стабильной работой, высоким достатком. Кажется, что при Строганове построено и сделано всё лучшее, что есть в селе. Тем интереснее, что на самом деле такая коллективная память о заводовладельце сложилась в последние десятилетия. Это «знание “вторичного” книжного происхождения, полученное как бы “извне” традиции», хотя и бытующее по законам устной культуры¹. Лишь в некоторых семьях бывших заводчан на протяжении всего XX века были в ходу рассказы о графе. Большинство жителей в советское время почти ничего о нем не слышали.

Возвращение этой исторической фигуры в устную традицию и актуальная прагматика подобных повествований связаны, по всей видимости, с несколькими факторами. Династия заводовладельцев и меценатов оказывается достаточно знаменитой, чтоб обеспечить Куве «пропуск» в «большую» историю», превратить прошлое села в символический и экономический ресурс². Локальные строгановские сюжеты используются в туристических практиках и в брендинге территории, помогают создавать медийные поводы. И конечно, они отвечают на духовные запросы местного сообщества. Фигура Строгановых идеально согласуется с постзаводским ландшафтом, внутри которого сегодня живут кувинцы, она не противоречит их идентичности и даже напротив – поддерживает и усиливает ее.

¹ *Куприянов П.С.* Бояре Романовы в «исторической памяти»: опыт полевого исследования... С. 156.

² Подробнее об этих механизмах: Там же. С. 148, 150, 158, 159.

Н.И. Жуланова

Частушки – живой жанр коми-пермяцкого фольклора

Частушки – один из самых популярных и сравнительно поздних по своему происхождению жанров в фольклоре российских народов. Начало его формирования в русской народной культуре принято относить к середине либо ко второй половине XIX века, широкое распространение – к рубежу XIX–XX веков, расцвет же частушечного жанра пришелся на XX столетие¹. Немногим позже сформировался и развился частушечный жанр в этнических культурах европейской части России и, в частности, у народов коми – зырян и пермяков.

Вряд ли уместно говорить о прямом воздействии городской культуры как единственном факторе, повлиявшем на происхождение музыкального языка частушек – эти процессы все-таки более сложны и многоаспектны². Однако невозможно оспаривать тот факт, что в музыкальной стилистике частушек ярко проявились процессы этномузыкальной динамики, отразились структурные сдвиги и явственная трансформация жанрового и стиливого ландшафта устных народно-музыкальных традиций, свойственные второй половине XIX столетия. Кардинальные стиливые сдвиги, соотносимые с социально-культурными переменами в общественной жизни, затронули не только русских, но и многие другие народы России, которые также перенимали новые формы музыкального мышления.

Отечественной филологической фольклористикой накоплена большая и серьезная исследовательская литература о частушке, которую необходимо учитывать и этномузыкологу, а вот российские музыковеды в течение долгого времени уделяли частушечному жанру не слишком много внимания. Образцовая по качеству статья Е.В. Гиппиуса 1936 года³

¹ Более подробно см.: *Лазутин С.Г.* Русская частушка: вопросы происхождения и формирования жанра. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1960; *Дранникова Н.В.* Частушка на Севере. Проблемы генезиса и жанровой специфики // *Фольклор Севера: Региональная специфика и динамика развития жанров. Исследования и тексты* / Отв. ред. Н.В. Дранникова, А.В. Кулагина. Архангельск: Изд-во Поморского ун-та, 1998. С. 62–83.

² *Банин А.А., Бурмистров Н.С.* К проблеме определения и происхождения частушки // *Живая старина*. 1997. № 3. С. 49–51.

³ *Гиппиус Е.В.* Интонационные элементы русской частушки // *Советский фольклор*. 1936. № 4–5. С. 118–142.

на протяжении нескольких десятилетий оставалась едва ли не единственным серьезным музыковедческим исследованием, посвященным русской частушке. Собственно говоря, она не утратила своего основополагающего значения и до сегодняшнего дня. В конце XX – начале нынешнего столетия появляются брошюры, статьи и диссертации о локальных формах русской частушки, написанные отечественными музыковедами Л.Н. Лебединским¹, Ю.Е. Бойко², И.И. Земцовским³, Е.Г. Богиной⁴, С.Г. Кулевой⁵ и некоторыми другими авторами, а также статьи и разделы в работах, посвященные национальным разновидностям частушек и краткосюжетных

¹ *Лебединский Л.Н.* Народная музыкально-поэтическая миниатюра: методическое пособие. М.: ВМЦНТИКПР, 1984.

² *Бойко Ю.Е.* Современные формы бытования Спасовской частушки бассейна Волхова и Сяси и перспективы их развития // *Artes populares*. Budapest, 1985. Vol. XIV. P. 78–94; *Он же.* Интонационные элементы Спасовской частушки // *Актуальные теоретические проблемы этномузыказнания. V Гиппиусовские чтения: Материалы конференции.* СПб.: РИИИ, 1993. С. 29–32; *Он же.* Частушки Среднего Урала (напев и наигрыш) // *Экспедиционные открытия последних лет.* СПб.: РИИИ, 1996. С. 115–144; *Он же.* Соотношение текста и напева в русской частушке // *Искусство устной традиции. Историческая морфология. Сб. статей, посвященных 60-летию И.И. Земцовского.* СПб.: РИИИ, 2002. С. 216–225; *Он же.* Интонационные элементы Спасовской частушки (к наследию Е.В. Гиппиуса) // *Проблемы музыкальной науки.* 2013. № 2 (13). С. 68–70.

³ *Земцовский И.И.* Проблемы русской частушки // *Советская музыка.* 1987. № 7. С. 73–79.

⁴ *Богина Е.Г.* Феномен «частушечного» звука (по материалам экспедиций Московской консерватории 1993–2002 гг.) // *Звук в традиционной народной культуре.* М.: Московская консерватория, 2004. С. 194–208; *Она же.* Соотношение вокального и инструментального в южно-русской частушке. На примере вокально-инструментальных традиций Липецкой области // *Фольклор: современность и традиция. Материалы третьей междунар. конф. памяти А.В. Рудневой.* М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2004. (Научные труды Московской консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 48). С. 104–112; *Она же.* «Страдание на три четверти». Об одной из неплясовых частушечных форм Верхнего Подонья // *Фольклор. Историческая традиция и современные полевые исследования. Материалы Четвертой междунар. науч. конф. памяти А.В. Рудневой / Ред.-сост. Н.Н. Гилярова, Е.В. Битерякова.* М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория». 2012. С. 84–91.

⁵ *Кулева С.Г.* Обрядовая частушка в Устюженской традиции // *Локальные традиции в народной культуре Русского Севера. Материалы IV Междунар. науч. конф. «Рябининские чтения-2003».* Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2003. С. 61–66; *Она же.* К вопросу об исполнительском аспекте бытования жнивных частушек в традициях западного региона Вологодской области // *Вопросы музыкознания и музыкального образования. Сб. науч. тр. Вып. 3.* Вологда: ОНМЦНТИКПР, 2007. С. 262–267; *Она же.* Частушки и «короткие песни»: к вопросу о внутрижанровой классификации // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Аспирантские тетради.* № 23 (54). СПб.: [б.и.], 2008. С. 107–110; *Она же.* Частушки в культурных традициях Белозерья. Опыт комплексного исследования. Автореф. ... дис. канд. искусствоведения. СПб.: Санкт-Петербургская консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2008; *Она же.* Незвестная частушка. Вологда: ОНМЦКиПК, 2008.

песен¹. Даже сейчас, когда столь ясно видно, какие частушечные богатства накоплены в устно-фольклорных российских культурах, приходится констатировать, что частушка продолжает оставаться на периферии исследовательского внимания: она по-прежнему вызывает мало интереса со стороны этномузыковедов и остается недостаточно изученной. Присоединяемся к мнению Е.Г. Богиной, которая говорит всё о том же «исследовательском снобизме» по отношению к частушечному музицированию², который не может быть ничем оправдан.

Частушкам народов коми – пермяков и зырян – «повезло» еще меньше, так как музыковедческих исследований о них нет до сих пор, публикаций зырянских музыкальных текстов немного, пермяцких – единицы. Наиболее содержательной исследовательской работой можно считать написанную в 1977 году статью А.К. Микушева, в которой есть материалы о частушках обоих народов³.

В одной из самых ранних публикаций коми-пермяцкого фольклора – «Материалах для описания быта пермяков» (1860)⁴, где содержится некоторое количество фольклорных текстов без нот, не удалось найти ни частушечных текстов, ни описания подходящей ситуации, ни, конечно, термина «частушки» (ведь даже у русских он появился впервые лишь в 1889 году в очерке Г.И. Успенского⁵). Похоже, что в 1850-х годах, когда Н.А. Роговым собирались эти материалы, частушек как таковых в коми-пермяцких деревнях еще не было, что вполне согласуется и с хронологией возникновения русской частушки.

В первом нотном сборнике коми-пермяцкого фольклора, датированном 1887 годом, можно найти единичные сведения, имеющие, по нашему мнению, отношение к интересующему нас жанру. Нотация № 27 с заголовком «А ля-ляй» и подзаголовком «Припев к музыке, исполняемой на дудках» включает любопытное и довольно подробное примечание: «Этим припевом сопровождаются импровизации певцов в большинстве

¹ Карельские частушки / Сост. Т.А. Коски. Петрозаводск: Ин-т языка, литературы и истории Карельского филиала АН СССР, 1985; Кондратьев М.Г. Чувашская *Çавра юрă* и ее татарские параллели. Чебоксары: НИИ языка, литературы, истории и экономики Чувашской Республики. 1993; Каюмова Э.Р. Татарская народно-песенная культур нового времени: проблемы традиционного мышления и жанровой атрибуции. Автореф. дис.... канд. иск. СПб., 2004; Маликова З.Ф. «Долгие» частушки (*lühad pajod* – короткие песни) оятских и белозерских вепсов // Электронная публикация kizhi.karelia.ru. 2018. URL: <https://kizhi.karelia.ru/library/dolgie-chastushki-lhd-pajod---korotkie-pesni-oyatskih-i-belozerskih-vepsov?ysclid=lxsvstscs331128077> (дата обращения 04.04.2025); Чупрова Н.Н. Кёрдорса коми частушкаяс. Оленеводческие коми частушки. Нарьян-Мар, 2011 и др.

² Богина Е.Г. Феномен «частушечного» звука. С. 104.

³ Микушев А.К. Частушки народа коми // Современность и фольклор. Л.: Музыка, 1977. С. 190–211.

⁴ Рогов Н.А. Материалы для описания быта пермяков. Пермь: Изд. дом купца Тарасова; Кудымкар: Коми-Пермяцкое книжное изд-во, 2008.

⁵ Успенский Г.И. Новые народные стишки: из деревенских заметок // Успенский Г.И. Полн. собр. соч. 6-е изд. Т. 3. СПб.: Изд-во товарищества А.Ф. Маркс, 1908. С. 668–680.

случаев непечатного содержания. Девки, играя на дудках, пляшут, а парни, сидя на лавках, громко, каждый давая такт ногою, импровизируют, кто что хочет. Мотив записан в деревне Тебеньковой Кувинской волости Соликамского у. 31 декабря 1864 г.»¹. А.К. Микушев первым предположил, что «импровизации “под дудку”», упоминания о которых он также нашёл в рукописных материалах П. Засодимского² и В. Яновича³, являются ничем иным, как частушками⁴. Наши полевые материалы также могут служить подтверждением того, что песни-импровизации (они действительно могли иметь в описываемой ситуации «непечатное содержание»), исполняемые под аккомпанемент дудок на молодежных игрищах, могут быть либо плясовыми припевками, либо разновидностью частушек. Во всяком случае, ни мотив, зафиксированный в нотации Вологодина, ни особенности ситуации никак не противоречат этому предположению, сделанному нами на основе воспоминаний старожилов.

Собственно же первые тексты и нотации коми-пермяцких частушек, к сожалению не опубликованные, обнаруживаются в рукописных материалах В. Яновича. В одной из рукописей находим двухголосную нотацию с текстом:

Кыче тӱе мунатӱ,
Мыля менӱ колятӱ.
Кыч ме понда овны тӱ,
Ой вунсӱ чувӱтны тӱ <...>⁵

В современном написании этот текст хорошо узнаваем:

Кытчӱ тӱйӱ мунатӱ,	(Куда вы уходите,
Мыля менӱ колятӱ?	Почему меня оставляете?
Кыдз ме понда овнытӱ,	Как я буду жить,
Ой-лунсӱ чулӱтнытӱ <...>	Ночи-дни проводить <...>)

Частушки с таким зачином чрезвычайно широко распространились в коми-пермяцких деревнях в XX веке и впоследствии неоднократно публиковались⁶; в наших экспедициях они также были

¹ Песни Пермяков. Мелодии и тексты, записанные в Соликамском уезде П.А. Вологдиным. Пермь, 1887 // Архив РГО. Разр. 29. Оп. 1. № 76.

² Архив РГО. Разр. 29. Оп. 1. № 88.

³ Там же. № 91.

⁴ Микушев А.К. Частушки народа коми. С. 195.

⁵ Янович В. Пермяцкие песни с русским переводом. Шесть песен (две – с нотной записью). Прилож. письмо В. Яновича к В.И. Ламанскому. 2 л. 1903 г. // Архив РГО. Разр. 29. Оп. 1. № 91.

⁶ Частушкаэз / Сост. Н. Попов, С. Караваев. Кудымкар: Комипермгиз, 1947; Коми-пермяцкой народной устной поэтической творчество / Сост. В.В. Климов. Кудымкар: Коми-пермяцкое книжное издательство, 1960; Климов В.В. Кытчӱ тӱйӱ мунатӱ? Куда вы уходите? Т. 2. Кудымкар: Коми-пермяцкое книжное издательство, 1991 и др.

записаны¹. В той же рукописи Яновича под № 5 имеется еще один частушечный текст, на сей раз на русском языке:

Мамочка неродная
Поклебочка ководная.
Кабы родна мать быва,
Тчи горячи налива <...>.

В следующем по хронологии нотном сборнике В.И. Субботина, изданном в 1927 году², не находим упоминаний о частушках как части народной терминологии. Среди нотных образцов есть несколько мелодий, близких к частушечным напевам (№ 24, 31, 34), однако тексты далеки от частушечных: обнаруживается, что новые слова к традиционным напевам написали коми-пермяцкие поэты того времени Г.Ф. Тараканов и В.И. Дерябин. Первые же настоящие нотации частушек, включающие жанровые обозначения, появляются в сборнике московского музыковеда И.К. Травиной, вышедшем в 1973 году³, материалы для которого записаны в ходе экспедиции Союза композиторов РСФСР 1962 года. Здесь есть целых два раздела, посвященных частушкам. В первый (№ 1–6) включено четыре нотации частушек в многоголосном вокальном исполнении, а также два «Частушечных наигрыша», сыгранных на многоствольных дудках, ошибочно названных автором сборника «чипсанами»⁴. Раздел «Советские частушки» (№ 39–44) включает пять многоголосных вокальных образцов и один – вокально-инструментальный, в сопровождении девятистольного «чипсана». Напевы «советских» частушек не менее традиционны, чем напевы обычных частушек. Ценно то, что нотации выполнены с магнитофонных записей, а не со слуха, и они достаточно адекватно отражают аутентичную многоголосную фактуру частушечного пения и разнообразие мелодических вариантов.

В нотном сборнике коми-пермяцкого композитора А.И. Клещина⁵ тоже есть небольшой раздел «Частушки», в котором содержится пять образцов (а если учесть варианты, то семь). К сожалению, нотации не магнитофонные, а слуховые; слова (кроме первых куплетов) по большей части заимствованы из ранее изданного первого текстового сборника В.В. Климова⁶, а многоголосная фактура, как признает сам автор сборника, в большинстве образцов не аутентичная, а представляет собой авторские обработки

¹ См., например, приложение к данной статье, нотный пример 1.

² Субботин В.И. Коми съыванкыввез. М.: Издание Угро-финского Отдела Совнацмена Наркомпроса РСФСР, 1927.

³ Травина И.К. Коми-пермяцкие народные песни и наигрыши. М.: Советский композитор, 1973.

⁴ Подробнее разбор ошибки автора сборника см.: Жуланова Н.И. Многоствольные флейты в традиционной культуре коми-пермяков. М.: Композитор, 2008. С. 12.

⁵ Клещин А.И. Коми-пермяцкие народные песни. 1-е изд. Кудымкар: Коми-Пермяцкое книжное издательство, 1975; 2-е изд. Кудымкар, 1995.

⁶ Коми-пермяцкой народной устной поэтической творчество.

фольклорных мелодий, что, естественно, снижает научную ценность публикаций.

Словесных сборников коми-пермяцких частушек издано значительно больше, чем нотных. В 1940–1960-х годах выходили сборники коми-пермяцкого фольклора, причем некоторые были целиком посвящены частушкам¹, а в другие были включены специальные разделы или отдельные образцы частушечных текстов на коми-пермяцком и русском языках². Тогда же появились первые исследования о коми-пермяцких частушках, принадлежащие перу М.Н. Ожеговой³, позже опубликовавшей также две подборки частушечных текстов с небольшим комментарием⁴. Одну из самых представительных подборок словесных текстов частушек опубликовал коми-пермяцкий писатель и собиратель В.В. Климов⁵. Публикацию коми-пермяцких частушечных текстов продолжили коми-пермяцкие авторы А.Ю. Истомина (1993)⁶ и Л.А. Никитина (1994)⁷.

Приходится признать, что автор статьи ранее не уделял специального внимания частушкам – ни в своей экспедиционной практике, ни в исследовательской работе. Но несмотря на это в полевых коллекциях, записанных нами в 1980–2020-х годах в разных районах Коми-Пермяцкого округа Пермского края (до 2005 года – Коми-Пермяцкого автономного округа) и Кировской области, частушечных аудио- и видеозаписей оказалось немало. Кажется, что частушки «влезали» сами, «без спросу», во всякий наш сеанс, но особенно много их оказывалось в естественных, спонтанных певческих ситуациях – на домашних вечеринках, гулянках, свадьбах, днях рождения, встречах друзей и родных и, конечно, на всевозможных общественных праздниках и уличных гуляньях. Звуковые, видео- и дневниковые рукописные записи, сделанные в экспедициях автора и под его руководством в 1981–2023 годах, и послужили материалом для нашей статьи.

Не возникает сомнения, что частушки у коми-пермяков появились под непосредственным влиянием русских, вследствие чего между ними обнаруживается очень много общего. Тем не менее вслед за заимствованием

¹ Частушкаэз.

² *Сторожев Т.В.* Коми-пермяцкий фольклор (дореволюционный и советский). Кудымкар: Коми-Пермяцкое гос. изд-во, 1948; Коми-пермяцкой народной устной поэтической творчество.

³ *Ожегова М.Н.* Устно-поэтическое творчество коми-пермяцкого народа. Кудымкар: Коми-Пермяцкое книжное изд-во, 1961.

⁴ *Ожегова М.Н.* Частушки коми-пермяцкого народа // *Фольклор Урала*. Свердловск: Изд-во Уральского гос. ун-та, 1983. Вып. 7. С. 33–52; *Она же.* Частушки коми-пермяцкого народа о любви // *Фольклор Урала*. Свердловск: Изд-во Уральского гос. ун-та, 1984. Вып. 8. С. 114–131.

⁵ *Климов В.В.* Кытчö тійö мунатö? Куда вы уходите?

⁶ Коми-пермяцкой частушкаэз. Коми-пермяцкие частушки / Сост. А.Ю. Истомина. Кудымкар, Ижевск: Журнал «Силькан», 1993.

⁷ Ох и сьылi бы ме. Ох и пела бы я: частушки на коми-пермяцком языке с подстрочн. пер. на рус. яз. / Сост. Л.А. Никитина. Кудымкар: Коми-пермяцкое книжное изд-во, 1994.

происходила и адаптация новых интонационных элементов к иной этнокультурной и языковой среде. Попробуем обрисовать «портрет жанра», обозначить его основные черты и его место в коми-пермяцкой этнофольклорной системе.

НАРОДНАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ. ЖАНРОВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ

Сами носители традиции чаще всего используют два народных термина – *частушка* / *частушкаэз* / *частушки*¹ и *прибаутка* / *прибауткаэз* / *прибаутки*. В ранних коми-пермяцких публикациях (вплоть до конца 1940-х годов) термин *частушки* не встречается. По нашим полевым наблюдениям, в 1980–1990-х годах оба термина бытовали в деревнях Коми-Пермяцкого округа почти на равных, при этом термин *прибаутки* (и его более редкие местные варианты *забаутки* / *прибáски*) использовался в некоторых деревнях даже чаще, чем *частушки*, причем не только по отношению к плясовым припевкам. В более поздние годы народные певцы всё чаще стали употреблять термин *частушки*. В настоящее время термин *частушки* абсолютно преобладает среди носителей местного фольклора, а термин *прибаутки* продолжает функционировать главным образом в сфере материнского и детского фольклора. Исследователь коми фольклора А.К. Микушев считает *прибаутки* стадильно ранним народным термином для коми и коми-пермяцких частушек².

Термин *частушка* имеет не только общерусское распространение, он также вошел в обиход и других народов России – вепсов, карел, мордвы, мари, удмуртов, ижоры, коми – и используется там параллельно с местными, автохтонными терминами, которые в большинстве случаев переводятся как «короткие песни». К примеру, у коми это *джэныт сьыланкыввез*, у удмуртов – *вакчи кырзан*, *калык кырзангёс* или *такмак*, у мари – *лудыш муро*, у мордвы – *сиде морот*, у карел – *luhut rajo* или *luhyt rajo*, у вепсов – *lühüd rajo*. Даже у тюрков Поволжья (татар, башкир, чувашей) встречается в качестве народного термин *частушка*, хотя значительно более распространенным там является термин *такмак*.

Что же касается второго коми-пермяцкого термина – *прибаутки*, то по отношению к частушечным формам он был зафиксирован собирателями в ряде великорусских регионов. Так, С.Г. Лазутин, ссылаясь на Е.Н. Елеонскую³, отмечает его бытование в Московской, Рязанской, Тамбовской, Владимирской, Вятской губерниях, считает его «старым» термином, широким по значению⁴, и ставит в один ряд с такими русскими народными

¹ Приводим оба термина билингвальной пары, используемых на равных в двуязычной коми-пермяцкой культуре.

² Микушев А.К. Частушки народа коми. С. 192.

³ Сборник великорусских частушек / Под ред. Е.Н. Елеонской. М.: Изд. Комиссии по народной словесности при Этнографическом отделе ИОЛЕАиЭ, 1914.

⁴ Лазутин С.Г. Русская частушка: Вопросы происхождения и формирования жанра. С. 242–243.

наименованиями частушечного жанра, как *приговорка*, *поговорка*, *прибаска*, *приказка*, *приказка*¹. В русских локальных традициях вообще сохранилось множество местных ранних наименований частушек; к приведенным выше добавим, например, следующие: *припевки*, *коротушки*, *пригудки*, *собирушки* и т.п.².

Как и у других народов, частушки коми-пермяков представляют собой короткие (как правило, на основе четырехстрочных «краткосюжетных» текстов) песенки, своего рода поющие микронаративы, именно своей краткостью отличающиеся от многострофных песен. И хотя частушки по формальным признакам можно было бы считать разновидностью песен и одним из песенных жанров, всё же именно оппозиция «частушки – песни» в коми-пермяцкой жанровой системе осознается ее носителями довольно отчетливо: частушки у коми-пермяков не считаются песнями, собственно же песни называют *сьыланкыввез* (поющие слова) либо *песняз*.

Существуют две основные, в равной степени распространенные жанровые разновидности коми-пермяцких частушек. Первые – более медленные, протяжные, напоминающие русские «страдания», у коми-пермяков они называются *Подорожной* / *Подорожные* / *Проходной* / *На прокодной глас* / *Улица кузя мунны* (в переводе с коми-перм. «Вдоль по улице идти»), подчеркивая основную их прагматическую функцию – сопровождать групповые неспешные шествия по деревенской улице либо по дороге³.

Вторая группа – частушки подвижные, быстрые, «частые», в особенности плясовые (но они могут петься и без пляски), их-то и называли чаще всего *прибаутками* / *прибасками* / *забаутками*⁴. Протяжные и скорые частушки коми-пермяков связаны общим фондом словесных текстов: одни и те же стихи-четверостишия распеваются и на протяжные, и на скорые мотивы. В некоторых ситуациях переход от медленных частушек к скорым составлял суть песенно-музыкального действия: таковы праздничные шествия по деревенской улице, когда степенное прохождение от перекрестка к перекрестку или от дома к дому происходило под «подорожные», а на перекрестках или на мостках возле дома группа останавливалась и неистово плясала («пыль поднимала») под скорые частушки. Заметим, что подобная «игра» с темпами (переходы от медленного пения к быстрому как некое эмоциональное событие) существует и в раннетрадиционных, преимущественно русскоязычных песнях в некоторых локальных традициях коми-пермяков: для одного и того же вербального текста там тоже зафиксированы песенные «темповые пары» (к примеру,

¹ Лазутин С.Г. Русская частушка: Вопросы происхождения и формирования жанра. С. 242–245.

² Селиванов Ф.М. Частушка // Восточнославянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии / Редкол.: К.Б. Кабашников (отв.ред.) и др. Минск: Навука і тэхніка, 1993. С. 444–446.

³ См. Приложение, примеры 1 и 2.

⁴ См. Приложение, пример 3.

протяжные и плясовые «Красная девица разгулялася» или «Красно солнышко высоко [в]зэшло»¹).

Бинарная оппозиция «долгих» и «коротких» частушек существует в фольклоре разных народов. В певческой традиции прилузских коми (Прилузский район Республики Коми) частушечные разновидности различаются так: протяжные частушки там функционируют со стабильными текстами и их относят к категории *кузь съыланкывъяс* (коми «длинные песни»), а частые, быстрые частушки называют *дженыт съыланкывъяс* («короткие песни»)². Жанровая пара под разными наименованиями («страдания» и «плясовые припевки», «долгие» и «частые» частушки) существует у карел, вепсов и в большинстве русских региональных традиций³. Осознание автономности напева и текста, а также структурных особенностей напева отражается в народной терминологии: *улошная широкая, деревенская растяжная, сухановская самая длинная, сухановская покороце* – такие, например, разновидности зафиксированы у русских Урала и Северо-Запада⁴.

Наряду с основными жанровыми разновидностями частушек, в коми-пермяцком фольклоре существуют еще две, которые можно назвать промежуточными. *Йӧктыны / йӧктӧтан / плясковӧй* – припевки под пляску на разные подходящие мотивы («Тупи-тап», «Камаринского», «Русского», «Барыня») – близки и к плясовым песням, и к скорым частушкам (ведь они тоже могут называться *йӧктӧтан* – *пляска* либо просто *йӧктамӧ* – *пляшем*). Однако знатоки традиции всё же отличают их и от тех, и от других. Наконец, в фольклоре обоих народов коми зафиксирована особая жанровая разновидность – частушечная песня (термин не народный, предложен А.К. Микушевым⁵), в которой сочетаются черты песни и частушечного цикла. Частушечные песни поются на типовые частушечные напевы и представляют собой устойчивые контаминации частушечных стихов, объединенных единой темой и неким подобием сюжета. Они в большей степени распространены на севере коми-пермяцкой этнической территории⁶, хотя также записывались и среди южных иньвенских коми-пермяков. Такого рода песни содержат ограниченный набор стихов

¹ Материалы экспедиций автора 1985, 1986 годов в Кочёвский район КПАО (Личный архив автора – далее ЛАА).

² Зап. Н.И. Жулановой и М.М. Крюковой в 2023 году в с. Чёрныш Прилузского района Республики Коми.

³ В русских традициях встречается и иной тип оппозиции, опирающийся на понятия «короткий» / «длинный» и противопоставляющий частушку и песню: «Частушку в некоторых регионах России, в частности на Севере и Северо-Западе, называют “короткой песней”, терминологически отделяя ее от “длинной песни” – собственно песни» (Бойко Ю.Е. Соотношение текста и напева в русской частушке. С. 216).

⁴ Бойко Ю.Е. Частушки Среднего Урала (напев и наигрыш). С. 115.

⁵ Микушев А.К. Частушки народа коми. С. 196–198.

⁶ Частушечные песни зафиксированы и у коми (зырян), граничащих с северными коми-пермяцкими территориями.

в определенной последовательности и более характерны не для плясовой, а для протяжной разновидности частушечного пения, среди носителей традиции они нередко получают название по заглавным стихам: «Малинавны каямё» («За малиной пойдем»), «Том олёмой, том гажой» («Молодая жизнь, молодое веселье»), «Лупья бэспокойная» (на русском языке)¹, «Кытчö тійö мунатö» («Куда вы уходите») и т.д.

Частушечные песни отличаются от обычных частушечных циклов (случайных наборов, «спевов», спорадических контаминаций, возникающих в живых фольклорных ситуациях) высокой степенью текстовой стабильности. От собственно песен они отличаются тем, что их композиционными единицами являются типичные частушечные стиховые и музыкальные структуры, которые в некоторых случаях могут отделяться от породившей их частушечной песни и пускаться в «свободное плавание».

Частушечная песня, вероятно, представляет собой специфическое явление коми (в большей степени зырянского, но также и пермяцкого) фольклора. В русской же традиции «частушка никогда не была песней и никогда не собиралась заменить песню»². Вместе с тем возможна и другая точка зрения, основанная на данных, приведенных в монографии С.Г. Лазутина, считавшего стадильно ранней формой частушки не краткую четырехстрочную строфу, а многострочную (6-, 8-, 12-строчную), неустоявшуюся по размеру и промежуточную между собственно песней и более поздней 2–4-строчной частушкой. «Ранняя, то есть многострочная частушка и по своему содержанию, и по форме представляла собой промежуточное, переходное явление между долгой традиционной песней и короткой (четырёхстрочной) частушкой. Многострочные частушки можно назвать песнями-частушками»³. В таком ракурсе частушечная песня коми довольно близка к ранней, не сохранившейся в живой русской традиции русской частушечной форме. Скорее всего, в данном случае в очередной раз сработал механизм консервации архаики, вообще свойственный русским заимствованиям в коми (и пермяцком, и зырянском) фольклоре.

Функционирование. Место и роль в жанровой системе

Система функционирования частушечного жанра в коми-пермяцкой сельской культуре претерпела значительные изменения во времени. Наши полевые записи 1980–1990-х годов содержат воспоминания старейших местных жителей о быте коми-пермяцкой деревни 1920–1960-х годов, на основании чего можно говорить о проникновении частушек в самые разные области устного музицирования того времени, когда еще были сильны обрядовые и общинные традиции. Так, по воспоминаниям, частушки

¹ См. Приложение, пример 4.

² Симаков В.И. Несколько слов о деревенских припевках частушках. СПб.: Тип. «Правда», 1913. С. 11. Цит. по: Адоньева С.Б. Прагматика фольклора. СПб.: СПбГУ, 2004. С. 164.

³ Лазутин С.Г. Русская частушка: Вопросы происхождения и формирования жанра. С. 70.

пелись в огромном количестве традиционных ситуаций, сочетаясь с раннетрадиционными песнями и в ряде случаев замещая их:

- во время многих календарных обрядов и праздничных гуляний (рождественских молодежных игрищ, поздравительных обходов домов, катания на Масленицу, качания на «качулях» на Пасху, гуляния на Троицу, Петыр лун / Петров день, Илля лун / Ильин день и другие летние праздники);

- на проводах в *некрута́* / рекруты (солдаты) и на свадьбах;
- во время общинных работ (*помочи, покос, выжинки*);
- во время будничных собраний молодежи (летние вечерние гуляния, осенне-зимние посиделки и супрядки).

К 1960–1980-м годам бо́льшая часть традиционных праздников и обрядов, особенно календарных, почти полностью исчезла из живой фольклорной практики, но приуроченные к ним песни еще сохранялись в памяти старейших певцов. Однако частушки вели себя иначе. В 1980–1990-х годах наблюдалось живое бытование частушек в следующих устойчивых ситуациях, сохраняющих традиционный облик или отдельные его элементы:

- коллективные праздничные шествия вдоль деревни, по улице, по дороге (с сенокоса, с колхозных работ, из леса, по праздникам) с пением медленных «Подорожных»;

- общие круговые пляски на гулянках по разным поводам, гостеваниях, вечеринках в домах и возле дома с пением скорых частушек и припевок;

- на свадебных гуляниях, заменивших свадебный обряд (плясовые частушки поются вместо традиционных свадебных плясовых песен);

- в составе практик *пестования* частушки поются детям в функции пестушек, потешек, прибауток, колыбельных, дополняя либо заменяя традиционный материнский репертуар;

- домашнее пение *для себя*.

В 2000–2020-е годы быт деревни претерпевает еще бо́льшие изменения, обрядовые и праздничные традиции уходят в прошлое, им на смену приходят элементы массовой культуры, но даже и сейчас можно наблюдать живое бытование частушечного жанра в следующих ситуациях:

- любые сельские *праздники* (стилизованные, реконструированные, современные, с традиционными элементами или без них, в том числе концерты и фестивали);

- домашние *вечеринки* (гостевания) по любому поводу, с общими круговыми плясками;

- практики *пестования*;

- домашнее пение *для себя*.

Запись частушек, по нашим наблюдениям, не требовала и сих пор не требует собирательских усилий, проведения специальных сеансов, работы с памятью носителей. Частушки, какими мы их наблюдали на протяжении последних сорока лет, всё время находятся на переднем крае или, можно сказать иначе, на поверхности деревенской жизни. В тех местах, где живут и общаются между собой люди, где функционирует деревенская

община – там звучит частушка. Другими словами, это один из немногих всё еще **живых и актуальных** жанров местного фольклора.

Каково место частушек в этнической жанровой системе? Оно так же менялось с годами, как менялась и сама жанрово-стилевая система. Присматривая экспедиционные материалы разных лет, можно проследить эти изменения. Уже к середине XX века частушки становятся самым популярным жанром местного фольклора и одной из доминант фольклорно-жанровой системы; это отмечают фольклористы-наблюдатели. Например, в публикации 1948 года можно прочесть: «Частушки – самый распространенный жанр среди молодежи нашего округа. Их можно услышать в каждом селе, колхозе, в поле во время труда и отдыха. <...> Особенное распространение частушки получили после Октябрьской революции»¹. Лидирующие позиции в фольклорно-жанровой системе частушки не отдают на протяжении всего XX столетия. В работе 1984 года фольклориста-словесника М.Н. Ожеговой находим еще одно подтверждение того, что частушка – самый популярный жанр коми-пермяцкого народного творчества².

Самые старые из наших информантов, певицы 1896–1906 годов рождения, которых мы еще застали в начале 1980-х годов, можно сказать, «не жаловали» частушки, предпочитали более серьезный песенный репертуар, отмечали сниженный социокультурный статус частушек в пору их молодости и даже существовавшие тогда пространственные ограничения: «Частушки-те? Это молодежь только кричали, дак их ешшо в избу-ту не пускали, дак под окнами орали-базгали» (зап. в 1987 году Н.И. Жулановой в г. Перми от Елизаветы Романовны Отиновой, 1906 г.р., уроженки д. Мечкор Кудымкарского р-на КПАО; ЛАА).

Постепенно частушки проникали в самые разные обрядовые и праздничные практики, дополняли, обогащали и даже заменяли песенные репертуары разных жанров. Так произошло, например, с репертуаром зимних (рождественских) молодежных игр. По просьбам собирателей певицы-знатоки в конце 1980-х – начале 1990-х еще вспоминали и исполняли специальные игровые, круговые и плясовые рождественские песни (*Розосво / Рёшво / Рожосвенскöй / Рошвенскöй*), но это уже было скорее инсценировкой, чем живой практикой. Когда же они собирались «погулять» сами для себя, то праздничное общение главным образом сводилось к общим круговым пляскам в сопровождении частушек и гармонии. Похожие процессы произошли с масленичными и качельными (на Пасху) песнями. Самые старые жительницы вспоминали, что их матери пели *натодильные* (приуроченные) песни, а они сами уже пели и на масленичных катаниях, и на пасхальных качаниях только частушки, как приуроченные (*дюття-сян частушкаэз* – качельные частушки), так и обычные.

Таким образом, частушки на протяжении столетия проявляют себя как гибкий и жизнеспособный жанр, способный к устойчивому актуальному

¹ Сторожев Т. Коми-пермяцкий фольклор (дореволюционный и советский). С. 48.

² Ожегова М.Н. Частушки коми-пермяцкого народа о любви. С. 114.

функционированию и успешной адаптации к меняющимся социокультурным условиям. Особо следует отметить способность частушек к межжанровой экспансии внутри этнокультурной системы, готовность их проникать в репертуарные резервуары самых разных фольклорных жанров, дополнять и даже замещать традиционные репертуары. Причину столь высокого функционального потенциала следует искать, вероятно, в структурно-стилевых свойствах частушечных музыкально-стиховых форм. О них и поговорим на следующих страницах.

Языковой статус.

СООТНОШЕНИЕ ВЕРБАЛЬНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО КОМПОНЕНТОВ

В частушках как ни в каком другом жанре коми-пермяцкого фольклора самым ярким и отчетливым образом проявляется **двуязычие** его носителей. Тексты на коми-пермяцком и русском языках не просто на равных создаются и сосуществуют в частушечном репертуаре, нередко они непосредственно чередуются в одном исполнительском акте. Порой трудно бывает понять логику певцов, почему они переходят с одного языка на другой и обратно, остается принять такую свободную форму исполнения как данность. Билингвизм в частушках типичен и для коми (зырян): «Редко можно услышать одни только частушки коми, гораздо чаще их исполняют вперемежку с русскими»¹. Двуязычные и даже трехязычные частушки-*такмаки* широко распространены у народов Поволжья – татар, башкир, чувашей, мари².

Политекстовость напевов и **полинапевность** текстов³ характерны для коми-пермяцких частушек точно так же, как и для частушек других народов. Политекстовость – это возможность исполнения на один и тот же мотив (его еще называют формульным) неопределенного множества текстов; это явление часто встречается в других, раннетрадиционных жанрах фольклора – например в причитаниях, песнях свадебных и календарных. Однако для лирической песни и вообще песен более поздней формации более характерно соединение уникального текста с уникальной мелодией. Частушки, как уже было сказано выше, жанр поздний, но, вероятно, из-за присущей им краткосюжетности они опираются на «экономичный» и более доступный в мнемоническом и исполнительском плане принцип политекстовости.

Полинапевность возникает тогда, когда один и тот же текст распевается на разные мотивы, а тексты свободно перемещаются по интонационному «полю» локальных культур и даже между ними. Частушечные тексты в коми-пермяцкой народной культуре имеют надлокальный характер

¹ Микушев А.К. Частушки народа коми. С. 192.

² Карпунин И.Е. Частушки (устаами нерусских). Уфа: Китап, 2003.

³ Термины предложены Ю.Е. Бойко – см.: Бойко Ю.Е. Соотношение текста и напева в русской частушке. С. 217.

распространения: они весьма мобильны и легко преодолевают границы локальных традиций (в отличие от раннетрадиционных песен); в рамках этнической культуры сложился общий репертуарный резервуар вербальных частушечных текстов, который принадлежит всей этнической культуре в целом. С напевами дело обстоит несколько иначе, они до недавнего времени сохраняли отчетливые признаки локальности. В каждой коми-пермяцкой локальной и микролокальной традиции сложилась своя, местная система частушечных напевов (как минимум, она включает один медленный и один скорый напевы, но напевов в каждой деревне или селе может быть и больше), и на каждый из напевов могут петься почти все частушечные стихи, как уже известные, так и вновь сочиняемые. Локальные и микролокальные напевы могут получать свои названия по тем населенным пунктам, где они возникли. Так, в Юсьвинском районе Коми-Пермяцкого округа до недавнего времени различали «батюрский» и «мало-частный» частушечные напевы¹, первый из которых принадлежит селам в среднем течении Иньвы («батюры» – крепостные крестьяне помещиков Строгановых), а второй – селам нижнего течения Иньвы («мало-частные» – государственные крестьяне этих мест). Певицы деревни Анисимово того же района заимствовали два напева из деревни Савино того же района и до сих пор говорят: «петь на первый (второй) *Савинский проглас*»².

Исследователи русской частушки нередко отмечают преобладание в ней речевого начала над музыкальным. Так, Е.М. Елеонская пишет: «Частушка – вид русской народной песни, обильной словами, но бедной музыкой»³. К числу специфических признаков коми-пермяцких частушек можно отнести равновесие двух планов – музыкального и вербального, а во многих случаях и **доминирование музыкального компонента**. Особенно это характерно для наших старых записей, сделанных в 1980–1990-х годах, и только в случае коллективного пения. Доминирование музыкального начала проявляется в спорадическом, случайном чередовании текстов в процессе спонтанного исполнительского акта и, в особенности, в отсутствии соревновательности, диалогичности, коммуникативного взаимодействия на основе вербальных нарративов (то есть того, что составляет коммуникативную специфику русской частушки). Последовательность текстов в естественной ситуации частушечного пения у коми-пермяков далеко не всегда подчиняется сюжетной и тематической логике. Тематического единства или хотя бы минимальной логики в следовании текстов можно вовсе не обнаружить: иногда тексты возникают друг за другом в случайном порядке, как вспомнились, допускаются неоднократные повторы одного и того же текста в процессе одного исполнительского акта (что случается, но все-таки не характерно в русской деревне). Эти признаки указывают на преобладающую роль напева, а не вербального текста в процессе коллективного частушечного музицирования.

¹ Зап. в 2001 году Н.И. Жулановой и М.М. Горшковым в Юсьвинском р-не КПАО (ЛАО).

² Зап. в 1987 году Н.И. Жулановой в д. Анисимово Юсьвинского р-на КПАО (ЛАО).

³ Сборник великорусских частушек / Под редакцией Е.Н. Елеонской. С. 503.

СЛОВЕСНЫЕ ТЕКСТЫ

Изучением вербальной основы коми-пермяцких частушек занимались местные филологи Т.В. Сторожев, В.В. Климов, М.Н. Ожегова, Л.А. Никитина. Они систематизировали публикуемые ими частушечные тексты по их содержанию, отмечая разнообразие тематики и поэтических приемов, выделяя тематические группы. Однако публиковались и рассматривались почти всегда только комиязычные тексты. Не повторяя уже написанное, добавим к выводам специалистов несколько своих соображений.

Первое: вычленение для публикаций и анализа лишь комиязычной части текстов и игнорирование параллельно бытующих у коми-пермяков русскоязычных частушечных текстов представляется методологически не вполне оправданным. Коми-пермяцкая культура двуязычна в большинстве своих проявлений, а частушка в ее реальном живом бытовании, как уже было сказано выше, этот принцип проявила максимально.

Второе: рассматривая комиязычную часть поющих фольклорных жанров, отметим количественное преобладание частушечных текстов по сравнению с песенными текстами. Комиязычных песенных текстов раннетрадиционных жанров крайне мало (по сравнению с огромным массивом русскоязычных), а частушечных, наоборот, очень много, это показывают уже публикации 1930–1940-х годов и более поздние, равно как и наши экспедиционные записи. По-видимому, в XX веке в низовой, фольклорной культуре коми-пермяков произошло нечто вроде поэтического взрыва, и форма частушки оказалась для этого самой подходящей (наряду с новой лирической песней, создаваемой в основном коми и коми-пермяцкими поэтами и лишь затем фольклоризуемой)¹.

Третье соображение касается содержания текстов. Известно, что для русских частушечников чрезвычайно характерны актуальность, злободневность, отклик на текущие события, своего рода публицистичность текстов². С.Б. Адоньева отмечает большую роль состязательности вплоть до частушечной «перебранки», а также личный характер высказывания, его персональность: посредством частушечных текстов часто происходило социальное взаимодействие, обмен нарративами в целях изменения или сохранения личных социальных статусов³. А что же в коми-пермяцких частушках? В них тоже видим некоторое тяготение к злободневности: отражение текущих, наиболее ярких событий жизни деревни, района, округа и даже страны (в особенности это характерно для частушек советского времени). Но диалогичность, острое общение-пикировка, а также импровизированное создание новых текстов, нацеленных на

¹ Жуланова Н.И. Новые песни коми-пермяков. К проблеме жанрообразования в билингвальной культуре // Функционально-структуральный метод П.Г. Богатырева в современных исследованиях фольклора: Сб. статей и материалов / Отв. ред. С.П. Сорокина и Л.В. Фадеева. М.: ГИИ, 2015. С. 137–151.

² Гиппиус Е.В. Интонационные элементы русской частушки. С. 105.

³ Адоньева С.Б. Прагматика фольклора. С. 145–146, 147, 165.

соревнование или перебранку, типичные и специфичные черты частушечных ситуаций у русских, для частушечного творчества коми-пермяков, по крайней мере по нашим наблюдениям, не характерны. На первый план в исполнительских актах, включающих частушечное пение, выходят другие смыслы: эмоциональная консолидация коллектива через общую музыкальную или хореографически-музыкальную деятельность. Ясно, что такого рода ситуации вполне идентичны ситуациям других песенно-фольклорных жанров – как общей пляски, так и протяжного ансамблевого пения.

Стиховые структуры частушечных текстов, зафиксированные среди коми-пермяков, являются вполне типичными и для русской частушки; скорее всего, они и пришли в коми-пермяцкий фольклор из русской частушки и были не только заимствованы, но и успешно адаптированы для коми языка. Самым типичным для коми-пермяцкой частушки является силлабо-тонический стих стопной сегментации на основе четырехстопного третьего пео́на с нормативной формой 8+7:

(1) <i>Чикись кыя, чикись кыя</i>	(Гладкая голова, гладкая голова,
<i>Го́рд ленточка о́шота.</i>	Красной ленточкой заплетена.
<i>Пи́сьмо гижя, пи́сьмо гижя,</i>	Пи́сьмо пишу, пи́сьмо пишу,
<i>Ко́ч посадо́ мо́дота.</i>	В село Кочу посылаю.)

(Зап. в 1988 году Н.И. Жулановой в с. Большая Коча Кочёвского р-на КПАО от участников местного этнографического ансамбля Аграфены Афанасьевны Костаревой, 1914 г.р., мест., Феклы Алексеевны Рисковой, 1919 г.р., мест., Евдокии Афанасьевны Голубчиковой, 1912 г.р., мест.; ЛАА)

- (2) *Ко́ча город, Ко́ча город,*
А Демидовка завод.
Ко́ча лаптями торгуёт,
А Демидовка берзёт.

(Зап. в 1988 году Н.И. Жулановой в с. Большая Коча Кочёвского р-на КПАО от Андрея Андреевича Гагарина, 1970 г.р., мест.; ЛАА)

Так же, как в русских частушках, встречается перенос слогов в соседнюю слоговую группу (вместо нормативного 8+7 получается 7+8 или 9+6), а также (реже) усеченный стих с укрупнением единиц в одной или обеих строках (4+4, 4+5, 4+6), и это более характерно для плясовых частушек:

<i>Ме вуна, ме вуна,</i>	(Я иду, я иду,
<i>Ме вуна ыло́жык.</i>	Я иду подальше,
<i>Ме неко́р ог вуно́т,</i>	Я никогда не забуду,
<i>Кинёс любиті одзжык.</i>	Кого любила раньше.)

(Зап. в 1991 году Н.И. Жулановой (рук.), И.В. Подвысоцким, О.А. Цыганковой, А.П. Бакулиным в с. Юсеево Кочёвского р-на КПАО от Ираиды Ильиничны Сизовой, 1917 г.р., Антонида Алексеевны Сизовой, 1912 г.р. и Елены Алексеевны Сизовой, 1918 г.р., уроженок д. Сизово того же р-на; ЛАА)

Ока, ока,
Катша чочком бока,
Муніс, колис
Голубой синока¹.

(Оха, оха,
Сорока белобока,
Уехал, покинул
Голубоглазый.)

Для коми-пермяцких частушек характерно активное использование разных типов рифмы, как начальной, так и концевой.

ФОРМЫ ИСПОЛНЕНИЯ. СООТНОШЕНИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО И ВОКАЛЬНОГО КОМПОНЕНТОВ

Так же, как у русских, наиболее распространенная форма исполнения частушек – вокально-инструментальная. В зависимости от ситуации соотношение вокального и инструментального компонентов варьируется. Самым предпочтительным было и остается пение частушек с аккомпанементом гармоника (к.-перм. *гармóння*); раньше были распространены венка, тальянка, в настоящее время повсеместно преобладает хромка, иногда баян, в единичных случаях аккордеон, а пение, безусловно, предпочтительно коллективное (ансамблевое). Как правило, на гармони нынче играет мужчина или молодой парень, а поют женщины или девушки, хотя встречались и исключения². В прошлые годы частушки часто пели молодые парни и мужчины.

Типичная композиция частушечной вокально-инструментальной последовательности включает в себя и чисто инструментальные части-проигрыши (вступление, интерлюдии между строфами, заключение) и вокально-инструментальные строфы, исполняемые голосами с аккомпанементом инструмента/ов. Таким образом вокальные и инструментальные части соотносятся в режиме чередования и сочетания. Чаще всего частушкам аккомпанирует один гармонист (если в деревне несколько гармонистов, у каждого может быть своя «вокальная группа»). Но, кроме гармони, частушкам могут аккомпанировать и другие местные инструменты. Таковы хордофоны (струнная щипковая балалайка), аэрофоны (многоствольные флейты *пöляннэз*, одноствольные флейты *ýмра / туригум / ötika пöлян*, берестяная лента *симöт*, осиновый лист *пíпу лист*, травяной стебель *турун / травина*), идиофоны (деревянная пастушья барабанка *пу барабан*, ложки *пáннэз*, труба от печки-буржуйки *труба*, деревянные палочки *пу бéддэз*, ведро *ведра́* с веретёнами *чöрссез*, печная заслонка *гор пöдан* и крючок для плетения лаптей *коточик*, коса-литовка *кöса* с ножом *пурт* и т.д.). Кроме того, нами были записаны воспоминания о ранее существовавшей на территории иньвенских коми-пермяков

¹ Климов В.В. Кытчö тйö мунатö? Куда вы уходите? № 205. С. 109–110.

² Женщины-гармонистки особенно характерны для традиции лупьинских деревень (расположенных по реке Лупья) Гайнского района. Например, в экспедициях 1983 и 1991 годов мы записывали исполнительницу на гармони и аккордеоне Тамару Ивановну Лесникову в пос. Жемчужный Гайнского района, а также слышали рассказы о других гармонистках. Репертуар местных гармонисток включал, главным образом, частушечные и плясовые мелодии.

аккомпанирующей игре на струнно-смычковом инструменте *сигудёк*¹, который нам уже не удалось застать в живом виде².

Наиболее же специфичным для коми-пермяцких частушечниц вокально-инструментальным составом следует считать пение в сопровождении многостольных флейт *пёляннэз*³. Можно смело утверждать, что ни в одной другой культуре мира такого нет. Поздний стиль пэлянной игры, названный нами гомофонно-гармоническим⁴, сформировался в деревнях на северном притоке Камы – реке Лупья, откуда распространился и в другие коми-пермяцкие районы, например вниз по течению Камы и на юг в некоторые кочёвские деревни. Наигрыши частушечного типа (лупьинский репертуар включает и несколько напевов медленных «Подорожных», и скорые под пляску, и частушечные песни «Лупья бэспокойная» и «Том олёмой, том гажой») исполняются на изобретенных здесь и специально предназначенных для них 6–10-ствольных инструментах аккордового строя. Частушки – обязательная часть сольного репертуара «мастёрых» (виртуозных) пэлянисток, но в то же время и один из самых первых наигрышей, который осваивали обучающиеся девочки. В отличие от гармоники, на пэлянах всегда играли женщины: в исполнении участвовали от одной до нескольких женщин. Одна, две или три играли по очереди или вместе, а пели либо они же, либо другие женщины. Так, знаменитые пэлянистки три сестры Сизовы из Юксеевского сельсовета Кочёвского района (Ираида Ильинична, Елена Алексеевна и Антонида Алексеевна) пели и играли много частушек; они постоянно варьировали фактуру – то играла одна, а пели две, то все три играли и потом все вместе пели и т.д.

Гармонь и *гармóнишык*, так же как в русских частушках⁵, становились любимыми персонажами коми-пермяцких частушечных текстов⁶:

*Орс, гармонья, алёй мек,
Голосёт малина,
Ог янсётчö тэкöt век,
Милöй сэтöрсина.*

(Играй, гармонь, алый мех
С голосом малиновым,
Не расстанусь век с тобой,
Милый черноглазый
(букв. «с черносморидинными глазами»).

(Зап. в 1990 году Н.И. Жулановой в д. Кукушка Кочёвского р-на КПАО от местного фольклорно-этнографического ансамбля; ЛАА).

¹ Материалы экспедиций в Кудымкарский район КПАО 1983-го и Юсьвинский район 1987 года.

² Сигудёк у коми (зырян) записывал в 1960–1970-х годах П.И. Чисталёв, и он также отмечал частушки в качестве одного из распространенных жанров в репертуаре сигудэшников – см.: *Чисталёв П.И.* Сигудэк – струнный смычковый инструмент народа коми // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сб. статей и материалов в 2 ч. Ч. 2. М.: Советский композитор, 1988. С. 149–163.

³ См. Приложение, примеры 4 и 5.

⁴ Подробнее о нем см.: *Жуланова Н.И.* Многостольные флейты в традиционной культуре коми-пермяков. С. 93–105.

⁵ О социокультурной функции гармониста см.: *Адоньева С.Б.* Прагматика фольклора. С. 160 и далее.

⁶ См. также Приложение, пример 2.

В отличие от русских частушек, для коми-пермяцких было гораздо меньше свойственно соревнование инструмента и певца (да и сольное исполнение частушек встречалось гораздо реже); инструмент использовался чаще всего в аккомпанирующей функции.

В коми-пермяцкой традиции наряду с вокально-инструментальным способом исполнения частушек были распространены и чисто инструментальные версии частушечных напевов, и они также были очень популярны. Практически любое звуковое орудие (кроме, пожалуй, охотничьих манков) и любой музыкальный инструмент использовались для воспроизведения частушечных мелодий – настолько они были популярны и узнаваемы в коми-пермяцких деревнях. Многоголосные инструменты воспроизводили аккордово-гармонические паттерны частушек, а одноголосные – мелодии или хотя бы ритмические схемы. Так, в местах сохранности пэлянной многоствольной традиции были очень распространены не только вокально-инструментальные формы исполнения частушек, но и чисто инструментальные наигрыши на основе частушечных мелодий.

Если в деревне не было гармониста, пэлянистки или любого другого музыканта, частушки пелись ансамблем певиц *a capella*. В этом случае плотная многоголосная вокально-ансамблевая фактура как бы заменяла звучание многозвучных гармони или пэлян. Особенно характерно вокально-многоголосное звучание для «Подорожных», тогда как плясать все-таки предпочитали под гармонь.

Сольное исполнение частушек встречается в естественной среде (не на концертах) редко и главным образом в качестве эпизодов общей пляски под гармонь с поочередным пением частушек, но даже и в этих случаях участники пляски обычно быстро подхватывают начатую кем-либо из них частушку, ведь тексты всем давно известны.

Наконец, бытовала и продолжает бытовать особого рода сольная вокальная форма исполнения частушек, но, как показывают наши записи, она не практиковалась в общественных ситуациях, а была характерна для таких случаев (их можно назвать вторичными), как домашнее пение «для себя». Частушки нередко пели сольно и в ситуациях пестования, для младенцев и малышей, в функции колыбельных или детских прибауток для пляски малышей или для их развлечения¹. Это довольно типичные, естественные и устойчивые ситуации, поэтому можно считать такую форму частушечного пения также вполне традиционной, хотя и очевидно вторичной.

¹ Жуланова Н.И. Колыбельные песни коми-пермяков // Фольклор в культуре повседневности: Сб. научных статей / Науч. ред. Н.И. Жуланова и Л.В. Фадеева, отв. ред. Т.Н. Суханова. М.: ГИИ, 2019. С. 110–112.

НАПЕВЫ ЧАСТУШЕК: МУЗЫКАЛЬНАЯ ФАКТУРА, МАНЕРА ПЕНИЯ, СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Как уже было сказано выше, для коми-пермяцких частушек характерно преобладание коллективных форм пения (хоть с аккомпанементом инструментов, хоть *a capella*) и, соответственно, развитая многоголосная фактура. В особенности это относится к подорожным частушкам. Многоголосие частушек тяготеет к аккордово-гармоническим формам.

В целом напевы коми-пермяцких частушек вписываются в «новый» (поздний по происхождению) стилевой пласт устномызыкальной системы (в него входят поздние лирические песни на коми-пермяцком и русском языках, городские песни и романсы, песни Гражданской и Отечественной войн, фольклоризованные советские песни, музыка для танцев – кадрили, ланце, падеспань). Собственно говоря, освоение гармонической функциональности, пришедшей из европеизированного музицирования, и составляет сущность «нового» музыкального стиля. Вместе с тем частушки, безусловно, имеют интонационные связи с местным песенным стилем, сложившимся на основе раннетрадиционных коллективных жанров (протяжных, плясовых, игровых и круговых приуроченных и неприуроченных песен). В особенности же темброво-исполнительские особенности частушек, свойственная им манера пения – открытая, довольно резкая и интенсивная по подаче – отсылает к зафиксированной в 1980-х и более ранних годах традиционной местной певческой технике. Певческая манера коми-пермяцких частушечниц до сих пор сохраняет признаки локальных различий.

Локальное разнообразие частушечных напевов велико, и это особая тема для будущих исследований. При этом обращает на себя внимание и существенное сходство всех коми-пермяцких локальных вариантов. В основе частушечных музыкальных структур лежат, как правило, аккордовые (функционально-гармонические) паттерны; повсеместно распространены несколько гармонических формул: от простейших двухэлементных T-D-T-D- T-D-T до трехэлементных T-D-T-S-T-D-T-T. Наибольшее распространение имеет «общерусская частушечная формула» (ОРЧФ)¹, которую с равным успехом можно назвать и «общекомипермяцкой».

Такие же гармонические схемы распространены и в русских областях, преимущественно северных и центральных². Формульные аккордовые последовательности воспроизводят и многотоновые инструменты – гармоника, балалайка, многоствольные пеляны, и ансамблевая вокальная фактура. Аккордовая основа расцвечивается мелодизацией голосов фактуры; локально-стилевые различия в наибольшей степени определяются, наряду с тембровой спецификой, тонкими различиями мелодического наполнения гармонико-ритмических схем. «Частушки может

¹ Термин ОРЧФ предложен Ю.Е. Бойко – см.: Бойко Ю.Е. Частушки Среднего Урала. С. 115.

² Гиппиус Е.В. Интонационные элементы русской частушки. С. 110.

одинаковые, а *глас*-то у нас разный»¹, – говорят местные жители, имея в виду музыкально-стилевой комплекс, включающий тембровую окраску голосов и особенности мелодического вокального и инструментального голосоведения.

Мелодика *подорожных* распевная, нередко связана с интонационной-стью местных протяжных песен. Напевы *плясовых* частушек отличаются меньшей мелодизацией по сравнению с подорожными, но все-таки и они мелодизированы всегда. Сугубо речитативных, декламационных форм (когда текст не пропевается, а почти выкрикивается) у коми-пермяков практически не встречается².

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Частушки и подобные им краткосюжетные песни широко распространены на большей части территории России, включая все русские, финно-угорские и поволжско-тюркские регионы. Даже у некоторых народов Сибири зафиксированы похожие на частушки песенные формы³, хотя такой информации пока недостаточно. Без преувеличения можно назвать частушку общероссийским явлением. И всё же коми-пермяцкие и родственные им коми (зырянские) частушки особенно близки к русским частушкам, отдельные параллели и сопоставления с которыми приводились в разных разделах нашей статьи. Несмотря на это следует признать, что сравнительная коми-пермяцко-русская тема пока остается далеко не исчерпанной, особенно в свете музыковедческих исследований севернорусского фольклора последних лет, среди которых выделяются содержательные работы этномузыковеда С.Р. Кулевой о частушках вологодского региона.

Гораздо больше, чем компаративный аспект, в предлагаемой статье нас интересовал сам коми-пермяцкий материал, а также социокультурная специфика частушечного жанра в контексте исследуемой этнофольклорной системы. Ее можно сформулировать в нескольких пунктах:

- широкая, фактически повсеместная распространенность;
- высокая степень популярности и сохранности;
- подвижность, динамичность, изменчивость, способность к адаптации в быстро меняющихся социокультурных условиях;
- активное взаимодействие с другими элементами этномузыкальной системы, вплоть до их замещения и вытеснения (потенциал экспансии).

На фоне многих других поющих жанров традиционного коми-пермяцкого фольклора, постепенно теряющих опору в реальной жизни

¹ Зап. Н.И. Жулановой в 1987 году в д. Завежай Юсьвинского р-на КПАО (ЛАА).

² Е.В. Гиппиус также отмечает, что в северных русских регионах речитативная частушка отсутствует. См.: Гиппиус Е.В. Интонационные элементы русской частушки. С. 102.

³ Тирон Е.Л. Локальные особенности тувинских песен *кожамык* (по архивным материалам 1970-х годов) // Вопросы этномузыкознания. 2016. № 14 (1). С. 37–47.

и уходящих в сферу «памятников нематериального культурного наследия», простые и доступные по музыкальному языку частушки продолжают оставаться универсальным, живым, динамичным жанром современной коми-пермяцкой устномузыкальной традиции.

Приложение

1. ОЙ, КЫТЧӦ ТӢӦ МУНАТӦ?

(«подорожные частушки»)

$\text{♩} = 120$

III 1. Ой, кы-тчӧ тӢ - ӧ да му - на - тӧ, да мы - ля ме - ӧ ко - ля - тӧ?

II ...му - на - тӧ, да мы - ля ме - ӧ ко - ля - тӧ?

I ...ме - ӧ ко - ля - тӧ?

III Э - дӧ - те да ко - [нӧ] - те, да сьӧ - ра - ныт ну - ӧ - тӧ - те.

II Э - дӧ - те ко - ля - тӧ, да сьӧ - ра - ныт ну - ӧ - тӧ - те.

I ...дӧ-те да ко - [нӧ] - те, да сьӧ - ра - ныт ну - ӧ - тӧ - те.

III Ой, э - дӧ-те да ко - [нӧ] - те, да сьӧ - ра - ныт ну - ӧ - тӧ - те.

II ...те ко - ля - тӧ, да сьӧ - ра - ныт ну - ӧ - тӧ - те.

I ...те, да ко - [нӧ] - те, да, сьӧ - ра - ныт ну - ӧ - тӧ - те.

2. Мм - ао - й ме - на - м, ме [тэ] - нит, до - бит ме - нё кылэ ме тэ - нё.
 ... ме - на, ме тэ - нит, до - бит ме - нё кылэ ме тэ - нё.
 ... нит, до - бит ме - нё кылэ ме тэ - нё.

Сьо - ао - м тэ - нит и ... нёй, му - наи зи ви - дёт ме вы - ао.
 Сьо - аом тэ - нит и - ао - нёй, му - наи зи ви - дёт ме вы - ао.
 ... тэ - нит и ... нёй му - наи зи ви - дёт ме вы - ао.

Сьо - ао - м тэ - нит и ... нёй, му - наи зи ви ... ме вы - ао.
 Сьо - аом тэ - нит и - ао - нёй, му - наи зи ви - дёт ме вы - ао.
 ... ао - нёй, ... наи зи ви - дёт ме вы - ао.

... му - на - мб, ко - дя - мб и ко - дя - мб,
3. Му - на - мб и му - на - мб, да ко - дя - мб и ко - дя - мб,
... на - мб, ко - дя - мб да ко - дя - мб,

Коль - чча - тб по ... бс, кин - лб и дос - та - ннч - ча - тб?
Коль - чча - тб, по - друж - ка - бс, кин - лб и дос - та - ннч - ча - тб?
... тб да коль - чча - тб, кин - лб и ... та - ннч - ча - тб?

тб, под - руж ... бс, кин - лб и дос - [...] - ннч - ча - тб.
Коль - чча - тб, под - руж ... бс, кин - лб и дос - та - ннч - ча - тб.
... под - ру ... бс, кин дос - та - ннч - ча - тб.

Ой, кытчö тійö да мунатö, да мыля
менö колятö?
Эдöте да кольöте, да събраныт нуötöте.
Ой, эдöте да кольöте, да събраныт
нуötöте.

Милöй менам, ме тэнат, любит менö
кыз ме тэнö.
Сьölöм тэнат изöвöй, мунан эн видзöt
ме выlö.
Сьölöм тэнат изöвöй, мунан эн видзöt
ме выlö.

Мунамö и мунамö, да колямö и колямö,
Кольчатö, подружкаöс, кинлö
и достаниччатö?
Кольчатö, подружкаöс, кинлö
и достаниччатö?

Перва да пели петуки, потом запели
куры.
Не пора ли вам домой, да кочинские
дуры?
Не пора ли вам домой, да кочинские
дуры?

Ой, куда вы уходите, да почему меня
оставляете?
Не да оставляйте, да с собой
поведите.
Ой, не да оставляйте, да с собой
поведите.

Милый мой, я твоя, люби меня,
как я тебя.
Сердце твоё каменное, уходишь –
не гляди на меня.
Сердце твоё каменное, уходишь –
не гляди на меня.

Уходим и уходим, да оставляем
и оставляем.
Остаёшься, подружка, кому же
достанешься?
Остаёшься, подружка, кому же
достанешься?

Зап. Н.И. Жулановой (рук.) и Е.В. Пестеревым в 1993 году в с. Малая Коча Кочёвского района КПАО, многомикрофонная запись.

Исп. Дмитрий Васильевич Епанов, 1912 г.р., коми-перм., мест. (I канал);

Любовь Кирилловна Останина, 1935 г.р., коми-перм., род. в д. Луг того же района (II канал); Андрей Андреевич Гагарин, 1970 г.р., коми-перм., род. в с. Большая Коча того же района (III канал).

2. ХОРОШО ПАСТУХ ИГРАЕТ

(«подорожные частушки»)

$\text{♩} = 84$

III ...шо па-стух и - гра - ет, толь - ко руч - кам тя - же - ло.

II 1. Хо - ро - шо па-стух и - гра - ет, толь - ко руч - кам тя - же - ло.

I ...стух и - гра - ет, толь - ко руч - кам тя - же - ло.

Ка - бы я и - гра - ть у - ме - ла - за - ме - ни - ла бы е - го.

Ка - бы я и - гра - ть у - ме - ла - за - ме - ни - ла бы е - го.

Ка - бы я и - гра - ть у - ме - ла - за - ме - ни - ла бы е - го.

...бы я и - гра - ть у - ме - ла - за - ме - ни - ла бы е - го.

Ка - бы я и - гра - ть у - ме - ла - за - ме - ни - ла бы е - го.

...гра - ть у - ме - ла - за - ме - ни - ла бы е - го.

...лю - бе - ла, не по - па - ла за е - во.

...ка лю - бе - ла, не по - па - ла за е - во.

2. Я га - раж - ны - ка лю - бе - ла, не по - па - ла за е - во.

Ка - пи - та - лу не хва - ти - ло у па - па - ши мо - е - во.

Ка - пи - та - лу не хва - ти - ло у па - па - ши мо - е - во.

Ка - пи - та - лу не хва - ти - ло у па - па - ши мо - е - во.

... та - лу не хва - ти - ло у па - па - ши мо - е - во.

Ка - пи - та - лу не хва - ти - ло у па - па - ши мо - е - во.

... не хва - ти - ло у па - па - ши мо - е - во.

Хорошо пастух играет, только ручкам тяжело.

Кабы я играть умела – заменила бы его.

Кабы я играть умела – заменила бы его.

Я гармоншыка любела, не попала за ево.

Капиталу не хватило у папаши моево.

Капиталу не хватило у папаши моево.

Я гармоншыка любела, ой, какая красота:

Глазки серые, большие, как у рыжева кота.

Глазки серые, большие, как у рыжева кота.

Поиграйте, поиграйте, рученьки усталые.

Я ещё понапеваю вместо милки старые.

Я ещё понапеваю вместо милки старые.

Зап. Н.И. Жулановой (рук.), И.В. Подвысоцким, О.А. Цыганковой, А.П. Бакулиным в 1991 году в с. Юксеево Кочёвского района КПАО, многомикрофонная запись.

Исп. Сизова Антониды Алексеевны, 1912 г.р., коми-перм., род. в д. Сизово того же района (I канал); Сизова Ираида Ильинична, 1917 г.р., коми-перм., род. в д. Сизово того же района (II канал); Сизова Елена Алексеевна, 1918 г.р., коми-перм., род. в д. Сизово того же района (III канал).

3. КЫМӨР КАЙӨ

(«йёктыны» – «плясать»; частушки под пляску)

$\text{♩} = 174$

1. Кы - мөр кай - ө, кы - мөр кай - ө, ог төд - зэ - рас а - ли оз.

Ми - лой лок - тө, ми - лой лок - тө, ог төд - ке - жас а - ли оз.

Ми - лой лок - тө, ми - лой лок - тө, ог төд - ке - жас а - ли оз.

2. Кыдз гар-мон - ня-ёс пась - ка - лё, сідз и ко - ко лё - ся - лё.

Кок - нам топ, ки - нам шовк, а - бу го - ре, а - бу шог.

Кок - нам топ, ки - нам шовк, а - бу го - рьё, а - бу шог.

Кымөр кайө, кымөр кайө, ог төд –
зэрас али оз.

Милөй локтө, милөй локтө, ог төд –
кежас али оз.

Милөй локтө, милөй локтө, ог төд –
кежас али оз.

Кыдз гармоньяс паськалё, сідз и кокө
лөсялё.

Кокнам топ, кинам шовк, абу горе,
абу шог.

Кокнам топ, кинам шовк, абу горьё,
абу шог.

Туча поднимается, туча поднимается,
не знаю – задожит или нет.

Милый идёт, милый идёт, не знаю –
заглянет или нет.

Милый идёт, милый идёт, не знаю –
заглянет или нет.

Как гармонь развернётся, так и нога
идёт.

Ногой топ, рукой хлоп, нету горя,
нету печали.

Ногой топ, рукой хлоп, нету горя,
нету печали.

Мийӧ Боринаын олам, мийӧ бура оламӧ.
Съылам, йӧктам, съылам, йӧктам,
сур-брагасӧ юамӧ.
Съылам, йӧктам, съылам, йӧктам,
сур-брагасӧ юамӧ.

Я плясала на полу, плясала на полянке.
Спасибо игроку, спасибо и таллянке.
Спасибо игроку, спасибо и таллянке.

Мы в Борино живём, мы хорошо
живём,
Поём, пляшем, поём, пляшем,
пиво-брагу пьём.
Поём, пляшем, поём, пляшем,
пиво-брагу пьём.

Зап. Н.И. Жулановой (рук.), М.М. Горшковым, М.А. Гагариной в 2022 году в д. Борино
Кочёвского района Пермского края; экспедиция ГИИ.

Исп. фольклорно-этнографический ансамбль деревни Борино, все исполнительницы – коми-пермячки, местные.

4. ЛУПЬЯ БЭСПОКОЙНАЯ

(«частушка»)

1. ...Эх да кой - на - я, Лу - пья бэ - спо - кой - на - я.

2. [Лу]-пья бэ - спо - кой - на - я, да... бэ - рэ - жки кру - ты - е.

3. Бэ - рэ - жки да все кру - ты - е, се - но зо - ло - то - е.

...Эх да койная, Лупья бэспокойная,
Лупья бэспокойная, да бэрэжки крутые.
Бэрэжки да все крутые, сено золотое.

Зап. Н.И. Жулановой (рук.) и Е.Ю. Фрейдиной в 1983 году в д. Мысы Гайнского района КПАО; экспедиция МГК им. П.И. Чайковского.

Исп. Елена Виссарионовна Лесникова, 1917 г.р., коми-перм., мест. (пение); Лидия Айфаловна Златина, 1918 г.р., коми-перм., мест. (игра на семистольных флейтах пöляннэз).

5. СЬОЛӨМШӨРӨЙ ОЛӨМӨЙ

(«частушка»)

1 2 3 4 5 6

$\text{♩} = 80 \rightarrow 88$

Сьо - лөм пэ шө - рө - й о - лө - мөй,

Том о - лө - мө - й, то - м га - жөй,

Пы - м че - ри - ня - нь сө - йө - мөй...

Сьолөм пэ шөрөй олөмөй,
Том олөмөй, том гажөй,
Пым черинянь сөйөмөй...

Сердечная жизнь,
Молодая жизнь, молодая радость,
Горячего рыбного пирога поедание...

Зап. Н.И. Жулановой (рук.) и Е.Ю. Фрейдиной в 1983 году в пос. Жемчужный Гайнского района КПАО; экспедиция МГК им. П.И. Чайковского.

Исп. Александра Ильинична Дёмина, 1927 г.р., коми-перм., род. в д. Мысы того же района (игра на шестистольных флейтах *пöляннэз*, пение).

П.А. Истомина

ГОРОДСКИЕ И ДЕРЕВЕНСКИЕ ГАДАТЕЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ В РАССКАЗАХ ЖИТЕЛЕЙ ЗАВОДСКИХ ПОСЕЛКОВ РЕСПУБЛИКИ КОМИ¹

Образование русских заводских поселков (Кажым, Нючпас, Нювчим) на территории Республики Коми связано со строительством во второй половине XVIII века трех чугуноплавильных и железоделательных заводов, которые впоследствии получили общее наименование Кажимские заводы. Культура данных локальных поселений на фоне других русских анклавов Республики Коми выделяется особой спецификой.

Изначально основную квалифицированную часть населения поселков составляли обученные заводскому делу государственные крестьяне Вятской и Устюжской провинций, Вологодской и Костромской губерний², также на работы принимались беглые крестьяне, которые укрывались от уплаты податей и рекрутчины³. По причине преобладающего населения «из севернорусских и центральных губерний Европейской части России в поселениях формируется фольклорная культура, основой которой становятся традиции тех мест, откуда происходят заводчане»⁴. По словам Ю.А. Крашенинниковой, «специфический характер поселений (заводские поселки с “градообразующим” предприятием), функционирование заводов до середины (пос. Кажым) и конца (пос. Нювчим) XX века, неоднородный состав русского населения, тесные контакты с местным коми населением и спецпереселенцами из разных мест России – все эти и другие

¹ Работа выполнена в рамках плановой темы НИР «Поэтика фольклора народов Европейского Севера России в синхронии и диахронии» (рег. № 121051400044-2).

² Использование наименований разных административно-территориальных единиц связано с тем, что покупка государственных крестьян из Вологодской и Костромской губерний была осуществлена уже после преобразования провинций в губернии.

³ Об этом подробно см.: Крашенинникова Ю.А. История горнозаводских поселений Республики Коми в местной устной прозе (к вопросу об источниках и механизмах формирования фольклорного репертуара) // Человек и событие в исторической памяти: Сб. статей / Отв. ред. Ю.А. Крашенинникова. Сыктывкар: Центр оперативной полиграфии, 2017. С. 132–133.

⁴ Там же. С. 132.

факторы оказали влияние на формирование местной фольклорной культуры и в какой-то мере обусловили структуру фольклорных традиций»¹.

В данной работе мы рассмотрим соотношение городских гаданий святочного периода² с деревенскими (виды, способы и атрибутику). Особое внимание будет уделено спиритическим практикам, ставшим во второй половине XIX века новым увлечением в России – сначала в высшем свете, а затем распространившимся на все слои населения. В работе предпринята попытка обозначить специфические черты спиритических практик в местных культурах и особенности адаптации городского ритуала к заводским традициям. Говоря о самом понятии гадания, мы будем исходить из трактовки, предложенной Л.Н. Виноградовой, характеризовавшей гадания как «преднамеренно совершаемый ритуал, который включает обычно три этапа: подготовительные действия, получение знака судьбы и толкование (расшифровка) его»³.

Существуют различные подходы к классификации гаданий. Так, В.И. Смирнов разделял народные гадания «по принципу их методов (действий)» на три группы: 1. механические – «а) гаданья жеребьем, б) гаданья счетом и в) гаданья по встречам»; 2. интуитивные – «а) гаданья вещими снами, б) путем зрительных галлюцинаций, в) по вещему слову, г) осязательными ощущениями и, наконец, д) гаданья путем непосредственного откровения в состоянии экстаза»; 3. спиритические (столоверчение, гипноз)⁴. В свою очередь, В.И. Чичеров дифференцировал гадания «по способам “узнавания” будущего» на две группы: «гадания-истолкования», строящиеся «на наблюдениях человека над совершающимися явлениями (многие гадания этого рода близки к приметам, также претендующим на определение будущего по наблюдаемому настоящему)»⁵, и «гадание-колдовство», основанное «на вере в сверхъестественную (преимущественно “нечистую”) силу, призываемую для “открытия будущего” гадающим». В гаданиях-истолкованиях, по В.И. Чичерову, используются «предметы домашнего обихода, сельскохозяйственного инвентаря не в их реальном назначении,

¹ Крашенинникова Ю.А. История горнозаводских поселений Республики Коми в местной устной прозе. С. 133–134.

² Святочный период начинается в Рождество и продолжается до Крещения, то есть с 7 по 19 января.

³ Виноградова Л.Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. М.: Индрик, 2000. С. 329.

⁴ Смирнов В. Народные гаданья Костромского края. (Очерки и тексты) // Четвертый этнографический сборник. Кострома: Красный печатник, 1927. С. 23. (Труды Костромского научного общества по изучению местного края. Вып. 41).

⁵ Гадания-истолкования, в свою очередь, подразделяются на три группы, которые «касаются а) явлений, совершающихся независимо от гадающих, б) действий, совершаемых гадающими, в) действий, совершаемых людьми, животными и птицами по желанию гадающих» (Чичеров В.И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI–XIX веков (Очерки по истории народных верований). М.: АН СССР, 1957. С. 89).

а в символическом истолковании», в то время как в гадании-колдовстве «используемые вещи сохраняют свое прямое значение, почти никогда не приобретают символический смысл»¹.

Систематизация гадательных практик, представленных в конкретной локальной традиции, актуальна и для современных исследований. Так, А.С. Васькина на материалах севернорусских святочных гаданий разделяет последние по принципу «выслушивания» и «высматривания» судьбы². Главной целью «выслушивания» является «“услышать” адресованное гадающему предзнаменование»³. Такие гадания проводились за пределами жилого помещения, в то время как «высматривание», напротив, осуществлялось в доме (и других хозяйственных постройках). К гаданиям, связанным со слушанием, А.С. Васькиной отнесен ответ на вопрос (о скором замужестве, судьбе близкого человека), который был задан, стоя на перекрестке, сидя на коровьей шкуре, предварительно очертившись кочергой / сковородником; стоя под водосточным желобом; во время прополки (тряски) снега / мусора в подоле одежды. К «высматриваниям» исследователь относит: заглядывание в окна дома (предварительно положив себе на лицо сочень или блин), высматривание в зеркале или обручальном кольце, различные гадания на сон⁴.

С.Г. Низовцева, рассматривая тексты о гаданиях, записанные от русского заводского населения Республики Коми, подразделяет их на следующие группы:

а) гадания о скором замужестве: при помощи счета колец забора, при помощи петуха / курицы;

б) гадания об имени жениха: при помощи сочня, при помощи записок / записок и угля;

в) гадания о месте жительства жениха: бросание обуви, слушание на перекрестке дорог;

г) гадания о внешности, характере, материальном положении жениха: по сновидению; со стаканом воды, обручальным кольцом и зеркалом: с петухом / курицей;

д) гадания на судьбу: по жженной бумаге, по ложке с водой; с записками (предсказаниями), положенными под подушку; слушание под окном; гадание с блюдцем; гадание по книге («Оракуль», «Каракуль»)⁵.

Остановимся на наиболее интересных, с нашей точки зрения, гадательных практиках, заимствованных заводчанами из городской и деревенской среды.

¹ Чичеров В.И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI–XIX веков. С. 89–90.

² Васькина А.С. Святочные гадания в Каргопольском и Няндомском районах // Живая старина. 2009. № 1. С. 7.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 7–10.

⁵ См.: Низовцева С.Г. Святочные гадания в русских заводских поселениях Республики Коми // Живая старина. 2019. № 1. С. 24–28.

В XX веке в заводских традициях постепенное распространение получили адаптированные формы спиритических гаданий, которые в видоизмененном варианте пришли в Россию из США и Франции еще в XIX столетии¹. Так сказывалось влияние городской культуры на времяпрепровождение и интересы молодого населения заводских поселков. В местных традициях гадание при помощи блюдца было востребовано среди девушек / женщин в 1940–1980-е годы. О популярности данного гадания среди женского населения в настоящее время, к сожалению, судить невозможно, так как экспедиционная деятельность 2000-х годов была направлена на работу с людьми старшего поколения (преимущественно 1920–1960-х годов рождения).

По свидетельствам информантов, знания о «спиритических» гадательных практиках их участники могли перенимать от других участников гадания – как во время обучения в городе, так и не выезжая из посёлка от местных жительниц, прежде побывавших в городе и освоивших там эту новую для себя форму гадания. Собирались для участия в ритуале обычно в темное время суток, чаще всего в полночь. Условно можно выделить три этапа спиритического гадания:

- подготовительный: участники гадания выбирали место и время, рисовали круг с буквами и цифрами, стрелку на блюдце, создавали приглушенное освещение, открывали форточку;
- основной: участники вызывали дух какой-либо известной личности / родственника, задавали ему вопросы;
- заключительный: гадающие произносили определенные слова, провозжающие духа; убирали реквизит, иногда обсуждали результаты гадания.

На основном этапе один из участников гадания произносил определенные слова «вызова духа» в открытую форточку / трубу. Свое присутствие дух мог обозначить каким-либо действием: раздавался стук / скрип, гасла свеча и др.

Жители заводских поселков для гадания предпочитали вызывать дух кого-нибудь из русских поэтов или писателей: А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя и др. Наибольшей популярностью среди местного населения, как и повсеместно в России, пользовался дух А.С. Пушкина. Такое предпочтение А.А. Панченко связывает с пушкинскими торжествами 1880 года, совпавшими «по времени с массовым распространением русского спиритизма», на сеансах которых «первые русские спиритуалисты также предпочитали общаться именно с духом Пушкина»².

Специфической чертой спиритических гаданий в заводских поселениях является то, что в материалах практически не встречаются сведения о вызывании духа умершего родственника, в очень редких случаях подобный

¹ Китсинг И.В. Спиритизм и его критика в России во второй половине XIX века // Успехи современной науки и образования. 2016. Т. 8. № 11. С. 134.

² Панченко А.А. Русский спиритизм: культурная практика и литературная репрезентация // Культурология. 2015. № 4 (75). С. 172.

выбор может быть связан с его недавним уходом из жизни и желанием близких узнать о судьбе покойного в ином мире. Также зафиксированы единичные тексты, в которых гадающие обращаются к домовому и главному предмету гадания – тарелке.

Самих участников гадания можно разделить на тех, кто относится к спиритическому гаданию как к правдивому, а сам факт сбывшегося гадания подкрепляет конкретным примером из своей жизни: «Но когда очередь ко мне пришла, я загадала: “Как я сдам экзамены?”, про себя это. Если хорошо сдам – 5, если нет – любая цифра другая, да. Показал 5. После этого я поверила, что это правда» (зап. 19 мая 2017 года С.Г. Низовцевой в пос. Кажым от Зои Алексеевны Костиной (урожд. Надеиной), 1938 г.р.), – и тех, кто к данному гаданию относится с сомнением или воспринимает его как способ веселого времяпрепровождения: «Чё-то всё ложь, может быть обман, чё-то да крутится, как мол, и кто, да и крутил, да» (зап. 4 июня 2015 года С.Г. Низовцевой и П.А. Шахматской в пос. Нювчим от Лидии Георгиевны Кармановой (урожд. Шмидт), 1934 г.р.).

На основном этапе участники гадания сначала старались задавать вопросы, ответы на которые очевидны и известны всем. Такая «проверка» нужна была для того, чтобы убедиться, что вызванный дух намерен отвечать правду. Дальнейшие вопросы чаще всего касались любовно-семейных отношений («Любит ли меня NN?», «Как будут звать мужа?» и др.). Существовал ряд правил и этикет общения с духом. В частности, следовало демонстрировать уважительное к нему отношение: вежливо задавать вопросы, не разговаривать и не смеяться в процессе гадания.

Ситуация окончания гадания представлена в двух вариантах: либо участники открывали форточку и произносили определенные слова, либо блюдечко переставало двигаться и отвечать на вопросы, что служило указанием того, что дух сам покинул место гадания.

Другой специфической чертой заводских спиритических гаданий является то, что в некоторых случаях блюдце заменялось иглой (пос. Нючпас, Кажим), которую гадающий держал на нитке в центре круга с буквами. Данный круг, сама техника гадания, выбор духа были идентичными. Замена блюдца на иглу могла быть связана с рядом факторов. Во-первых, фарфоровое блюдце в силу своей высокой стоимости было не в каждой семье, поэтому, как часто бывает в крестьянской практике, отсутствующий предмет заменялся на тот, который имелся под рукой. Выбор именно иголки в качестве главного предмета гадания, возможно, связан с ее внешним сходством со стрелкой, нарисованной на блюдце. Во-вторых, такая замена могла быть продиктована адаптацией городского гадания к местным реалиям. Так, в сельских гаданиях нередко в качестве маятника-указателя используется кольцо, подвешенное на нитке / волосе. Вполне вероятно, данный атрибут (подвешенное на нитке / волосе кольцо = подвешенная на нитке иголка) был перенесен на спиритическое гадание как привычный для гадающих и понятный с точки зрения принципа использования в ритуале.

Анализ материалов о спиритических гаданиях в заводских традициях позволяет выделить ряд существенных особенностей, отличающих их от салонных гадательных практик. В частности:

- происходит замещение атрибутивного ряда (деревянный указатель заменяется на блюдце / иглу, подвешенную на нитке; доска / планшетка (вар. Доска Уиджа¹) на лист ватмана / обои с нарисованным алфавитным кругом – цифрами и словами), а также некоторых ритуальных действий (цепочка, которую создают участники гадания при помощи скрепленных рук, заменяется на то, что гадающие просто касаются поверхности блюдца);

- утрачивается главенствующая функция медиума: она либо распределяется между всеми участниками, либо частично ложится на ведущего; тем не менее среди гадающих всегда был более опытный человек, знающий все нюансы спиритического гадания;

- высокоинтеллектуальные вопросы, связанные с историческими событиями, религиозными представлениями и др. заменяются на вопросы о личной жизни.

Общим остается антураж (использование свечей, слабого освещения, др.), время проведения (вечер / ночь), поведение духа в момент прихода (подтверждает свое присутствие скрипом, стуком и др.), правила этикета при общении с духом (вежливое обращение, спокойный тон и др.).

Теперь обратимся к гаданиям, которые пришли в заводские традиции из крестьянской / сельской среды (с сочнем, обувью, кольцом, петухом, записками и др.). Основной массив текстов о гаданиях рассмотрен С.Г. Низовцевой², поэтому мы остановимся только на нарративах с мотивом «сбывшегося гадания». Несмотря на то что это могут быть рассказы о различных видах гаданий, отличающихся друг от друга по объему и содержанию, все они в результате имеют схожий финал, а именно гадание сбылось, и его итог подтверждается фактами из будущей жизни³.

В числе текстов, повествующих о сбывшихся гаданиях, были выделены такие, в которых в результате выслушивания загадывающим становится известно о замужестве, благополучной семейной жизни, смерти и дальнейшие события подтверждают результат гадания. Такие гадания могли осуществляться под окнами дома, на перекрестке (трех дорог), у церкви / склада / пустого дома (пос. Кажым). Например: «В пустую избу

¹ Англ. *Oujia board* (также *spirit board*, *talking board* или *witch board*) – доска с нанесенными на нее буквами алфавита, цифрами от 0 до 9, словами «да» и «нет», иногда «добрый вечер» и «до свидания» / «прощай» и со специальным указателем. В связи с растущей модой на спиритизм в разных странах была запатентована американцем Э.Дж. Бондом в начале 1890-х годов и до сих пор является востребованным товаром на рынке, в том числе и в России. Кратко об этом см., например: URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1466225> (дата обращения 06.04.2025).

² Низовцева С.Г. Святочные девичьи гадания в русских заводских традициях Республики Коми // Традиционная культура. 2024. Т. 25. № 2. С. 108–121.

³ Доля рассказов о несбывшихся, не получившихся и страшных гаданиях в заводских традициях крайне мала.

мы ходили. Чё-то говорили про этого... Если будем хорошо жить, пусть мне покажется – песенки поют. А если нет, то, значит, реветь, ну, плакать. Так я хорошо прожила, у меня хозяин хороший, семеро детей. <...> – [Соб.:] Это, значит, в пустую избу ночью заходишь и слушаешь? – Да. – [Соб.:] Чего услышишь, то тебе и будет? – Да, да, да» (зап. 3 июля 2010 года Ю.А. Крашенинниковой и Н.А. Селивановой в пос. Кажым от Любови Дмитриевны Будреевой (урожд. Караваевой), 1932 г.р.).

Если обратиться к группе текстов о выслушиваниях, связанных с будущим замужеством, то они представлены несколькими вариантами:

1) гадающая девушка слушала под окнами дома: «Надо идти, где много детей, и встать, и слушать, чё скажут. “Сядь” – значит не выйдешь замуж, скажут или “уйди”, или “выйди” – <к замужеству>. Вот это значит. Вот мы и ходим по домам. Я в один дом, она в другой дом слушать. – [Соб.:] Это под окнами слушали? – Да, на улице конечно. – [Соб.:] Скажут слово «сядь»? – Значит, будешь ещё сидеть. – [Соб.:] А скажут “уйди”, то?.. – “Уйди” или “выйди” ли, чё там, это-то <к замужеству>» (зап. 16 мая 2017 года П.А. Истоминой в пос. Кажым от Людмилы Николаевны Васильевой, 1937 г.р.);

2) слушание происходило на перекрестке трех дорог, где участница гадания садилась, накрывалась белой простыней и старалась различить звуки: услышать повозку с лошадьми – к замужеству в этом году («Садилась на перекрестке трех дорог, закрывались белой простыней. Если слышится колесница, лошади едут, то выйдешь замуж в этом году» (зап. 18 сентября 2008 года Ю.А. Крашенинниковой в пос. Нювчим от Альбины Константиновны Гаркайс (урожд. Гавриловой), 1928 г.р.); «Потом слушались на дороге. На дороге слушались. Но страшно! На дороге-то страшно. Простыню одевали <накрывались>» (зап. 16 сентября 2008 года Ю.А. Крашенинниковой в пос. Нювчим от Августы Михайловны Соколовой, 1927 г.р.)). Данный способ гадания также был зафиксирован в русской (лоемской) локальной традиции Республики Коми: «Вот на перекрёстках-то раньше ведь, если замуж надо выходить дак, они вот уйдут, там сядут, закроются сверху скатеркой. Сидят. Откуда, которая загадат дак, с которой стороны услышат, брякают колокольцом, едут на лошади дак. Дак та туды и уйдёт замуж» (зап. 29 июня 2010 года А.Н. Рассыхаевым и Н.А. Селивановой в д. Тарасовской Лоемского с/с Прилузского р-на от Марии Ивановны Шехониной (урожд. Сюткиной), 1925 г.р.);

3) слушание происходило на перекрестке дорог, но представляло собой усложненный (= контаминированный) вариант, состоящий из двух гаданий: слушание + «сеяние» (пос. Кажым). При таком виде гадания девушка подметала в доме пол, уносила мусор на перекресток дорог, там его «сеяла» (трясла в подоле), далее высыпала, произнесла определенные слова, затем слушала: с какой стороны залают собаки, с той стороны будет будущий муж. Ср.: «Мусор, собираем мусор, идём на середину дороги, по очереди. Я, например, сею и слушаю, где собака залает. Собака залаяла в той стороне, ага, значит у меня супруг будет там. У меня, между прочим, сбылось. – [Соб.:] Откуда этот мусор собирали? – Из дому, с пола подмели. – [Соб.:] Подмели дома, куда заматали? – В мешочек или в какую-то

посудинку. Вот сеешь: “Где мой милый, подскажи?” Собака где залает. – [Соб.:] То есть получается, на перекрестке, выходишь с этим мусором? – На перекрёсток дорог. – [Соб.:] И этот мусор высыпашь на дороге? – Да. – [Соб.:] И говоришь там слова? – Да» (зап. 16 мая 2017 года П.А. Истоминой в пос. Кажым от Людмилы Николаевны Васильевой, 1937 г.р.). Также текст о «сеянии» был записан в пос. Нючпас, но в другом варианте гадания: девушки, выйдя за ограду (вар. на перекресток), сеяли через решето крупу либо в подоле снег¹. Подобные виды гадания (тряска / сеяние в подоле снега / мусора) были широко распространены в севернорусской традиции, в частности в Каргопольском и Няндомском районах Архангельской области², Чухломском районе Костромской области³, Котельничском и Даровском районах Кировской области⁴ и др.

Другое гадание, распространенное повсеместно, – при помощи кольца, стакана с водой и блюдца с золой. Технология этого гадания следующая: на блюдце с золой ставили стакан с водой, опускали обручальное кольцо и высматривали в нем образ будущего мужа. Делясь воспоминаниями о личном опыте гадания, рассказчицы упоминают ряд условий, которые необходимы для его осуществления. Четко оговаривается время гадания. В большинстве случаев девушки (несколько человек) ходили гадать при помощи кольца в дом к конкретной женщине (знахарке / гадалке). Обязательным было использование определенных предметов: тонкого стеклянного стакана (наполненного чистой водой), белого блюдца без рисунка, золы без комочков, обручального кольца (принадлежащего организатору гадания).

¹ Ср.: «...Но пшено сыпали на проулках: “Сею, сею просо на девичью косу”. <...> – [Соб.:] Пшено сыпали на перекрестке? – Да. То пшена не было, так возьмем снег. Снегом как крупу... – [Соб.:] Во время сеяния произносили?.. – “Сею, сею просо на девичью косу”. – [Соб.:] Какие-то дальше были слова? – Да. Забыла. – [Соб.:] И что вы определяли? Куда замуж выйдете? – Да. – [Соб.:] Может, откуда собака залает? – Собака-то залает, это другое. Слышишь, где собака залает, значит... жених твой придёт или свадьба с той стороны» (зап. 23 ноября 2022 года С.Г. Низовцевой в пос. Нючпас от Елизаветы Николаевны Кармановой (урожд. Даниловой), 1944 г.р.). Отметим, что подобные способы гадания были зафиксированы также в святочной традиции русских в Прикамье, где сам приговор на снег во время сеяния схож с нашим вариантом: «Сею, сею, тряску на девичью косу». В другом тексте (вместо снега через сито сеяли золу) приговор идентичен: «Сею-сею просо на девичью косу» (см.: Черных А.В. Русский народный календарь в Прикамье. Праздники и обряды конца XIX – середины XX в. Ч. II: Зима. Пермь: Пушка, 2008. С. 101).

² Васькина А.С. Святочные гадания в Каргопольском и Няндомском районах. С. 7–10.

³ Чухломской фольклор: В 2 т. Т. 1. Фольклорно-этнографические материалы / Под ред. А.В. Кулагиной, В.А. Ковпика. М.: Гос. респ. центр рус. фольклора, 2012. С. 38–39.

⁴ Вятский фольклор. Народный календарь / Сост. Т.Г. Гуржий, А.А. Иванова, Н.Д. Крылова, А.С. Сатыренко; под ред. А.А. Ивановой. Котельнич: Вятский регион. центр рус. культуры, 1995. С. 73.

В одном из зафиксированных текстов присутствуют все условия, необходимые для успешного гадания (указаны время и место гадания, перечислен предметный ряд, упоминается медиатор – знахарка, которая это гадание организует, а также выступает в функции посредника между участником гадания и тем, кого нужно увидеть). Сам гадающий выполняет здесь пассивную роль, в его задачу входит только «высмотреть» образ будущего мужа. Отметим, что нарратив художественно оформлен, поскольку рассказчица использует устойчивый эпитет характеристики жениха – «суженый-ряженный», а в тексте появляется мотив «сбывшегося гадания»:

И она (знахарка. – П.И.) опять в стакан гадала, в стакан. Вот тоненький надо стакан, у ней было обручальное кольцо. Вот это надо на Новый год, на Рождество она всегда гадала, да. На Рождество это надо. В 12 часов вот с ней люди приходили. Она это кольцо бросит туды (в стакан. – П.И.) вот через левое плечо и смотрит. «Сейчас, – говорит, – пойдёт пар, всё, смотрите, глазам не моргните», да. И она чё-то считает, считает, считает. И потом показывается голова. Я сама гадала на это. Показался мне человек. Ну чё, смолodu же гадают, кто там суженый-ряженный будет, да. Мне показался (будущий муж. – П.И.), вот за него и вышла замуж. – [Соб.:] Прямо его увидели? – Вот это точно. Это я сама на этом (гадала. – П.И.). – [Соб.:] Вот та женщина, с которой вы ходили, она стакан ставила и наговаривала что-то? – Да. Она говорила что-то, говорила долго. Да, да, да. Потом, говорит: «Пойдёт пар». Пар пошёл. И потом покажется голова, говорит: «Смотри, – говорит, – внимательно. Не моргни глазам». Это я сама на этом, конечно, испыталась. Люди все к ней ходили. Всё правда показывали, да. – [Соб.:] А кольцо чье было? – Это еёнее обручальное, было еёнее. Обязательно надо, чтоб кольцо было обручальное, чтоб в церкви. Это да. (Зап. 24 июня 2013 года С.Г. Низовцевой и П.А. Шахматской в пос. Кажым от Нины Васильевны Гурьевой (урожд. Мелехиной), 1938 г.р.).

В описаниях гаданий при помощи кольца в наших материалах встречается единичный вариант, в котором также использовались спица для вязания и зеркало. Стакан с водой, поставленный на блюде с золой, располагали рядом с зеркалом, девушка вращала кольцо на пальце со следующими словами: «Покажись мне, суженый-ряженный», – затем опускала кольцо в стакан и начинала крутить спицей внутри кольца по дну стакана. В это время в зеркале должен появиться образ будущего мужа (пос. Кажым).

Гадания с зеркалами информанты относят к страшным. В заводских поселках тексты о них встречаются не часто и представлены несколькими вариантами. Так, намеревающаяся гадать девушка оставалась в одиночестве в комнате / бане. В первом случае она устанавливала два зеркала так, чтобы в отражении получался коридор, освещенный огнями от свечей, произносила определенные слова («В зеркало покажись

мне», «Покажись мне, суженый-ряженный», «Суженый-ряженный, покажись мне») и ждала, когда появится образ будущего мужа. В другом случае девушка смотрела через свечу в зеркало. Слова с призывом могли быть обращены как к будущему жениху, так и к нечистой силе (черту): «...Там как-то свечи зажигали, потом вызывали то ли *чёрта*, то ли кого-то вызывали. <...> А вот уж не помню, кого вызывала, то ли *чёрта*, то ли ещё кого-то вызывала» (зап. 21 мая 2017 года П.А. Истоминой в пос. Кажым от Нины Александровны Бабиченко (урожд. Стрелковой), 1944 г.р.).

В приведенном ниже рассказе о сбывшемся гадании обозначены основные элементы, необходимые для проведения ритуала: выделен предметный ряд (два зеркала разного размера, свечи), указаны период (Рождество) и условия проведения гадания (гадать необходимо в полной темноте, смотреть в зеркало следовало не мигая), представлено описание внешнего вида жениха (военная форма защитного цвета) и его поза (стоит на одном колене и держит в руках шпагу):

[Соб.:] На Рождество, говорят, девушки гадали? – Шибко гадали. Я (на. – П.И.) зеркало один раз гадала. С работы пришли, и я гадала. <...> Я одно зеркало, угловое было, одно зеркало поставила побольше так, другое поменьше так поставила навстречу. И две свечи. Свет выключила. <...> И вот я смотрю, смотрю. *Мигать*, говорит, *не надо*. Я всё смотрю, смотрю, смотрю, смотрю в одну точку. Уж глазам больно. Вдруг показывается человек. И вот так в руке-то что-то дёржит, *шпага* ли, что ли. И вот нога-то одна вот тоже так, *на коленке* вот это *сделал одну ногу* (согнул. – П.И.). *В военной форме, в защитном цвете*. Господи, помилуй! И вот в тот год за мной один парень забегал, ну мужчина уж, не парень. С фронта пришёл да забегал. А всё-таки довелось с ним гулять. <...> (зап. 16 сентября 2008 года Ю.А. Крашенинниковой в пос. Ньючим от Августы Михайловны Соколовой, 1927 г.р.).

Любопытным представляется гадание, при котором девушка, чтобы узнать о будущем замужестве, должна была двигаться вслепую, после того как ее раскручивали подруги. Приведем пример гадания, зафиксированного в пос. Кажым в единичном варианте. Собиралась группа девушек, одной из них во дворе дома надевали на голову кадушку («квашню»)¹, затем девушку раскручивали без указания направления и смотрели, в какую сторону она пойдёт. Если девушка направлялась к воротам, значит, в этом году она выйдет замуж, если в другую сторону (в нашем случае – к дровянику) – останется дома, то есть еще год будет сидеть в девках:

¹ В народной терминологии *квашня* – емкость, в которой готовят тесто.

Надо было квашню на голову одевать. Тебя покружат, покружат, и иди, куда ты выйдешь. Если ты к воротам выйдешь, значит ты замуж нынче выйдешь. Ну вот и вертишь, вертишь, вертишь, вертишь. У нас, нас было трое, три подружки. Вот одной мы надели, повертели, повертели. Она идёт и прямо в дрова. Ну, мы с хохоту! Она говорит: «Ну-ка ещё раз, чё это, какими дрова!». Опять покрутили, она... Трижды она ходила к этим дровам! А первая у нас вот мигом в ворота вышла. Она первая замуж вышла. И это вот как-то справедливо, видимо. – [Соб.:] То есть как понять, квашню на голову? – Ну раньше же квашня была, это кадушка такая, и там им тесто разводили. Это называлась квашня, это бочонок. – [Соб.:] Пустой бочонок одевали? – Пустой, ну что вы, пустой, чтобы только глаза не видели дорогу, а и так темно, не видят. – [Соб.:] Получается, надевали квашню на голову, были глаза закрыты, и потом выводили эту девушку на дорогу, да? – Дома, в ограде, куда ты выйдешь, в ворота или к дровам. Вот она к дровам у нас всё и пихалась. Она позже всех вышла замуж (зап. 16 мая 2017 года П.А. Истоминной в пос. Кажым от Людмилы Николаевны Васильевой (урожд. Кузьмиченко), 1937 г.р.)¹.

¹ На наш взгляд, гадание с кадушкой («квашней») является достаточно редким. Однако нам удалось найти в разных источниках несколько вариантов – в материалах Кировской, Костромской обл. и Красноярского края (Приенисейской Сибири), из которых только пять близки к нашему тексту. Так, в первом варианте: «В Шабалинском и Нагорском р-нах выходили за ограду (на дорогу – д. Сабельцы Нагорского р-на), надевали на голову квашню, кружились и со словами “Где мой женишок, туда я и головой упаду” падали в снег» (Вятский фольклор. Народный календарь. С. 75–76), во втором: «Квашонку на голову надевали. Крутились. А потом: куда пойдёшь – в ту сторону и замуж выйдешь» (Момотово Казачинского р-на – см.: Зимние святки в Приенисейской Сибири: учеб. пособ. / сост. Н.А. Новоселова. Красноярск: КГПУ, 2018. № 617. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kspu.ru/upload/documents/2019/09/13/d31019f9bd3f8f786b89889404e09a30/uchebnoe-posobie-zimnie-svyatki-v-narodnoj-kulture-prienisejskoj-sibiri.pdf> (дата обращения 07.04.2025)). В третьем: «Надевали кадушечку на голову, раскручивали и пускали» (Челноки Казачинского р-на – см.: там же, № 618), в четвертом: «На дворе (на одворице) ставят квашонку. Завязывают девушке глаза и повертывают ее к квашонке задом. Вот и должна дойти до квашонки, пятась, да сести. Сядет – замуж, значит, выйдет, а мимо пройдет – не выйдет» (см.: Смирнов В. Народные гаданья Костромского края. (Очерки и тексты) // Четвертый этнографический сборник. Кострома: Красный печатник, 1927. С. 47). (Труды Костромского научного общества по изучению местного края. Вып. 41)). В пятом: «Девушка с завязанными глазами должна отыскать на дороге квашню, а потом бросить ее в сторону. Если квашня покатится к воротам – выйдет в том году замуж» (там же). Стоит отметить, что в Даровском р-не Кировской обл. квашонку также надевали на петуха, затем его раскручивали и смотрели, в какую сторону пойдет птица: «Приносили в избу петуха, накрывали его квашонкой, кружили ее, а потом на словах “В которой стороне мой жених, туда, петух, и иди” поднимали. В какую сторону пойдёт петух, в той стороне живет суженый» (Вятский фольклор. Народный календарь. С. 76).

Большее распространение в русских заводских традициях получило гадание с сочем¹. Гадали в разное время суток: в Сочельник, перед наступлением Рождества и до шести часов утра дня Рождества. Накануне гадания девушка или ее мать пекли сочень (вар. блин), затем девушка его клала в рот (или зажимала зубами) / в карман / за пазуху / подмышку / под грудь, выходила на улицу (вар. перекресток) и спрашивала имя первого идущего навстречу мужчины. Какое имя он называл в ответ, такое же имя и будет у ее будущего мужа. Попавшаяся первой женщина символизировала нескорое замужество (вар.: плохую жизнь, раннее вдовство). Обязательным условием во время гадания был запрет на разговор²:

...Да, это *Сочельник* бывает. Это надо *рано утром* идти, сочень *в карман* [положить]. У меня подруга гадала, я уже замужем была, она ещё нет. Сочень *в карман* [положишь] и идёшь, кто первым встретится. [Если] мужчина, спроси, как зовут. Какое имя скажет, [с таким именем будет муж]. И правильно, встретился ей Димитрий, Дмитрий – муж» (зап. 20 ноября 2022 года С.Г. Низовцевой в пос. Кажым от Людмилы Николаевны Васильевой (урожд. Кузьмиченко), 1937 г.р.).

Достаточно вариативным является гадание с петухом. В первом случае каждая участница насыпала кучку зерна, затем запускали петуха. Чью кучку петух клюнет первой, та и выйдет замуж. Во втором – на пол клали различные предметы, заносили петуха и смотрели, к какому предмету он сначала подойдет (кольцо – к свадьбе, уголь – к смерти, зеркало / ремень – жених будет щеголем и др.)³. В третьем варианте в 12 часов ночи девушка

¹ Такой вид гадания зафиксирован, например, в Вологодской области. См.: Народная традиционная культура Вологодской области. Т. 1. Фольклор и этнография среднего течения реки Сухоны. Ч. 1: Песни, хороводы, инструментальная музыка в обрядах и праздниках годового круга / Сост., науч. ред. А.М. Мехнецов и др. СПб.; Вологда: Областной науч.-метод. центр культуры и повышения квалификации, 2005. С. 33.

² В единичном варианте есть указание на то, что принципиально важно было гадать на перекрестке дорог: «...И бежишь до тех пор, чтоб была *пересечка дороги* вот так вот. *Это не то, что ты сейчас вышел, и тут у тебя кто-то пришёл – нет.* Вот чтоб дорога так была, и так дорога была [показывает руками пересечение дорог]. На этой дороге [надо], чтоб кто-то попал тебе. – [Соб.:] А если не попадёт, надо сидеть и ждать? – Бежи на другую дорогу, не одна же в посёлке дорога такая. Бежи на другую дорогу, где такая пересечка есть. Бежишь на другую дорогу, на пересечку, всё равно кто-то попадёт» (зап. 22 мая 2017 года Ю.А. Крашенинниковой в пос. Кажым от Екатерины Александровны Чистопрудовой (урожд. Тебеньковой), 1936 г.р.).

³ Аналогично в Вилегодском р-не Архангельской обл.: «Гадали всяко. И петуха выпускали. Сколько вот там девок соберётся, кучками на полу наложат кучки, зерно. У той та кучка, у той та, сколько их соберётся этих девок – три-четыре. Все по кучке наложат и выпускают петуха на пол. Раньше петухов этих, кур держали дома еще зимами. У кого клюнет наперёд, та наперёд выйдет замуж» (зап. 30 июня 1996 года Ю.А. Крашенинниковой в д. Быково Павловского с/с Вилегодского р-на Архангельской обл. от Юлии Константиновны Суворовой, 1904 г.р.) и в Лузском р-не Кировской обл. (Вятский фольклор. Народный календарь. С. 76).

заходила в котух¹, брала петуха и совала его в мешок. Затем в доме она задавала вопрос о характере ее будущего мужа и выпускала петуха из мешка: если петух кудахтал и вел себя агрессивно, значит у будущего мужа будет злой, ворчливый характер.

Таким образом, виды и способы гадательных практик, которые применяют жители заводских поселений в святочный период, достаточно разнообразны, а гадания при помощи конкретного предмета имеют различные вариации. Для осуществления гаданий необходимо было строго соблюдать определенные условия (*время* – полночь / ночь, вечер, утро, приуроченность к празднику или праздничному периоду – Сочельник, Рождество, Святки; *пространство* – перекресток, придворовая территория, ограниченная забором / калиткой, баня, комната в доме, освещенная свечой), а также выполнять определенные действия, следовать правилам этикета при контакте с потусторонними силами. Такое общение могло осуществляться как лично, непосредственно самим гадающим, так и через посредника – например, в спиритических гаданиях при помощи ведущего, который задавал духу вопросы.

Подведем некоторые итоги. Заводские гадательные практики соединили в себе стратегии как традиционных крестьянских, так и городских гаданий. Из города в заводские гадания пришли спиритические сеансы с кручением блюда / иголки, которые были распространены повсеместно. Анализ материалов показывает, что в заводских поселениях спиритические гадательные практики упрощаются и обытовляются в сравнении с теми, которые существовали в русских салонах. В частности, полностью уходят высокоинтеллектуальные вопросы, задаваемые во время сеанса, на первый план выдвигаются личные вопросы о своей судьбе. При этом сама процедура гадания оказывается приближена к традиционным крестьянским практикам: ритуал имеет строгую временную приуроченность (период – Святки, время суток – ночь, 12 часов), четкие границы (начало и конец гадания маркируется определенными действиями – участники ритуала открывают / закрывают форточку, а также вербальными формулами, приглашающими / провожающими духа, – «Дух NN, приходи!» и «Дух NN, уходи!»). В сравнении с городскими заводские спиритические гадания являются более вариативными (например замена блюда на иголку), что тоже приближает их к деревенским гаданиям.

Из деревенских магических практик в русские заводские поселения Республики Коми пришло множество гаданий (основанных на подслушивании, сжигании бумаги, бросании обуви, с записками и др.), имеющих разную степень частотности. Есть гадания, которые особо популярны в заводских традициях (с сочным, с кольцом и стаканом

¹ Котух – 1. Помещение для домашних животных; хлев; 2. Помещение для кур, курятник (Словарь русских народных говоров. Вып. 15. Кортусы-Куделюшки. Л.: Наука, 1979. С. 114).

воды, загадывание на сон и др.), и есть единичные гадания, которые не получили широкого распространения среди заводчан (гадание при помощи кадушки было записано только в пос. Кажым, гадание при помощи счета кольев забора – в пос. Нючпас, Нювчим), но встречаются и в других традициях¹. Отличительной особенностью деревенских гаданий является отсутствие сведений о ритуальных действиях, осуществляемых на подготовительном этапе гадания (развязывание узлов на одежде, снятие нательного креста, распускание волос и др.), а также единичная фиксация приговоров на начало / конец гадания, связанного с обращением к демонологическому персонажу². Стоит отметить, что в спиритических гаданиях, несмотря на наличие подробных описаний подготовительного этапа, так же не зафиксированы упоминания об этом, но в отличие от деревенских гаданий, в них четко закреплены слова, призывающие / провожающие духа в начале / конце гадания. Необходимо также упомянуть, что в местных традициях не были зафиксированы гадания об урожае. Их отсутствие С.Г. Низовцева связывает со спецификой «заводской культуры, в которой аграрная, сельскохозяйственная тематика уходит на второй план», и значимостью «для заводчан прогностических ритуалов, касающихся только личных судьбоносных переживаний»³.

Гадания, записанные в заводских поселениях Республики Коми, схожи с гаданиями Архангельской, Кировской, Вологодской, Костромской и др. областей России, что, по справедливому замечанию С.Г. Низовцевой, указывает как «на исходные “материнские” традиции заводчан, с одной стороны, и универсальность способов и видов гаданий у русских, с другой»⁴. В целом, анализ рассматриваемых текстов позволяет сделать вывод о том, что заводские гадательные практики представляют собой «среднестатистический вариант» севернорусской традиции. В дальнейшем представленные материалы могут быть использованы

¹ Об этом см. также: *Низовцева С.Г.* Святочные девичьи гадания в русских заводских традициях Республики Коми. С. 110. В русской традиции подобные гадания фиксировались в северных, центральных районах России и в Поволжье. В частности, гадания по счету (кольев забора, поленьев, бревен и др.) отмечены в Чухломском р-не Костромской обл. (Чухломской фольклор. В 2 т. Т. 1. Фольклорно-этнографические материалы. С. 41), в Котельничском и Нагорском районах Кировской области (Вятский фольклор. Народный календарь. С. 76), Нижегородском Поволжье (*Корепова К.Е.* Русские календарные обряды и праздники Нижегородского Поволжья. СПб.: Тропа Троянова, 2009. С. 160–161) и др. Похожие гадания повсеместно распространены в Полесье, Словакии и Польше (*Виноградова Л.Н.* Девичьи гадания о замужестве в цикле славянской календарной обрядности (западно-восточнославянские параллели) // *Славянский и балканский фольклор.* М.: Наука, 1981. С. 38). Данный факт указывает на универсальность способов гаданий в различных традициях.

² *Низовцева С.Г.* Святочные девичьи гадания в русских заводских традициях Республики Коми. С. 117.

³ Там же.

⁴ Там же.

в качестве сравнительно-сопоставительного исследования святочных гаданий с другими русскими локальными традициями на территории Республики Коми – в частности усть-цилемской (с. Усть-Цильма с прилегающими деревнями, Усть-Цилемский р-н), сереговской (с. Серегово, Княжпогостский р-н) и лоемской (с. Лойма с населенными пунктами лоемского куста деревень, Прилузский р-н).

Ю.М. Кувшинская
У.В. Кунина

СЕЛЬСКИЙ ОБЕТНЫЙ ПРАЗДНИК НА ФОНЕ МИГРАЦИИ МЕСТНЫХ ЖИТЕЛЕЙ В ГОРОДА: МОЛЬБА В СЕЛЕ НЕЖИТИНО МАКАРЬЕВСКОГО РАЙОНА КОСТРОМСКОЙ ОБЛАСТИ

Исследователям традиционной культуры хорошо известен феномен местных праздников¹, причем в локальных традициях даже выделяют праздники разных типов. Традиции Костромского Заволжья, рассматриваемой в этой статье, более всего соответствует классификация, предложенная М.И. Васильевым, который различает престольные, обетные, а также явленные (обретенные) и общественные местные праздники². Наиболее часто встречаются, по мнению автора, и наиболее характерны для Костромского Заволжья, по нашим данным, первые два типа – престольные и обетные.

Настоящее исследование посвящено локальным обетным праздникам Макарьевского и Кадыйского районов Костромской области, прежде всего Мольбе, имеющей долгую историю в селе Нежитино Макарьевского района Костромской области. Предметом внимания будет становление этого праздника, его структура и состав на фоне традиции обетных праздников внутри региона и его современные трансформации, связанные с миграцией уроженцев села в города. Статья основана на полевых материалах 2023 и 2024 годов, собранных студенческими фольклорными экспедициями НИУ ВШЭ в Макарьевском и Кадыйском районах Костромской области³.

¹ Громыко М.М. Мир русской деревни. М.: Молодая гвардия, 1991. С. 364–367; Васильев М.И. Местные праздники в системе праздничной культуры русского народа: традиции и современность // Перекресток культур. Междисциплинарные исследования в области гуманитарных наук: [Сб. статей]. М.: Логос, 2004. С. 10–32; Рассыхаев А.Н., Лобанова Л.С. Престольные праздники вишерских коми и дни села (проблема актуализации фольклорного наследия) // Традиционная культура. Т. 9. № 5. 2018. С. 266–279.

² Васильев М.И. Местные праздники в системе праздничной культуры русского народа... С. 2.

³ Экспедиции проводились по программе НИУ ВШЭ «Открываем Россию заново», руководитель группы – Ю.М. Кувшинская.

ОБЕТНЫЕ ПРАЗДНИКИ В НИЖЕГОРОДСКОМ И КОСТРОМСКОМ ЗАВОЛЖЬЕ

По имеющимся данным, обетные праздники были характерны для всего восточного Заволжья вплоть до 1990-х годов. Они сохранялись в Поветлужье (Ветлужский и Варнавинский р-ны Нижегородской обл.) и, как минимум, в Макарьевском и Кадыйском районах Костромской области.

В Поветлужье обетные праздники были связаны со скотом и включали в себя общественный молебен тому или иному святому, сопровождавшийся жертвоприношением (так, в Варнавинском районе «на Миколу» резали «обещанного» бычка, а к Ильину дню – барана¹). Неслучайно и их названия, различающиеся в зависимости от деревни, включают прежде всего главный акциональный признак – мольба, а также именование объекта освящения (коровы, козы, овцы). В Ветлужском районе Нижегородской области праздник называли «Мольба», «Береговая мольба», «Молебствие», а также «Коровья мольба», «Коровины», «Овечья мольба», «Козья мольба», и отмечался он в зависимости от конкретной локальной традиции с июня по ноябрь². В Варнавинском районе подобный праздник имел название «Никольщина» («Микольщина»), осмысливался как коллективный обет и совершался в случае болезней скота³.

Основными компонентами обетных праздников Поветлужья в зависимости от конкретной деревни могли быть:

- общественный молебен и / или крестный ход;
- окуливание скота, в том числе путем прохождения животных и людей сквозь дым и огонь костра из можжевельника⁴;
- прохождение скота и людей между иконами, то есть очистительный обряд с использованием христианской символики;
- кропление скота, людей, двора святой водой;
- приготовление жертвенного бычка или барана;
- общественная трапеза, гулянье.

По наблюдениям Н.А. Коробовой, обетный праздник мольбы, с одной стороны, выражал надежду крестьян на божественную милость, на помощь святых, но в то же время ясно осознавался как не столько церковный, сколько окказиональный, обетный, сугубо местный и не сопоставимый с «великими, всеобщими» праздниками, такими как Рождество,

¹ Варнавинская старина. Очерки истории Поветлужья / Авт.-сост. М.А. Балдин. Варнавино; Н. Новгород: Администрация Варнавин. р-на Нижегород. обл., 1993. С. 48.

² Коробова Н.А. Народный обрядовый праздник «Береговая мольба» в Ветлужском районе Нижегородской области // Открытый текст. 2021. URL: <https://opentextnn.ru/museum/ethnological-museum/kalendarnye-prazdniki-i-ritualy/beregovaja-molba> (дата обращения: 28.09.2024).

³ Варнавинская старина. Очерки истории Поветлужья. С. 48.

⁴ Коробова Н.А. Народный обрядовый праздник «Береговая мольба»...

Успенъе или Пасха, «и потому (местные жители. – Ю.К., У.К.) иронически называли ее “мольбушкой”»¹.

Поветлужская мольба как обетный праздник, очевидно, сохраняет наследие древних жертвоприношений², прежде всего скотоводческих (генетически – охотничьих) жертв, сопровождавших и завершавших летний сезон. Так, Д.К. Зеленин безусловно характеризует мольбу и Никольщину как остатки древних братчин, изначально связанных с охотой и звероловством и включавших в себя приготовление мяса в древности – оленя, лося, а позже – быка, барана³.

Отметим, что обетные обходы и молебны в Нижегородском Поволжье в прошлом, видимо, входили в целую череду «защитных и отгонных обрядов, связанных с эпизоотией и эпидемией»⁴. О нескольких обрядах такого типа пишет К.Е. Корепова, в частности, об опахивании и окуливании (возжигании живого огня), об обряде изгнания холеры⁵. Однако специфической чертой обетных праздников было регулярное, ежегодное совершение определенных действий в силу коллективного обещания Богу.

В Костромском Заволжье в XIX и начале XX века тоже фиксируются обетные праздники. Согласно материалам Тенишевского бюро, «к особому празднику можно отнести День Казанской Божьей матери и Преображения Господня, эти дни празднуются в память бывших градобитий и пожаров; служат в них молебны об избавлении селений от сказанных бедствий на будущее время»⁶. Отметим, что здесь праздники носят ярко выраженный обетный характер, поскольку их обрядовое содержание (молебен) обладает вполне конкретной прагматикой.

Современные полевые данные по Костромскому Заволжью дают достаточно фрагментарную картину. Наиболее полно обетный обряд восстанавливается в с. Нежитино и окрестных деревнях – праздник Мольба – по воспоминаниям местных жителей. Сведения из других сел и деревень скудны и разнородны, однако и они дают возможность говорить о бытовании еще во второй половине XX века разных вариантов защитных и по большей части установленных по обету обходов села.

Праздник не всегда имеет специальное название. Так, в селе Нежитино и окрестных деревнях Михайлово, Шелыгино (теперь это часть

¹ Коробова Н.А. Народный обрядовый праздник «Береговая мольба»...

² Ср. о формах жертвы у славян: Бушкевич С.П. Жертва // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общ. ред. Н.И. Толстого. Т. 2: Д–К (Крошки). М.: Междунар. отношения, 1999. С. 209.

³ Зеленин Д.К. Избранные труды. Статьи по духовной культуре, 1917–1934 / Сост. А.Л. Топорков. М.: Индрик, 1999. С. 50–52.

⁴ Корепова К.Е. Русские календарные обряды и праздники Нижегородского Поволжья. СПб.: Тропа Троянова, 2009. С. 301

⁵ Корепова К.Е. Русские календарные обряды и праздники Нижегородского Поволжья. С. 293–301.

⁶ Русские крестьяне. Жизнь. Быт. Нравы. Материалы «Этнографического бюро» князя В.Н. Тенишева. Т. 1: Костромская и Тверская губ. СПб.: Деловая полиграфия, 2004. С. 286.

Нежитина), Хмельничное, Журавлёво, Овсяниково, Мытищи, Крупышево, Василево, Сивково, Савино¹ празднуется Мольба. В деревнях Кадыйского района обетные обходы, совершавшиеся в прошлом, не сохранили специального названия. В с. Столпино Кадыйского района обетный апотропейный обход совершался в день Казанской иконы Божией Матери², при этом Казанская не является здесь престольным праздником.

Интересный случай представляет собой местный праздник Хоробровская, который получил название по названию села. Есть основания считать его вариантом обетного праздника типа мольбы. Хрононимы с топонимическими определениями характерны для названий мольбы в Поветлужье (к примеру, Токарихинская, Катунинская Мольба, Валовская Мольба). Хоробровская праздновалась до недавнего времени в деревне Хороброво Кадыйского р-на и в нескольких береговых деревнях Макарьевского р-на (Угорново, Самылово, Починки³), расположенных через реку Немду от д. Хороброво. Праздник проходил в первое воскресенье после Покрова и не совпадал по дате ни с престолом храма, ни с празднованием чудотворной иконы села Хороброво⁴. Центральным компонентом Хоробровской, по словам местных жителей, была общественная молитва, тем более что праздник совершался в воскресенье: во время Хоробровской, по словам одной из уроженок д. Починки, «ничего не делали, грех считали. В первую очередь молились, так как праздник в воскресенье. Потом гуляли, гости приходили» (зап. в 2023 году А.С. Казгуновой, М.Е. Трениной в с. Нежитино от Н.В. Рогозиной, 1950 г.р., урож. д. Починки Макарьевского р-на; Фольклорный архив НИУ ВШЭ, материалы экспедиции в Костромскую область 2023 года).

Одна из жительниц с. Нежитина связала установление Хоробровской с датой освящения церкви, однако одновременно указала, что дату празднования назначили на октябрь, чтобы гости со стороны Нежитино могли пройти в село по льду реки Немды: «Что такое Хоробровская? Там когда-то жил богатый человек, в Хороброво, он построил церковь. Ну, это было давно, многие века, годы назад. И вот эту Хоробровскую, этот день, когда церковь святили, этот день праздновали. И туда ходили в гости. Но это было осенью, в октябре, когда уже река станет, чтобы туда можно было через реку перейти» (зап. в 2023 году М.Е. Трениной, А.С. Казгуновой в с. Нежитино от В.В. Романовой, 1939 г.р., мест.; Фольклорный архив НИУ ВШЭ,

¹ Гришин А. Православные традиции на территории междуречья Унжи и Нёмды в период начала XX – начала XXI века // Материалы III Всероссийского конкурса юношеских исследовательских и проектных работ по историко-церковному краеведению. М.: [б/и.], 2011. С. 88.

² Крестный ход на Казанскую вокруг всего села с прилегающими деревнями совершался до того момента, как были открыты храмы и Казанская икона, ранее хранившаяся в домах у местных жителей, была передана в храм с. Стиберского Кинешемского р-на Ивановской обл.

³ Перечисленные деревни опустели, в них живут только дачники.

⁴ Местнотимая святыня – икона Божьей Матери «Живородный источник». Никольский храм в селе Хороброво утрачен в 1950-е годы, на его месте сейчас поставили часовню.

материалы экспедиции в Костромскую область 2023 года). И важность молитвы, и связь с церковью, и коллективный выбор даты праздника указывают на вероятность его обетного характера.

С возникновением Хоробровской в деревнях Макарьевского района связан интересный сюжет о том, как их священник проиграл священнику с. Хороброво в карты три деревни, после чего эти деревни «присоединились» к местному празднику. Данный сюжет актуализирует в принципе характерный для такого рода явлений традиционной культуры компонент локальной идентичности, но не указывает на собственно обетный характер Хоробровской. В настоящее время праздник в целом, очевидно, почти утрачен¹. Яркий сюжет о проигранных деревнях, вероятно, вытеснил сюжет о происхождении праздника из с. Хороброво, в то же время скудные сохранившиеся сведения говорят о его родстве с обетными практиками типа молебны.

Крестные ходы и обходы с защитной целью могли совершаться и в летний престольный праздник. Жительница села Нежитино, рассказывая о засухе и крестном ходе, положивших начало нежитинской Молебне, добавляет: «Слово “молеба” от слова “молебен”. И устроили молебен в деревне и вокруг деревни. С иконами обошли деревни, вот, которые касаются нашего прихода, обошли все деревни сходом. <...> Но тогда в каждой деревне был свой праздник. Вот, допустим, в Козлово, от нас 4 километра, было Вознесение, в Ефимово была Троица, и тут тоже... Там вот такие молебны устраивали, но у нас оставили слово “молеба”» (зап. в 2023 году М.Е. Трениной, А.С. Казгуновой в с. Нежитино от В.В. Романовой, 1939 г.р., мест.; Фольклорный архив НИУ ВШЭ, материалы экспедиции в Костромскую область 2023 года). Иначе говоря, она выделяет в качестве главной обетную функцию (защитную и религиозную) и в качестве главного компонента молитву о защите от бедствий и указывает на то, что обетные коллективные молебны могли проводить в престольные праздники.

Подобный же пример зафиксирован в д. Инково Макарьевского р-на (Николо-Макаровского сельского поселения). Г.П. Масленникова со слов своей покойной матери свидетельствовала, что у них на престольный праздник, Макарьев день, совершался крестный ход от церкви с. Соловатово, где участники брали иконы, до д. Инково – до креста, установленного посреди деревни. Затем священник обходил все дома в деревне с молебном (зап. Н. Крыжанивской, А. Корявиной в 2024 году в д. Инково от Г.П. Масленниковой, 1961 г.р., мест.; Фольклорный архив НИУ ВШЭ; материалы экспедиции в Костромскую область 2024 года). Как видно, процессия проходит здесь иначе, ее возглавляет священник. Ежегодное

¹ Однако уроженцы деревень Починки, Самылово, Угорново Макарьевского р-на Костромской области, живущие в других деревнях, пока еще отмечают этот праздник – без обхода и молебна, но собирая соседок в гости, на чай (на это нам указали Н.В. Рогозина, 1950 г.р., родом из д. Починки Макарьевского р-на, и З.Т. Кайкина, 1950 г.р., родом из д. Фетинино Кадыйского р-на).

повторение крестного хода связывается прежде всего с престольным праздником, однако обход имеет апотропейную функцию и сопровождается соответствующими ритуальными действиями (см. далее).

Возвращаясь к общей характеристике обетных праздников Костромского Заволжья и их структуре, отметим, что защитные действия здесь направлены скорее на здоровье и жизнь людей, чем скота, однако и скот тоже нередко упоминается информантами, хотя не отражен в названиях праздника. Целями обряда жители разных деревень называют защиту от засухи, от мора (Нежитино, Мытищи, Овсянниково, Сивково и другие деревни вокруг Нежитино), от пожара (Ведрово, Столпино), от нападения врагов (Столпино). Ср.: «У нас было заведено: в Казанскую обходили кругом с иконой и святой водой брызгали везде. И все говорили, что это защищает от пожара, врагов, от всего» (зап. в 2024 году Ю.М. Кувшинской, А.А. Заикиной в с. Столпино Кадыйского р-на от Е.А. Смирновой, 1967 г.р., урож. д. Земенки Кадыйского р-на; Фольклорный архив НИУ ВШЭ, материалы экспедиции в Костромскую область 2024 году¹); «У нас тоже ходили... – [Соб.:] Это была та же икона, что в Столпино или своё? – Своё, у нас было у Нюры Суриковой, и она вот, чтобы пожаров не было и всё. – [Соб.:] Ходили с крестом или с иконой? – С иконой! – [Соб.:] Когда, на какой праздник? – Вот не помню. Летом, по-моему» (зап. в 2024 году Ю.М. Кувшинской, Б.Э. Кувшинским в д. Ведрово Кадыйского р-на от Г.А. Кузминой, 1950 г.р., мест.; Фольклорный архив НИУ ВШЭ, материалы экспедиции в Костромскую область 2024 года).

Обетные обходы в костромском Заволжье, как и в Поветлужье, нередко включали в себя апотропейные и лечебные обрядовые действия: детей и больных людей сажали на дорогу, по которой шел крестный ход, над ними проносили иконы, брызгали их святой водой. Так, во время крестного хода из д. Соловатово в д. Инково Макарьевского р-на «сажали детей маленьких, между этими проходили, как хоровод, как “ручеек”, чтобы дети не болели. Это была эта самая, такая, чтобы не тонули, чтобы ничего с детьми не делалось» (зап. в 2024 году Н.В. Крижанивской, А.В. Корявиной в д. Инково Макарьевского р-на от Г.П. Масленниковой, 1961 г.р., мест.; Фольклорный архив НИУ ВШЭ, материалы экспедиции в Костромскую область 2024 года). Жительница с. Столпино Кадыйского р-на вспоминает о крестном ходе на Казанскую в ее детстве: «Они идут, мы к ним задом вот так садимся. А они через нас эти иконы проносят. Через нас. Вот мы сидим. Водой святой нас побрызгают, постоят-попоют – дальше идут» (зап. в 2024 году Ю.М. Кувшинской, А.А. Заикиной в с. Столпино Кадыйского р-на от Е.А. Смирновой, 1967 г.р., урож. д. Земенки Кадыйского р-на; Фольклорный архив НИУ ВШЭ, материалы экспедиции в Костромскую область 2024 года). В д. Костино того же района вместе с детьми на дорогу сажали женщину больную алкоголизмом в надежде на ее выздоровление (зап. в 2024 году Ю.М. Кувшинской, Б.Э. Кувшинским в д. Борисоглебское Кадыйского р-на от А.Г. Кузьминой, 1953 г.р., урож. д. Костино Кадыйского р-на; Фольклорный архив НИУ ВШЭ, материалы экспедиции в Костромскую область 2024 года).

В результате можно выделить следующие компоненты обетных праздников в Костромском Заволжье:

- наличие исходного прецедента, обусловившего установление праздника (избавление от бедствия в прошлом). Память об этом прецеденте хранится в локальных нарративах (это можно проследить по рассказам жителей с. Нежитино о Мольбе);

- обрядовое шествие: обход всего селения с иконой, иконами, крестом;

- молебен, молитва в храме или на открытом воздухе;

- Наличие чтимой святыни, которую используют при обходе. Святыня может быть частью обета. Так, в окрестностях с. Нежитино, а именно в деревнях Михайлово и Шелыгино, частью обещания было приобретение намоленного креста, который хранится в с. Нежитино до сих пор и считается чудотворным. В д. Костино Кадыйского р-на на крестный ход выносили и бережно хранили в доме в советские времена большой чтимый крест. В с. Столпино крестный ход совершался с чтимой и тоже сохранявшейся по домам местных жителей Казанской иконой Божией Матери;

- лечебные обрядовые действия во время обхода со святыней: икону (иконы) или крест проносят над детьми, над больными ради их излечения (в Кадыйском р-не: обход с крестом в д. Костино, крестный ход с Казанской иконой в с. Столпино; в Макарьевском р-не: крестный ход в Макарьев день в д. Инково);

- кропление святой водой;

- гулянье;

- общественная трапеза.

Как и в Поветлужье, обряд мог совершаться в разное время в зависимости от деревни, но обычно он соотносился с церковным календарем, хотя редко совпадал с тем или иным чтимым церковным праздником. Так, Мольба в с. Нежитино и его окрестностях (Макарьевский р-н) в зависимости от конкретной деревни празднуется в субботу, воскресенье и понедельник после Петрова дня. Там, где обходы уже не совершаются (д. Костино, д. Ведрово Кадыйского р-на), в памяти местных жителей не сохранилось и название церковного праздника, к которому так или иначе приурочивался обетный обход, однако помнится, что соотношение обхода с церковным праздником было: «Ходили вокруг села с иконой, икона хранилась у Нюры Суриковой. Ходили на какой-то праздник, летом» (зап. в 2024 году Ю.М. Кувшинской, Б.Э. Кувшинским в д. Ведрово Кадыйского р-на от Г.А. Кузминой, 1950 г.р., мест.; Фольклорный архив НИУ ВШЭ, материалы экспедиции в Костромскую область 2024 года).

Забвение компонентов обряда, вероятно, началось еще до прекращения бытования самого обетного праздника. В советское время в некоторых деревнях обетный обход имел тайный характер, в нем участвовали не все жители, а преимущественно «богомольные», «молебные» женщины. Так, жители деревень Ведрово Столпинского с. п., Костино Завражного с. п. Кадыйского р-на заранее договаривались о дне обхода и шли вокруг своих деревень вечером, незаметно (по словам Г.А. Кузминой, 1950 г.р.,

из д. Ведрово Кадыйского р-на; ее однофамилицы А.Г. Кузьминой, 1953 г.р., из д. Борисоглебское, урож. д. Костино Кадыйского р-на).

В отличие от поветлужских обетных праздников, в костромском Заволжье связь праздника со скотоводством проявляется мало, поэтому закономерно отсутствие таких компонентов, как окуривание и жертвоприношение рогатого скота. Отметим, что при этом традиция окуривания скота в Кадыйском и Макарьевском районах известна, но приурочивается к отелу (после окуривания коровы разрешается пить ее молоко, как рассказывали А.Г. Кузьмина из д. Борисоглебское Кадыйского р-на, А.П. Самсонова из с. Соловатово Макарьевского р-на).

Важным компонентом обетного праздника в Костромском Заволжье, как правило, оказывается локальная святыня – крест, икона. Это отчасти сближает обетные обходы Костромского Заволжья с другим типом аналогичных праздников, в частности обрядом «свеча»¹.

Картина бытования обходов в Макарьевском и Кадыйском районах Костромской области дополняется, с одной стороны, свидетельствами о бытовании здесь окказиональных, не регулярных и не связанных с обетом, а обусловленных конкретной ситуацией крестных ходов и молебнов в случае засухи (по словам Н.И. Богомоловой, 1941 г.р., из д. Лубяны Макарьевского р-на – зап. в 2024 году Ю.М. Кувшинской, У.В. Куниной, Н.В. Крижановской и другими студентами фольклорной экспедиции НИУ ВШЭ 2024 года). С другой стороны, почитание локальных святынь, особенно креста, очень свойственно местной традиции и проявляется не только в обетных обходах, но и в установлении и почитании крестов в деревнях (по словам Г.П. Масленниковой, 1961 г.р., из д. Инково Макарьевского р-на), в похоронном обряде и всем комплексе представлений, связанных с умершим².

Практика обетных и окказиональных обходов, крестных ходов в последние десятилетия во многом держалась на инициативе верующих женщин. Примечательно, что в Макарьевском р-не, в с. Нежитино, обетный обход на Мольбу до 2023 года включительно совершала (в последние годы в одиночку) дочь известной в этих местах «богомольной» женщины,

¹ Лобачевская О.А., Федоров Р.Ю. «Свеча» в Сибири: этнографический и культурно-антропологический аспекты бытования обряда у белорусских переселенцев // Вестник археологии, антропологии и этнографии. 2012. № 1 (16). С. 72–82; Мороз А.Б., Белова О.В. Народное православие на пограничье: Обряд Свеча и его версии // Фолклористика. Часопис Удружења фолклориста Србије. Белград. 2019. Т. 4. № 1. С. 9–61.

² Во время похоронной процессии и в Кадыйском, и в Макарьевском районе принято использовать специальный крест, который обычно хранится в деревне у одной из верующих женщин. Такая традиция зафиксирована в селах Столпино, Завражье Кадыйского р-на, в д. Волошново Макарьевского р-на и др. Этот крест глубоко почитается местными жителями. Обычно его используют в том числе и для того, чтобы найти утопленника (по словам Е.А. Смирновой из д. Столпино, М.Д. Железновой из с. Завражье, Л.И. Левичевой из д. Волошново и др.).

организатора домашних богослужений А.А. Антоновой¹, сама глубоко верующий человек, краевед и учитель А.Г. Антонова. Такая общественная ответственность «богомольных» женщин, как кажется, свидетельствует о том, что обетный праздник, имеющий дохристианскую основу, укорененный в скотоводческих, а генетически – в охотничьих верованиях, в Костромском Заволжье значительно трансформировался и приобрел собственно христианское осмысление благодаря глубокой религиозности населения Макарьевского и Кадыйского р-на (на что указывает широко распространенная традиция домашних богослужений, народного отпевания; богатая рукописная религиозная традиция этих мест)². Вероятно, именно с переосмыслением обетного праздника в духе христианства, с переносом акцента на молитву и взаимоотношение крестьянской общины с Богом связано то, что объектом обряда в меньшей степени является скот, в большей – люди, хотя есть свидетельства о том, что бедствие затрагивало также и скотину (см. далее – о нежитинской Мольбе).



*Крест, который выносят
во время похорон в селе Завражье
Кадыйского р-на
Фотография У.Д. Федотовой, 2024*

МОЛЬБА В ОКРЕСТНОСТЯХ СЕЛА НЕЖИТИНО МАКАРЬЕВСКОГО РАЙОНА КОСТРОМСКОЙ ОБЛАСТИ

Среди локальной традиции обетных праздников, обходов, а также почитания местных святынь особое место занимает Мольба – местный праздник села Нежитино и деревень Хмельничное, Овсяниково, Мытищи, Козлово, Иваново и некоторых других, расположенных по берегу Унжи. Сейчас этот праздник оказывается единственным из обетных в регионе сохраняющим активное бытование, хотя и в трансформированном виде. Праздник проходит в первое воскресенье после Петрова дня, в окрестных деревнях в настоящее время он проводится в субботу или в понедельник.

Событием, положившим начало празднику, считается избавление в давние годы от бедствия, которое информанты описывают по-разному: засуха, мор, голод, пожары, эпидемии, «кориха» у людей и скота: «Когда-то, много лет тому назад, село наше и вокруг деревни

¹ Религиозная женщина, бывшая певчей в местном храме Воскресения Христова до его закрытия в 1940 году, дочь регента этого храма К.С. Старовой (в девичестве Коршунской), в советское время вместе с матерью организовала в деревне народные домашние богослужения. К ней многие обращались за духовным советом. Так, жительница д. Михайлово (ныне в составе с. Нежитино) Л.Н. Бобонина, 1937 г.р., свидетельствовала: «Она всё время в тебя вкладывала», «у нее можно было многому научиться» (Фольклорный архив НИУ ВШЭ, материалы экспедиции в Костромскую область 2023 года).

² См. материалы фольклорных экспедиций НИУ ВШЭ в Кадыйский и Макарьевский р-ны Костромской обл. 2022–2024 годов.

сгорели, не было дождей...» (зап. в 2023 году М.Е. Трениной, А.С. Казгуновой в с. Нежитино от В.В. Романовой, 1939 г.р., мест.; Фольклорный архив НИУ ВШЭ, материалы экспедиции в Костромскую область 2023 года); «Кроме засухи пришла болезнь под названием холера. Умирили деревнями» (зап. в 2023 году Ю.М. Кувшинской, У.В. Куниной в с. Нежитино от А.Г. Антоновой, 1941 г.р., мест.; Фольклорный архив НИУ ВШЭ, материалы экспедиции в Костромскую область 2023 года); «Я про болезни-то не слыхала, мне не к чему. Про голод говорили» (зап. в 2023 году Ю.М. Кувшинской в с. Нежитино от Л.Н. Бобониной, 1937 г.р., мест.; Фольклорный архив НИУ ВШЭ, материалы экспедиции в Костромскую область 2023 года); «Кто-то говорит: наоборот, очень долго дожди были. Но более достоверно, что очень долго была засуха...» (зап. в 2023 году П.Е. Барышниковой, А.В. Корявиной, В.А. Прокопович в с. Нежитино от Е.А. Басовой, 1950 г.р. урож. Солигаличского р-на Костромской обл., в с. Нежитино с 1980 года; Фольклорный архив НИУ ВШЭ; материалы экспедиции в Костромскую область 2023 года); «Какая-то была болезнь... какая-то болезнь... оспа, оспа была... Кориha!» (зап. в 2023 году Ю.М. Кувшинской, А.Н. Галкиной в с. Нежитино от З.Д. Пелёдовой, 1930 г.р., урож. затопленной деревни недалеко от Нежитино; Фольклорный архив НИУ ВШЭ; материалы экспедиции в Костромскую область 2023 года).

Коллективная молитва воспринимается местными жителями как главная причина избавления от несчастья. Информанты рассказывают о давших название празднику молебнах и крестных ходах, после которых бедствия прекратились: «Пока шёл просительный молебен, пришла туча и пошёл дождь» (зап. в 2023 году Ю.М. Кувшинской, У.В. Куниной в с. Нежитино от А.Г. Антоновой, 1941 г.р., мест.; Фольклорный архив НИУ ВШЭ; материалы экспедиции в Костромскую область 2023 года). Е.А. Басова из с. Нежитино так описывала историю Мольбы: «И решили устроить молебен, пройти крестным ходом по берегу, потому что у нас тут все деревни по берегу. <...> И шли с иконами, с хоругвями, крестным ходом, молили дождя. Потом дождь пошел» (зап. в 2023 году П.Е. Барышниковой, А.В. Корявиной, В.А. Прокопович в с. Нежитино от Е.А. Басовой, 1950 г.р., урож. Солигаличского р-на Костромской обл., в с. Нежитино с 1980 года; Фольклорный архив НИУ ВШЭ, материалы экспедиции в Костромскую область 2024 года). С крестными ходами и молебнами об избавлении от бедствия на побережье Унжи связываются топонимы «Молитвено», «Романово пенье» – это места в лесу, которые, по данным фольклорной экспедиции НИУ ВШЭ 2023 года, никогда не были жилыми, но служили местами выпаса скота и сбора ягод (по словам З.Д. Пелёдовой, 1930 г.р., урож. затопленной деревни недалеко от Нежитино).

Обещание, данное ради избавления от несчастья, различалось в зависимости от деревни. Общим было установление обетного праздника, но особый обет взяли на себя жители двух соседствующих друг с другом деревень, ныне вошедших в состав с. Нежитино – Михайлово и Шелыгино.

Согласно легенде, зафиксированной письменно¹ в середине XX века ранее уже упомянутой нами А.А. Антоновой из д. Михайлово (со слов ее матери К.С. Старовой, 1888 г.р.), жители Михайлово и Шелыгино приняли решение в качестве обета за избавление от бедствия привезти из лавры² крест и поставить его в часовне, построенной на границе деревень специально для хранения этой святыни. «Люди собрались на деревенский сход, обсудили все вместе, заказали в церкви молебен Богу и собрали денежные средства на покупку креста. Подговорили двух мужичков, верующих в силу Божию где соберутся двое или трое во имя мое, сказал Господь, там и я посреди их!³ Фамилия этим крестьянам было Коршунские. Ходили они пешком в Почаевский [по другой версии Соловецкий] монастырь, там можно было купить Крест Христов. Когда они принесли крест в деревню, то уже для него селянами была приготовлена часовенка на овраге между двух деревень – Михайловом и Шелыгином» (зап. в 2023 году Ю.М. Кувшинской, У.В. Куниной в с. Нежитино от А.Г. Антоновой, 1941 г.р., мест.; Фольклорный архив НИУ ВШЭ, материалы экспедиции в Костромскую область 2024 году).

В дальнейшем, по словам краеведа и учительницы русского языка и литературы в школе с. Нежитина А.Г. Антоновой (дочери А.А. Антоновой и внучки К.С. Старовой), тяжелый большой чудотворный крест не выносили на крестный ход в праздник Мольбы, обход совершался с иконами. Тем не менее обет, обусловивший установление праздника, включал почитание чудотворного креста и молебен в часовне.

МИХАЙЛОВСКИЙ КРЕСТ И СВЯЗАННЫЕ С НИМ СЮЖЕТЫ

Согласно легенде, «крест был двусторонним, на лицевой стороне изображено Распятие, на обратной святой Николай». (Тетрадь с текстом легенды хранится у А.Г. Антоновой). Крест получил название Михайловского, почитался и почитается в Нежитино как чудотворный и избавляющий от болезней и бед.

¹ Письменный текст легенды содержится в тетради в составе черновика письма, обращенного к местным властям. Авторы письма, жительницы д. Михайлово (ныне с. Нежитино) К.С. Старова и ее дочь А.А. Антонова, писали его с целью отстоять местную часовню и хранившийся в ней чудотворный крест. Вероятно, легенда была записана ранее вне связи с письмом к властям – на это указывает почерк, отличающийся от почерка основной части письма, а также незаконченность легенды. Судя по всему, в составе письма мы имеем вклейку с неполным текстом легенды, записанной ранее А.А. Антоновой со слов К.С. Старовой (см. материалы Фольклорной экспедиции НИУ ВШЭ 2023 года в Костромскую область).

² Местные жители говорят о лавре в широком смысле, имея в виду большой и особо почитаемый, далекий монастырь. При этом мнения о том, куда именно ходили крестьяне Коршунские, расходятся.

³ Здесь и далее при цитировании легенды сохранены все особенности орфографии оригинала.

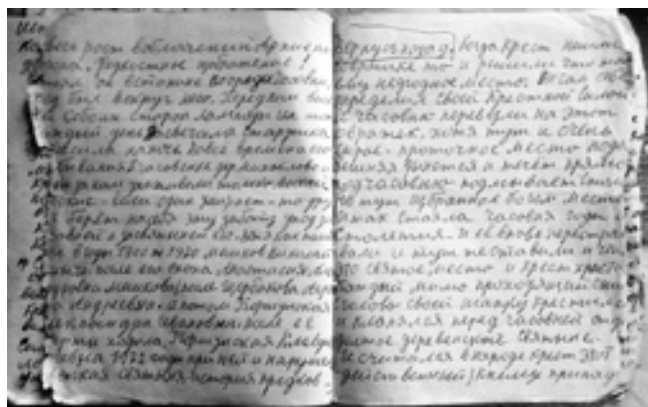
Обетная часовня
и чудотворный крест
Рисунок

А.А. Антоновой
на обложке тетради.
Село Нежитино
Фотография
У.В. Куниной, 2023



Тетрадь
А.А. Антоновой
с легендой о Мольбе
и о чудотворном
кресте.

Село Нежитино
Фотография
У.В. Куниной, 2023



Легенда включает в себя детально разработанный сюжет о выборе святыней места: «Но не угодно было то место Кресту-Христову (sic! – Ю.К., У.К.). Он сам выбрал себе место». Женщина, которой было поручено зажигать лампаду, в одну из ночей, придя, не обнаружила святыни в часовне. После долгих поисков Крест был найден в Михайловском овраге, на дне «бочага» – ручья, образованного тальными водами. Крест вернули в часовню, но история повторилась трижды. «Тогда сельчане решили перенести часовню на то место, которое выбрал Крест» (зап. в 2023 году Ю.М. Кувшинской, У.В. Куниной в с. Нежитино от А.Г. Антоновой, 1941 г.р., мест.; Фольклорный архив НИУ ВШЭ, материалы экспедиции в Костромскую область 2024 года).

Таким образом, часовню расположили в овраге над ручьем. По мере ветшания бревна (а затем и целиком часовню) заменяли. В советское время иконы и крест перенесли в новую часовню, представлявшую собой сарай¹, где летом местные жители собирались молиться, поскольку

¹ Мецеракова Д.А., Харитонова М.В. Судьба церковной традиции с. Нежитино [по материалам экспедиции]. М.: Преображение, 2003. URL: <https://vestniki.moscow/konkurs/raboty-vestnikov/494/> (дата обращения 08.04.2025).



*Михайловский
чудотворный крест
Храм Воскресения
Христов в селе
Нежитино
Фотография
Ю.М. Кувшинской,
2024*

богослужения в храме не проводились. По словам А.Г. Антоновой, крест был установлен в центре часовни.

Отметим, что храм Вознесения Христова в с. Нежитино был в 1940 году закрыт и переоборудован под зернохранилище, поэтому местные жители молились каждое воскресенье и в большие праздники в неотапливаемой часовне (в теплое время), а зимой – по домам, часто в доме Антоновых, о чем свидетельствует и сама А.Г. Антонова, и другие жительницы с. Нежитино – З.Т. Кайкина, Л.Н. Бобонина и др.

С часовней и крестом связан целый ряд сюжетов из истории XX века. Во времена наиболее сильных гонений крест и иконы хранили по домам (в разных домах по очереди), на домашнее моление собирались в том доме, где в тот момент находился крест. Крест был так велик, что не помещался в избу, и нижняя часть, уходящая в подвал, испортилась. В 1972 году власти разрушили часовню, увезли святыни и оштрафовали богомольных женщин, впоследствии все жители деревни, причастные к разорению часовни, получили Божие наказание. А.Г. Антонова чудом смогла проникнуть в место хранения креста и икон в г. Макарьево и спасти крест от гибели. Драматическую историю спасения креста сообщают А.Г. Антонова, З.Т. Кайкина, Л.Н. Бобонина из с. Нежитино. Ныне крест возвращен верующим и хранится в Воскресенском храме с. Нежитина.

МОЛЬБА В НЕЖИТИНО: XX ВЕК И СОВРЕМЕННОСТЬ

В дореволюционное время Мольба как праздник, судя по скудным отрывочным свидетельствам информантов (З.Д. Пеледовой, А.Г. Антоновой из с. Нежитино), включала в себя молитву в храме (молебен), крестный ход и народное гулянье. Всё это время праздник оставался обетным, сохраняя связь с исходным событием.

В советские десятилетия праздник осмысливался как местный и включал в себя прежде всего гостевание: «Приходили гости к нам. На Мольбу-то столы собирали, песни пели, плясали, танцевали – всё делали. Было весело» (зап. в 2023 году Ю.М. Кувшинской, М.А. Савченко, У.В. Куниной в д. Овсянниково Макарьевского р-на от Г.П. Карпеченковой, 1953 г.р., мест.; Фольклорный архив НИУ ВШЭ, материалы экспедиции в Костромскую область 2023 года).

При этом в связи с гонениями на веру для многих, хотя и не для всех жителей этих деревень, очень важным был религиозный аспект, а также и собственно обетный смысл праздника – память о спасении силой Божией. Пожилые женщины собирались, согласно обету, на молитву, затем в деревнях начиналось гулянье. Приходили гости. Крестный ход сохранялся в д. Михайлово, но, по словам А.Г. Антоновой, совершался негласно, тайно. В то же время невоцерковленная часть жителей отмечала этот день только гостеванием, праздничной трапезой и гуляньем: «Ну её праздновали-то так: выпили, погуляли. Ну, бабушки-то конечно, молились» (зап. в 2023 году Ю.М. Кувшинской, М.А. Савченко, У.В. Куниной в д. Овсянниково Макарьевского р-на от Г.В. Волковой, 1963 г.р., мест.; Фольклорный архив НИУ ВШЭ; материалы экспедиции в Костромскую область 2024 года). Примечательно, что гулянье в этот обетный праздник, характерный для береговых деревень как в Макарьевском, так и в Кадыйском районах Костромской области, проводилось и до сих пор отчасти проводится у реки: «...А Мольба раньше не так славилась! Раньше чего, гулянка была там на реке, мужики столы ставили, напивались, играли. Без драки никогда не обходилось, чего уж» (зап. в 2023 году М.Е. Трениной, А.С. Казгуновой, А.Н. Галкиной в д. Новоселки Макарьевского р-на от О.А. Павловой, 1962 г.р., мест.; Фольклорный архив НИУ ВШЭ, материалы экспедиции в Костромскую область 2024 года).

Таким образом, в XX веке в праздновании Мольбы мы видим следующие компоненты обряда:

- связь с исходным прецедентом (собственно обетный смысл);
- молитву;
- в случае д. Михайлово и Шелыгино – почитание локальной святыни;
- крестный ход (тайно);
- гостевание;
- гулянье (дома и у реки);
- в некоторых деревнях – общественную трапезу.

Апотропейный смысл Мольбы, функция защиты от засухи, голода, эпидемии, пожаров в советское время постепенно уходит и на первый план

выступает функция выстраивания локальной идентичности. Мольба воспринимается как праздник, отличающий эти деревни от соседних, что в целом характерно для местных праздников¹.

Локальная идентичность формируется на основе дифференциации дат празднования Мольбы в соседних деревнях. Так, в д. Овсянниково праздник отмечается в субботу, в с. Нежитино – в воскресенье, в других деревнях – в понедельник. Само по себе расхождение в датах, видимо, изначально имело практический характер и было связано с молебнами и крестными ходами: их нужно было успеть провести во всех деревнях, отмечающих Мольбу, к первому воскресенью после Петрова дня, завершающему обычный порядок праздничных дней. Итоговая Мольба проводилась в д. Савино, которое ныне вошло в с. Нежитино².

В позднесоветское время в организации Мольбы стали принимать участие колхоз, сельсовет и клубные работники. Местные власти устраивали праздник у реки с играми, концертами и торговлей: «Всё время этот престольный праздник существовал. А там просто объединяли типа вот конец сенокоса... Колхоз объединял всё это дело. И гуляли вот там вот, под Михайловым, на берегу.<...>. Концерты были, организовывали столы там, торговали» (зап. в 2024 году А.Н. Абузаровой, У.В. Куниной в с. Нежитино от Г.Н. Малушка, 1951 г.р., мест.; Фольклорный архив НИУ ВШЭ, материалы экспедиции в Костромскую область 2024 года). Отметим, что подобный колхозный праздник «конца сенокоса», приуроченный к местным престольным и чтимым датам, известен и в соседних районах: например, в с. Угоры, в д. Хлябишино и окрестных деревнях Мантуровского района колхоз организовывал столы и гулянье, на Казанскую централизованно закалывали быков и варили мясо. Так, А.А. Лебедева из д. Хлябишино Мантуровского р-на рассказывала: «Раньше сенокос кончат и за реку ездили. За рекой ну сено коровам косили, заготавливали. И если из-за реки выезжаешь, справляли, [нрзб.] нам праздник делали. Как говорится, опашку делали! <...> Да, там колхоз выделяли, раньше, ну там, колхоз мясо давал... Как говорится, накупят они... Мясо парили, жарили, пельмени делали. Ну, может, там, телятины выделяли, делали опашку» (зап. в 2021 году Ю.М. Кувшинской, А.А. Заикиной в д. Хлябишино от А.А. Лебедевой, 1941 г.р., родом из д. Бажино Мантуровского р-на; Фольклорный архив НИУ ВШЭ, материалы экспедиции в Костромскую область 2021 года). Таким образом, в поздние советские годы власти частично поддерживали народные традиции, одновременно корректируя

¹ Ср.: «Существенными особенностями местных праздников были не только масштаб проведения <...> но и, в первую очередь, осознание праздника локальным социумом и соседским сообществом как "своего". В сознании сельской общины они выступали одним из источников формирования локального самосознания (на уровне одного поселения или сельской округи)» (Черных А.В. Русский народный календарь в Прикамье. Праздники и обряды конца XIX – середины XX века. Ч. IV: Местные праздники. СПб.: Маматов, 2015. С. 4).

² Гришин А. Православные традиции на территории междуречья Унжи и Нёмды в период начала XX – начала XXI века. С. 88–89.

смысл и основную функцию события. Мольбу стали отмечать официально как местный сезонный праздник, что способствовало развитию отчетливой функции локальной самоидентификации.

С 2006 года праздник Мольбы в Нежитино стал днем села. Жители других деревень, где ранее праздновалась Мольба, хотя и помнят о том, что это их местный праздник, но фактически приходят или приезжают в Нежитино на день села. Наблюдения, проведенные во время экспедиций 16 июля 2023-го и 14 июля 2024 года, показывают, что современное празднование Мольбы включает несколько компонентов:

– *молитва и крестный ход*. Праздник отчасти сохраняет свое религиозное значение, кроме того, он всегда проводится в воскресенье, поэтому утром часть жителей собирается в храме на воскресную службу и следующий за нею благодарственный молебен. При этом крестный ход вокруг церкви или от церкви вокруг села, принятый в престольные праздники, священником не совершается. Однако до недавнего времени, еще в 2010-х годах, пожилые жительницы д. Михайлово собирались для совместной молитвы на месте разоренной часовни (сейчас там установлен памятный крест и выросла большая береза, ветви которой, по наблюдениям А.Г. Антоновой, расположены крестом). Отсюда они шли вокруг деревни крестным ходом с иконой «Неопалимая купина» и другими, кропя участников и встречных святой водой¹. Последний раз А.Г. Антонова совершала крестный ход 16 июля 2023 года одна;

– *память о прецедентной ситуации и защитная функция обета*. Представление об исходном событии и об обете сохраняется во многом благодаря усилиям старшего поколения. О благодарности Богу за благодеяния, выраженной в том числе и в данном предками обете праздновать Мольбу, говорилось в проповедях священников в храме (о. Иоанн Веретяк – в 2023 году, о. Михаил Бобонин – в 2023 и 2024 годах) и в выступлении А.Г. Антоновой на дне села. При этом А.Г. Антонова начала с того, что предложила собравшимся спеть тропарь «Спаси, Господи, люди Твоя», прежде всегда исполнявшийся во время Мольбы. В то же время обетный смысл сейчас поддерживается главным образом инициативой названных лиц и воспоминаниями старшего поколения жителей. В 2024 году, когда А.Г. Антонова в силу преклонного возраста уже не смогла присутствовать на дне села, напомнить собравшимся об изначальном смысле Мольбы оказалось некому. Праздник постепенно утрачивает связь с исходным событием, а тем самым и свой обетный смысл. Жители села отмечают скорее локальный идентифицирующий, чем обетный смысл праздника;

– *локальная святыня* – Михайловский чудотворный крест – также утрачивает свое значение в контексте праздника. Никаких специальных форм почитания святыни (в том числе выхода в храме ко кресту, пения тропаря «Спаси, Господи, люди твоя» и других действий) не наблюдается. Не совершается, как уже говорилось, и крестный ход с этим крестом;

¹ Гришин А. Православные традиции на территории междуречья Унжи и Нёмды в период начала XX – начала XXI века. С. 89.

– *праздник носит ярко выраженный локальный идентифицирующий характер*, что поддерживается программой дня села. В его официальной части сообщается о ключевых событиях, произошедших за год (в том числе поздравляют юбиляров, выпускников и первоклассников, тех, кто празднует золотую или серебряную свадьбу или только вступил в брак; рассказывают о подвигах односельчан, участвующих в СВО; почитают память погибших);

– *деревенское гулянье* совершается не всем селом, а преимущественно по домам, семейно и в дружеских компаниях. Иногда веселье выходит за пределы дворов. Так, пляска под гармонь (гармонист А.В. Ивашов) с пением частушек, начавшаяся во дворе, некоторое время продолжалась и на улице. Во второй половине дня жители села устраивают пикники на берегу реки Унжи. Отметим, что, как и в прежние годы, гулянье у реки является важной частью праздника. Во время экспедиции 2023 года многие информанты из с. Нежитино советовали студенткам в день Мольбы обязательно пойти к реке, потому что там будет интересно. Действительно, компании нежитинцев до ночи жгли костры на берегу Унжи. Однако ни коллективной трапезы, ни коллективной пляски и исполнения песен всем селом наблюдать не довелось. Фактически гулянье, а также общественная трапеза заменены официальным мероприятием, во время которого выступают приезжие артисты, коллектив Нежитинского дома культуры и детские группы; продаются шашлыки, сладкая вода и алкогольные напитки;

– праздник приобретает *новые компоненты и функции*, поскольку его активными участниками стали уроженцы села, переселившиеся в города:

а) Мольба как *день посещения «малой родины»*. В этот день в село Нежитино и другие деревни, празднующие Мольбу, съезжаются уроженцы из разных концов России (к примеру, Г.Г. Овчинникова, 1952 г.р., приезжает из г. Макарьева; Л.Н. Гладкова, 1960 г.р., – из Ивановской области, В.П. Николаева, 1947 г.р., – из Смоленска). Примечательно, что даже те, у кого не осталось родственников в этих местах, съезжаются в Нежитино на Мольбу. Так, одна из гостей праздника, родом из Михайлово, покинувшая свою деревню в 1975 году и проживающая ныне в Костроме, в день Мольбы ежегодно встречается в Нежитино с родственниками, разъехавшимися по разным уголкам страны.

Примечательно, что трансформация праздника в «день памяти», «день малой родины» началась еще в советское время. Так, В.П. Николаева, ныне живущая в Смоленске, говорила, что она помнит как в юности (в конце 1960-х) на Мольбу собирались уроженки села, уехавшие работать в город. Они носили крепдешиновые платья, восхищавшие деревенских девушек;

б) по словам местных жителей, ранее не входившее в празднование *посещение кладбища* стало неотъемлемой частью современной Мольбы. Жители села и особенно гости, приехавшие из городов, с утра идут на кладбище, где заблаговременно наведен порядок, стараясь навестить могилы всех родных, соседей, друзей, одноклассников и учителей, показывая друг другу места захоронения знакомых. Участники экспедиции, пришедшие на кладбище с. Нежитина в праздник Мольбы, слышали

возгласы посетителей, показывавших друг другу могилы: «Ну как, всех своих обошел?», «А вот тут тетя Шура похоронена»;

в) в день праздника и в течение недели после этого дня проходят *встречи одноклассников*. «Потом, когда стала традиция – День села, я говорю: ну а мы-то что? У нас уже есть своё... благоприятное время, когда у людей отпуска, приезжают выпускники на встречу. Там, мне звонят: “Когда у вас встреча выпускников бывает?” – “На Мольбу”. У нас один ответ: “На Мольбу”. И вот в эти выходные будут какие-то классы встречаться» (зап. в 2023 году П.Е. Барышниковой, А.В. Корявиной, В.А. Прокопович в с. Нежитино от Е.А. Басовой, 1955 г.р., урож. Солигаличского р-на Костромской обл., в с. Нежитино с 1980 г.; Фольклорный архив НИУ ВШЭ, материалы экспедиции в Костромскую область 2023 года);

г) *ориентированность программы Дня села на уроженцев села – жителей городов*. Речи во время официальной части Дня села и репертуар концерта ярко свидетельствуют о том, что главными адресатами события являются нежитинцы, перебравшиеся в города. Так, в выступлении на празднике 2023 года глава администрации Нежитинского сельского поселения О.В. Кайкина обратила внимание на то, что Мольба – это время «навещать своих родных и близких и свою малую родину» (зап. в 2023 году Ю.М. Кувшинской, У.В. Куниной в с. Нежитино от О.В. Кайкиной, 1965 г.р., мест.; Фольклорный архив НИУ ВШЭ, материалы экспедиции в Костромскую область 2023 года). Одна из членов инициативной группы по установлению памятника-стеллы в память уроженцев села, павших во время Первой мировой войны, отмечала: «День села – это праздник тех, кто здесь родился и вырос».

Концертная часть Дня села 2023 года вместо традиционного деревенского репертуара, который в этих местах включал частушки – Сормача, Семёновну, цыганочку, общераспространенные песни праздничного застолья («Хас-Булат удалой», «Когда б имел золотые горы» и др.), состояла из песен «Одинокая гармонь» М. Исаковского, «Желаю» Е. Ваенги, «Роза чайная» В. Степанова и др. Эти песни, исполнявшиеся костромскими артистами и сотрудниками нежитинского дома культуры, передавали ностальгию по деревне, по малой родине. Примечательно, что организаторы концерта не поддержали и даже прервали исполнение местных частушек, начатое было А.Г. Антоновой и другими жительницами села в конце праздника.

Можно констатировать, что в современности Мольба трансформируется при активном участии и администрации, и самих жителей в день памяти и день встреч уроженцев с. Нежитино. Это время, когда городские приезжают в село. Таким образом, местный праздник Мольба стимулирует выстраивание индивидуальной идентичности: городской человек вырывается из своей обыденной повседневности, из городских коллективов, приезжает в село, потому что он помнит о малой родине, о деревенском детстве. Одновременно праздник служит для жителей села днем встречи с переехавшими в города родными и друзьями, способствуя поддержанию локальной идентичности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В Макарьевском и Кадыйском районах Костромской области сохранилась память о некогда бытовавших здесь обетных праздниках. В отличие от соседнего региона – Поветлужья – здесь они мало связаны со скотом и направлены скорее на защиту людей от разнообразных бедствий. Важной частью обетных праздников на данных территориях был крестный ход и почитание локальных святынь (в случае нежитинской Мольбы локальная святыня была частью обета).

Очевидно, что уже в советское время – то есть в эпоху, устные свидетельства о которой фиксируются современными экспедициями, – обетные праздники трансформировались. Они отмечались не обязательно всем деревенским обществом, иногда – лишь богомольными женщинами, нередко совершались тайно, утрачивали обетное значение и приобретали функции защитного или лечебного обряда. Связь с избавлением от бедствия постепенно теряла актуальность, но долгое время сохранялось собственно религиозное значение, очевидно, благодаря наличию локальных святынь (чудотворный крест, чудотворная икона). В любом случае такой праздник служил поддержанию идентичности конкретного села или деревни.

В советское время праздники могли приобретать официальный характер, формально связываться с концом сенокоса, при этом обетный и религиозный аспекты события маргинализировались (случай Мольбы).

В 1990-е годы открытие храмов и передача в них местных святынь приводит к следующему этапу трансформации обетных праздников. Локальные формы религиозности, в том числе ритуальные обходы по обету, постепенно утрачиваются, религиозный и собственно деревенский праздник «расходятся»: религиозный праздник совершается в храме (например Казанская, Макарьев день, воскресенье) и не везде сопровождается воспоминанием о местных обетах прошлого, в эти дни уже практически не совершаются крестные ходы по береговым деревням; местный праздник предается забвению или, как нежитинская Мольба, закрепляется как День села.

Установление Дня села сыграло важнейшую роль в судьбе праздника Мольбы в с. Нежитине и его окрестностях, однако праздник значительно изменил и функции, и содержание. Отныне сохранение коллективной локальной идентичности, поддержание контактов с уроженцами села, уехавшими в города, стали основной целью праздника. Одновременно всё более важным считалось развитие индивидуальной идентичности городского человека, помнящего о своих деревенских корнях. Соответственно, для множества теперешних горожан, родившихся в окрестностях с. Нежитина, этот праздник служит для связи с малой родиной.

В то же время можно говорить об особом отношении местных жителей к Мольбе по сравнению с обычным, типичным восприятием

сельчанами Дня села в тех районах, где последний не связан с обетным праздником. Традиция общего сбора уроженцев села, обязательное посещение малой родины горожанами, стремление навестить по возможности всех живых и умерших, многочисленные встречи одноклассников – всё это, как кажется, говорит об исключительной значимости Мольбы в жизни всех, кто связан с с. Нежитино и окрестными деревнями. Современные формы празднования Мольбы, судя по всему, отражают позднюю трансформацию обета, теперь уже не осознаваемого как религиозный, а скорее нацеленного на поддержание личной и коллективной идентичности.

III

ГОРОДСКАЯ КУЛЬТУРА КАК ОБЪЕКТ РЕФЛЕКСИИ В ЛИТЕРАТУРЕ
И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

С.П. Сорокина

ШАРМАНЩИК И ШАРМАНКА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XIX ВЕКА

Шарманщики становятся частью повседневности российских городов в конце XVIII века. Эти представители «третьей культуры» оказываются своего рода медиаторами между городской и крестьянской культурами: они выступают и в городе, и в деревне, знакомя публику с европейскими музыкальными произведениями и исполняя русские народные песни, правда, позднего литературного происхождения. Интересно, что уже в 1830-е годы фигура уличного артиста с неказистым музыкальным инструментом включается в художественную реальность отечественной прозы и поэзии. Задача настоящего исследования – выяснить, как этот феномен действительности был претворен в русской лирике XIX века¹.

При отборе материала мы опирались на данные Национального корпуса русского языка и ограничились периодом с 1830-х годов, когда впервые шарманщик или шарманка упоминаются в русской поэзии, по конец 1880-х, когда в искусстве начинают доминировать модернистские течения. За 60 лет таких стихотворений оказалось опубликовано тринадцать². Хронологически они распределяются следующим образом. К 1830-м годам относятся три стихотворения: Дмитрия Юрьевича Струйского (писал под псевдонимом Трилунный) «Шарманка» (1830), Александра Пантелеймоновича Баласогло «Противоположность» (1838) и Ивана Петровича Мятлева «Катерина-шарманка» (около 1840)³. Четыре стихотворения были созданы

¹ Специфике образов шарманщика и шарманки в прозе XIX века посвящены главы в монографии: Сорокина С.П. Уличный театр в России XIX – первой трети XX века: формы, бытование, отражение в литературе и пластических искусствах. М.: ИМЛИ РАН, 2023. С. 63–100. Отметим, что лирика Серебряного века обращается к образу шарманщика чаще, чем поэзия XIX века, образ уличного артиста в лирике конца XIX – начала XX века сохраняет сложившиеся в предшествующий период черты, но и приобретает новые нюансы. В советской и постсоветской поэзии образ шарманщика востребован очень мало. Однако этих тем в данной статье мы касаться не будем.

² По сведениям, опубликованным на 2023 год. Национальный корпус русского языка постоянно пополняется новыми текстами, в настоящее время стихотворений с лексемами *шарманка*, *шарманщик* в нем больше.

³ Бросается в глаза отсутствие стихотворений с рассматриваемыми образами в поэзии 1840-х годов. Возможно, это связано с некоторым спадом в этот период интенсивности поэтического творчества в России, на который обращает внимание В.В. Кожинов. См.: Кожинов В.В. Книга о русской лирической поэзии XIX века: Развитие стиля и жанра. М.: Современник, 1978. С. 157–158.

в 1850-е годы. Одно из них, «Шарманщик», принадлежит Афанасию Афанасьевичу Фету и относится к 1854 году, два – Алексею Николаевичу Апухтину («Шарманщик», 1855 и «Шарманка», 1856) и еще одно – Николаю Алексеевичу Некрасову («Сумерки», 1859). Два стихотворения – Дмитрия Дмитриевича Минаева «1-е января» и Гавриила Николаевича Жулева «Петрушка» – написаны в 1860-е годы; опубликованы они, соответственно, в 1862-м и 1864 году. В 1870-е годы вышли в свет три произведения: Алексея Михайловича Жемчужникова («В альбом современных портретов», 1870), Алексея Константиновича Толстого (поэма «Портрет», 1873) и Алексея Николаевича Плещеева («На даче», 1875). Наконец, в 1881 году было напечатано стихотворение «Шарманщик» Константина Константиновича Случевского.

Круг перечисленных авторов весьма разнороден по эстетическим ориентирам, общественным взглядам, социальной принадлежности, поэтической активности. Д.Ю. Струйский (1806–1856) написал не много, и его творчество не получило широкой известности. О нем самом известно также мало: получил образование в Московском университете, затем служил в Коллегии иностранных дел и Министерстве юстиции; путешествовал по Европе; вращался в петербургской артистической среде. С 1846 года страдал психическим заболеванием и до конца жизни находился в больнице. А.П. Баласогло (1813–1893) начал со службы на флоте, затем посещал Петербургский университет, служил в Министерстве народного просвещения и Комитете иностранной цензуры. С 1845 года стал членом кружка Петрашевского. Сослан в Петрозаводск, где у него развилось психическое заболевание. Творческое наследие оставил небольшое, и оно относится к раннему периоду жизни: в 1838 году совместно с П.П. Норевым издал сборник лирики «Стихотворения Воронова». Еще один поэт-петрашевец, чье творчество более обширно и широко известно, – А.Н. Плещеев (1825–1893). Так же как Баласогло, он учился в Петербургском университете, за участие в кружке Петрашевского был осужден и провел около десяти лет в ссылке в Оренбургской губернии. Писал стихи и прозу, с 1872 года работал в редакции «Отечественных записок», а после закрытия журнала – в «Северном вестнике». Известен читателям, хотя по преимуществу через литературные отклики на его стихи современников, и И.П. Мятлев (1796–1844) – представитель знатного дворянского рода, завсегдатай модных литературных салонов, мастер комических поэтических мистификаций. Безусловно, не нуждается в представлении А.А. Фет (1820–1892), чье имя стоит в ряду наиболее выдающихся русских поэтов. Довольно большую известность, в том числе в качестве автора популярных романсов, еще при жизни получил сторонник, так же как и Фет, «чистого искусства» А.Н. Апухтин (1840–1893). Н.А. Некрасов (1821–1877), крупнейший русский поэт, напротив – один из родоначальников демократического, общественно активного направления в русской поэзии. К этому направлению принадлежали также Д.Д. Минаев (1835–1869) и Г.Н. Жулев (1836–1878); оба сотрудничали в журнале «Искра», писали в основном юмористические и сатирические стихотворения. Двоюродные братья

А.К. Толстой (1817–1875) и А.М. Жемчужников (1821–1908), представители знатных аристократических фамилий, но в то же время люди широких демократических взглядов, известны как блестящие поэты-сатирики, создатели (совместно с Александром и Владимиром Жемчужниковыми) образа Козьмы Пруtkова. При этом творческое наследие А.К. Толстого разнообразно и не сводимо к сатирическо-юмористическому направлению. К.К. Случевский (1837–1904) – европейски образованный поэт с долгой и сложной творческой биографией, стоявший в поздний период деятельности у истоков русского модерна¹.

В лирике перечисленных авторов шарманщик и шарманка представлены различно в функциональном отношении и с разной степенью детализации. В пяти стихотворениях уличный артист с ручным органом становится главным героем.

Три из них представляют собой сочетание жанровой сцены и монолога-исповеди. Хотя временной промежуток в создании этих трех произведений довольно большой (1830, 1855, 1875), и сам образ шарманщика, и отношение к нему, и контекст, в котором он показан, во многом сходны. Во всех трех стихотворениях шарманщик – иностранец. Струйский² в первой же строчке указывает: «Идет *тиролец* (курсив мой. – С.С.) молодой, / Несет шарманку за спиной»³. Апухтин также конкретно называет происхождение своего героя: «Он видит, может быть, края отчизны дальней, / И солнце жгучее, и тишь своих морей, / И небо синее *Италии* (курсив мой. – С.С.) своей»⁴. Плещеев прямо не упоминает, откуда родом его уличный артист, однако очевидно, что он иностранец и, скорее всего, итальянец: «Давно покинутой отчизны / Пред ним сияют небеса; / Катятся волны голубые, / Шумят лавровые леса...»⁵. По возрасту уличные артисты, изображенные в рассматриваемых стихотворениях, разнятся: у Струйского это молодой человек, у Плещеева – старик, у Апухтина, скорее всего, мужчина средних лет, поскольку дома, куда он еще надеется вернуться, его ждут жена

¹ Тахо-Годи Е.А. Валгалла Константина Случевского или вечный дебют // Случевский К.К. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2004. С. 11–13, 18–19, 23, 26–27; Кожинов В.В. Книга о русской лирической поэзии XIX века: Развитие стиля и жанра. С. 242–243, 255.

² По сведениям В.С. Киселева-Сергенина, около 1830 года Струйский переехал из Москвы в Петербург. См.: Киселев-Сергенин В.С. Трилунный (Д.Ю. Струйский) // Поэты 1820–1830-х годов. Л.: Советский писатель, 1972. С. 227. Вероятно, в основу стихотворения положены личные впечатления поэта от жизни в российской столице и ее главной улицы – Невского проспекта.

³ Струйский Д.Ю. Шарманка // Поэты 1820–1830-х годов. С. 246. Далее при цитировании стихотворения в скобках рядом с цитатой будет указываться страница.

⁴ Апухтин А.Н. Шарманщик // Апухтин А.Н. Полн. собр. стихотворений. Л.: Советский писатель, 1991. С. 62. Далее при цитировании стихотворения в скобках рядом с цитатой будет указываться страница.

⁵ Плещеев А.Н. На даче // Плещеев А.Н. Полн. собр. стихотворений. М.; Л.: Советский писатель, 1964. С. 232. Далее при цитировании стихотворения в скобках рядом с цитатой будет указываться страница.

и маленькая дочка. Поэты описывают своего героя идущим с шарманкой либо по городской улице (Струйский и Апухтин), либо в дачной местности (у Плещеева). Струйский замечает, что его герой работает и зимой, «когда мороз трещит» (с. 247), шарманщик Апухтина бредет под дождем, в грязи, и ему холодно, то есть, возможно, на улице весна или осень; действие стихотворения Плещеева разворачивается летом. Все три поэта изображают шарманщика в окружении детей: у Струйского и Апухтина они доставляют скорее неудобство уличному исполнителю: «За ним ребят докучный (курсив мой. – С.С.) строй / Бежит по невской мостовой» (с. 246), «Крик босых ребят / Преследует (курсив мой. – С.С.) шарманщика» (с. 62). У Плещеева дети радостно встречают артиста, а он с удовольствием для них вертит шарманку¹. Во всех трех стихотворениях обращается внимание на звучание шарманки и связанное с ним настроение. Струйский характеризует впечатление от ее мелодий так: «И плясовая песнь ея / Горька как перец для меня» (с. 247), следовательно то, что должно веселить стороннего слушателя, для самого исполнителя – печально. В стихотворении Плещеева звучание шарманки также возбуждает контрастные впечатления: с одной стороны, шарманщик веселит детей своей игрой, с другой – у самого музыканта «мотив», который он исполняет, вызывает чрезвычайно грустные воспоминания. У Апухтина шарманщик «погружен» «в забытье» «песней жалобной, младенчески-простою» (с. 62), и в целом тон его стихотворения, пожалуй, наиболее печальный, что создается описанием контекста: темно, пасмурно, холодно, дома покрыты «туманной пеленой», «серый небосклон», калоши шарманщика «и тонут, и скользят в грязи», а сам он «изнемог под гнетом тяжелой ноши» (с. 62). Во всех трех стихотворениях печальное настоящее заставляет шарманщика вспоминать прошлую жизнь. У Струйского эти воспоминания наименее конкретизированы. Его герой лишь замечает, что «в кругу семейства» своего он не был бы «грустным сиротою», и недоумевает, зачем «рок» «увлек» его «на север в даль и снег» (с. 246). У Апухтина история жизни шарманщика дана более развернуто: он вспоминает Рим, пышную итальянскую природу, жену, занимающуюся торговлей, дочку. Они ждут его «с мешком золота и с почестью высокой» (с. 62). Наиболее трагична история уличного артиста, рассказанная Плещеевым. Его шарманщик – старик, он давно покинул отчизну, где когда-то жил счастливо с женой и детьми. Но смерть «скосила» всю его семью, затем в дом к нему «прокралась нужда», и ему пришлось отправиться на чужбину с шарманкой.

Таким образом, всех трех поэтов фигура шарманщика интересует в человеческом («биографическом») плане, они рисуют его как человека бедного и несчастливого, вызывающего сочувствие. Причем у Струйского настойчиво подчеркнута мысль о том, что уличный артист честно

¹ Возможно, стихотворение связано с обстоятельствами личной жизни Плещеева: в 1864 году умерла его жена, и он остался в весьма сложном материальном положении с тремя детьми. Летнее время семья проводила на даче. См.: Поляков М.Я. Поэзия А.Н. Плещеева //

Плещеев А.Н. Полн. собр. стихотворений. Л.: Советский писатель, 1964. С. 43.

зарабатывает на хлеб: «Живу хоть с горем пополам, / Но хлеб я добываю сам. / Я неумысел, но не бесчестен!» (с. 247). Автор противопоставляет своего героя «низким сибаритам», которые ведут праздную и сытую жизнь. В этом Струйский оказывается близким предшественником Д.В. Григоровича, провозгласившего уличных артистов честными тружениками в своем знаменитом очерке «Петербургские шарманщики»¹, и Ф.М. Достоевского, противопоставившего нищего шарманщика бессовестным богачам в романе «Бедные люди»². Напомним, что оба эти произведения увидели свет более 15 лет спустя после появления стихотворения Струйского.

Любопытно, что для всех трех поэтов шарманщик и шарманка связаны с темой воспоминаний, а у Струйского еще и с темой судьбы. Свой внутренний монолог герой его стихотворения начинает с риторического вопроса: «Куда заброшен я судьбою?» (с. 246), а затем размышляет, почему «рок» занес его в Россию, где ему суждено влачить жалкое существование, в то время как другим «судьба» – жить в богатстве.

С темой судьбы тесно связан образ шарманщика в стихотворении Мятлева, в котором поэт прибегает к прямому сопоставлению: «Судьба – шарманщик итальянец!»³. Хотя герой, от чьего лица ведется повествование, не называется прямо шарманщиком, его связь с миром городских развлечений, изменчивость жизненных обстоятельств, возможность воспринять его как иностранца в России (основание для этого дает использование Мятлевым макаронического стиха) и человека артистически авантюрного склада позволяют интерпретировать это стихотворение как своего рода исповедь уличного артиста⁴.

Главным героем выступает шарманщик в стихотворении Г.Н. Жулева «Петрушка»⁵. Оно начинается строчками: «К нам на двор *шарманщик* (курсив мой. – С.С.) нынче по весне / Притащил актеров труппу на спине» (с. 696). Однако далее говорится не столько о шарманщике, сколько о представлении Петрушки. Поэт перечисляет зрителей: дворники, лакеи,

¹ Подробнее об этом очерке см.: *Топоров В.Н.* Проза будней и поэзия праздников («Петербургские шарманщики» Григоровича) // *Топоров В.Н.* Петербургский текст. М.: Наука, 2009. С. 152–207; *Сорокина С.П.* Развлечение как ремесло: Жизнь уличных артистов в изображении Д.В. Григоровича и Л.И. Соломаткина // *Фольклор в культуре повседневности: Сборник научных статей* / Науч. ред. Н.И. Жуланова и Л.В. Фадеева, отв. редактор Т.Н. Суханова. М.: ГИИ, 2019. С. 36–53.

² Подробнее об образе шарманщика в этом произведении см.: *Сорокина С.П.* Уличный театр в России XIX – первой трети XX века: формы, бытование, отражение в литературе и пластических искусствах. С. 79–81.

³ *Мятлев И.П.* Катерина-шарманка // *Мятлев И.П.* Стихотворения. Сенсации и замечания госпожи Курдюковой. Л.: Советский писатель, 1969. С. 157.

⁴ Подробнее об этом стихотворении см.: *Сорокина С.П.* Уличный театр в России XIX – первой трети XX века: формы, бытование, отражение в литературе и пластических искусствах. С. 67–69.

⁵ *Жулев Г.Н.* Петрушка // *Поэты «Искры»*. В 2 т. Т. 2. Л.: Советский писатель, 1955. С. 696–697. Далее при цитировании стихотворения в скобках рядом с цитатой будет указываться страница.

прачки, кучера; называет сцены и действующих лиц: «игра» арапов, расправа Петрушки над квартальным, появление черта, утаскивающего героя в ад. Жулев передает восприятие пьесы публикой: зеваки одобряют веселые выходки и драки Петрушки, но и не сожалеют о его кончине: «Запищал Петрушка... "Не юли вперед! / Вот те и наука" – порешил народ» (с. 697).

Не менее интересен и тот ряд стихотворений, в котором шарманщик и шарманка не занимают сколько-нибудь существенного места, а выступают в качестве детали (элемента) общей поэтической ткани произведения. Во-первых, слова *шарманщик*, *шарманка* могут включаться в состав стилистического приема, что говорит о том, что за явлением, обозначаемым данным словом, закрепился определенный круг понятных всем ассоциаций. Например, у Жемчужникова в стихотворении «В альбом современных портретов» находим: «Шарманка фраз фальшиво-честных, / Машинка, мелющая вздор»¹. Шарманка здесь метафора демагогической болтовни, бесконечной повторяемости одного и того же. У Баласогло в стихотворении «Противоположность» шарманщик – воплощение ничтожности, ненастоящего творца. Поэт противопоставляет истинных гениев и литературных «пигмеев». Метафорическим обозначением последних становится шарманщик – «простой раб нужд», который смеет «братъ» «и тон идей, которых чужд, и арфу вольного пророка»². Во-вторых, шарманка и шарманщик могут использоваться поэтами как узнаваемые приметы городской среды. Так, Некрасов в стихотворении «Сумерки» (из цикла «О погоде»), создавая характерный и, безусловно, малопривлекательный облик Петербурга «обнаженных язв нищеты и потерянности»³, включает в обширный ряд типичных его составляющих шарманку: «В нашей улице жизнь трудовая: / Начинают ни свет ни заря / Свой ужасный концерт, припевая, / Токари, резчики, слесаря, / А в ответ им гремит мостовая! / Дикий крик продавца-мужика, / И шарманка с пронзительным воем (курсив автора. – С.С.), / И кондуктор с трубой, и войска, / С барабанным идущие боем, / Понуканье измученных кляч, / Чуть живых, окровавленных, грязных, / И детей раздирающий плач / На руках у старух безобразных, – / Всё сливается, стонет, гудёт, / Как-то глухо и грозно рокошет, / Словно цепи куют на несчастный народ, / Словно город обрушиться хочет»⁴. Сходным образом использует образ шарманки Минаев. При этом он создает картину городских контрастов: «И пред толпой разодетой, богатой / Тянет шарманка мотив «Травиаты», / Плачет в сказаньи каких-то потерь...»⁵. Отметим, что в обоих случаях поэты

¹ Жемчужников А.М. В альбом современных поэтов // Жемчужников А.М. Избранные произведения. М.; Л.: Советский писатель, 1963. С. 107.

² Баласогло А.П. Противоположность // Поэты-петрашевцы. М.; Л.: Советский писатель, 1966. С. 79.

³ Кожин В.В. Книга о русской лирической поэзии XIX века: Развитие стиля и жанра. С. 167.

⁴ Некрасов Н.А. Сумерки // Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем в 15 т. Т. 2. Л., 1981. С. 185.

⁵ Минаев Д.Д. 1-е января // Минаев Д.Д. Стихотворения и поэмы. М.: Советский писатель, 1960. С. 106.

обращают внимание на звучание шарманки и описывают его как неприятное, невеселое, не вызывающее положительных эмоций. Эти акустические впечатления в некоторой степени перекликаются с теми, что описаны Струйским, Плещеевым, Апухтиным.

У А.К. Толстого в поэме «Портрет»¹ шарманка, вернее ее звучание, также выступает как типичная примета городского акустического ландшафта. Однако, возможно, Толстой в данном случае прибегает к литературной игре, отсылая искушенного читателя к незаконченной повести М.Ю. Лермонтова «Штосс», в которой звуки шарманки становятся сигналом, вводящим в сюжет мистическую линию. С повестью Лермонтова поэму сближает и ироническое переосмысление романтических штампов, и сама тема оживающего портрета, и перенесение действия поэмы в николаевскую эпоху². Поэма Толстого построена как воспоминание повествователя о странном случае, произошедшем с ним в детстве. Он влюбился в портрет молодой прекрасной дамы, висевший в их доме, и ему стало казаться, что выражение лица изображенной на нем женщины постоянно меняется. Мальчик стал часто наведываться в зал, где висел портрет. В одно из таких посещений, в январские сумерки, когда «пустой почти был темен зал, / но беглый свет горящего камина / на потолке расписанном дрожал / и на стене, где виделась картина» (с. 46), он слышит доносящиеся с улицы звуки «ручного органа», играющего каватину Моцарта. Эти звуки дают герою «тайный ключ к загадочным чертам» (с. 46). Ему кажется, что изображенная на портрете просит мальчика помочь ей ожить. Ключ к тому, как это сделать, герой также получает под звуки шарманки, в очередной раз проникнув в зал «в сумерки, в тот самый час заветный, / когда шарманка пела под окном» (с. 49). Дама с портрета движением глаз указывает ему время на часах (три ночи). Мальчик понимает, что именно в это время она оживет. Так и происходит. Но от перенесенного потрясения он теряет сознание, а придя в себя, видит вокруг испуганных родных и висящий на стене портрет. Таким образом, хотя место шарманки в структуре произведения «количественно» невелико, функционально она оказывается значимым элементом сюжетно-композиционного и семантического замысла.

Подобный же принцип, когда, не занимая масштабного места в тексте стихотворения, образ шарманки или шарманщика оказывается значимым для структурной и смысловой его организации, находим в произведениях Фета, Апухтина, Случевского. Впервые к нему прибегает Фет в стихотворении, написанном в 1854 году. Стихотворение начинается с того, что лирический герой «в потемках» видит за окном «в переулке»

¹ Толстой А.К. Портрет // Толстой А.К. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М.: Терра – Книжный клуб, 2001.

С. 38–59. Далее при цитировании произведения в скобках рядом с цитатой будет указываться страница.

² Подробнее об образе шарманщика в повести М.Ю. Лермонтова «Штосс» см.: Сорокина С.П.

Уличный театр в России XIX – первой трети XX века: формы, бытование, отражение в литературе и пластических искусствах. С. 66–67.

старика-шарманщика и слышит «неотвязные» звуки, которые характеризует так: «Те звуки свистят и поют / Нескладно-тоскливо-неловко...»¹. Они становятся толчком к печальным воспоминаниям поэта о безвозвратно прошедшем. В конце стихотворения автор вновь возвращается к фигуре шарманщика: «Уйдешь ли ты, гаер седой, / С твоей неотвязной шарманкой?» (с. 432). Как видим, с одной стороны, образ шарманщика здесь используется в композиционном приеме обрамления, а с другой стороны – как способ введения основной содержательной темы – воспоминания героя. Кроме того, звучание шарманки задает общий тон, настроение стихотворения – печаль, тоска по потерянному. Обратим внимание, что в отличие от Струйского и Плещеева, у которых впечатление от звучания шарманки изображалось двояким: для слушателей – веселое, для самого исполнителя – грустное, у Фета такого распределения нет. Звуки шарманки навевают только печаль.

Похожее впечатление от шарманки и ее звучания воспроизвел Апухтин в двух стихотворениях: «Шарманщик» (1855, рассмотрено выше) и «Шарманка» (1856). На наш взгляд, оба эти произведения могли возникнуть под определенным влиянием Фета, особенно это касается второго стихотворения. В 1855–1856 годах Апухтин еще совсем юный, начинающий автор (напомним, он родился в 1840 году), а Фет в этот период уже известный, активно печатающийся поэт. Его «Шарманщик» вышел в 1854 году в журнале «Отечественные записки» (№ 3). С большой долей вероятности можно предположить, что живший в это время в Петербурге и страстно увлеченный поэзией Апухтин стихотворение Фета знал. «Шарманку» он посвятил горячо любимой матери, с которой в это время находился в разлуке, так как был студентом Училища правоведения. Характер и функции образа шарманки в его стихотворении очень близки фетовским. Вначале лирический герой слышит звуки инструмента: «Я иду через площадь... Звездами / Не усыпано небо впотьмах... / Только слякоть да грязь пред глазами, / А шарманки мотивы в ушах»². Они, так же как и у Фета, переносят героя в прошлое счастливое время. Герой вспоминает, как мать давала ему первые уроки игры на фортепиано. В его сознании звуки рояля затихают, «а шарманка всё громче, звучнее, / Всё болезненней ноет кругом» (с. 68). Затем герой мысленно видит мать на каком-то, по-видимому, балу и выражает надежду, что и она сейчас думает о нем. Заканчивается стихотворение парафразой первого четверостишия: «Я иду через площадь...

¹ Фет А.А. Шарманщик // Фет А.А. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1986. С. 432. Далее при цитировании стихотворения в скобках рядом с цитатой будет указываться страница.

² Апухтин А.Н. Шарманка // Апухтин А.Н. Полн. собр. стихотворений. Л.: Советский писатель, 1991. С. 67. Далее при цитировании стихотворения в скобках рядом с цитатой будет указываться страница. Отметим, что Апухтин прибегает здесь почти к самоцитированию. В стихотворении «Шарманщик» уличный музыкант бредет по улице, «и тонут, и скользят в грязи его калоши». В «Шарманке» через площадь идет уже сам лирический герой, но при этом у него «только слякоть да грязь пред глазами».

Мечтами / Сердце полно о радостных днях... / Только слякоть да грязь пред глазами / И шарманки мотивы в ушах» (с. 69). Сходство с Фетом у Апухтина очевидно: образы шарманщика и шарманки используются последним и в композиционном приеме (близком к рефрену), и как способ задать настроение произведения, ввести его основную тему.

В том же ключе прибегает к рассматриваемым образам Случевский, хотя его «Шарманщик» был написан на четверть века позже, а само стихотворение, входящее в цикл «Мефистофель», отличается гораздо более мрачной, напряженной экспрессией. В начальной строфе мы слышим шарманку и видим шарманщика: «Воздуху, воздуху! Я задыхаюсь... / Эта шарманка, что уши пилит, / Мучает, душит... я мыслью сбиваюсь... / Глупый шарманщик в окошко глядит!»¹. «Песня» шарманщика обращает лирического героя к мучительным воспоминаниям, усиливающимся «злой шарманкой», которая, словно желая свести лирического героя с ума, «пилит и хохочет» (с. 148). И, наконец, в последней строке образ шарманщика, как знак безысходности, возникает вновь: «Нет тех людей... нет ее!.. Наважденье!.. / Глупый шарманщик всё смотрит в окно!» (с. 148).

Подведем итог. По словам Ю.Н. Тынянова, в поэзии важна и «предметность» образа (то явление действительности во всем его многообразии, которое за образом стоит), и его «эмоциональная сила»². Причем «новизна» образа «обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности», в связи с чем поэт может предпочесть «стертые образы <...>, так как в них хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа»³. Поэзия XIX века демонстрирует двойственное восприятие шарманщика и шарманки. С одной стороны, это если не совсем, конечно, новое явление действительности, то новый образ, в связи с чем ряд поэтов пытается воссоздать человечески полнокровную фигуру шарманщика. Наиболее устойчивыми признаками здесь оказываются его связь с городской (в меньшей степени – дачной) средой, иностранное происхождение, одиночество (оторван от родины и родных, никому не интересен, кроме детей, но и те не всегда настроены к нему дружелюбно), тяжелая доля, бедность, вызывающие сочувствие у рассказывающих о нем поэтов.

С другой стороны, с течением времени оказывается всё более востребованным тот круг *эмоциональных* ассоциаций, которые связываются с шарманщиком и шарманкой, и особенно – с ее звучанием. В подавляющем большинстве стихотворений акустическое впечатление от звуков шарманки негативное: Струйский называет ее «песнь» горькой, Плещеев – «унылой», Апухтин – «жалобной», «болезненной»,

¹ Случевский К.К. Шарманщик // Случевский К.К. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2004. С. 148. Далее при цитировании стихотворения в скобках рядом с цитатой будет указываться страница.

² Тынянов Ю.Н. Блок // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 120.

³ Там же. С. 121.

Фет – «нескладной-тоскливой-неловкой», «неотвязной», Некрасов характеризует ее звучание как «пронзительный вой», у Минаева она «тянет» мотив, «плачет», у Случевского – «пилит», «мучает», «душит», «хохочет». Это акустическое впечатление коррелирует с общим настроением стихотворений – оно чаще всего грустное, печальное, тоскливое и обусловлено воспоминаниями. Тема воспоминаний во многих из рассмотренных стихотворений является ведущей¹. Возможно, установление такой корреляции связано с подмеченной поэтами особенностью сильных чувств (а воспоминания лирических героев стихотворений окрашены именно сильными чувствами) соединяться с сопутствующим им звуковым фоном².

Возникает вопрос, почему звуки шарманки ассоциируются именно с печалью? Ведь репертуар шарманщиков включал и множество веселых, бравурных мелодий: марши, польки, вальсы, арии из оперетт. Главным образом, на наш взгляд, на формирование такого впечатления повлияла сама фигура шарманщика – нищего артиста, человека с явно тяжелой, неустроенной судьбой. Кроме того, пожалуй, собственно русский репертуар шарманщиков действительно в большей степени состоял из мелодий песен грустных. Наконец, упомянем о популярности в России 1840-х и последующих годов песен Ф. Шуберта³, среди которых и «Шарманщик» («Der Leiermann»⁴) из цикла «Зимний путь». Мелодическая и содержательная структура этой песни, как и весь цикл созданный на стихи поэта-романтика Вильгельма Мюллера, самым непосредственным образом коррелирует с обозначенным выше восприятием образа уличного артиста. Отметим, кстати, что, по мнению Г.М. Маматова⁵, в стихотворении Мюллера шарманщик оказывается в сущности двойником самого лирического героя, на что последний прозрачно намекает: «Чудной старик. / Не пойти ли мне с тобой? / Я буду петь, / А ты будешь крутить свою шарманку?»⁶. У русских поэтов такого прямого, текстуально выраженного сближения себя с шарманщиком нет. Однако, возможно, в ряде стихотворений оно и подразумевается, поскольку нередко жизненные обстоятельства поэтов в период создания стихотворений о шарманщиках были также непростыми (на что мы указывали, анализируя соответствующие тексты).

¹ Интересно, что если в стихотворениях, где шарманщик является главным героем, читатель сталкивается с воспоминаниями этого персонажа, то в стихотворениях Фета, Апухтина, Случевского шарманка заставляет вспоминать лирического героя.

² Лапин В.В. Петербург. Запахи и звуки. СПб.: Европейский Дом, 2007. С. 15.

³ Долгушина М.Г. Из истории распространения песен Франца Шуберта в России 1830 – 1840-х годов // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 1 (4). С. 148–151. Возможно, песни Шуберта были известны в домашнем музицировании в России и ранее, в 1830-е годы.

⁴ Müller W. Die Winterreise. Dessau: Ackermann, 1824.

⁵ Маматов Г.М. Образы огня и света в цикле Вильгельма Мюллера «Зимний путь» // Филология и человек. 2023. № 2. С. 170.

⁶ Цит. по: Там же.

Интересно, что в подавляющем большинстве произведений шарманщик изолирован от довольно разнообразного мира городской театрально-развлекательной культуры. Исключение здесь составляют стихотворения Мятлева и Жулева (отметим, что именно в них не упоминается звучание шарманки).

Наконец, если взглянуть на функционирование поэтических образов шарманщика и шарманки в сравнении с образами русской прозы XIX века, то можно отметить следующее. В прозаических произведениях в значительно большей мере шарманщик предстает в своей «предметной» ипостаси, то есть как определенный социально-этнографический феномен в его разнообразных связях с действительностью, в том числе с другими «участниками» городского уличного исполнительства. В поэзии более востребованной оказывается «эмоциональность» данного образа, которая в значительной степени связывается с акустическим впечатлением. При этом и прозаики нередко обращают внимание на звучание шарманки, причем, пожалуй, чаще воспринимают его в том же эмоциональном ключе, что и поэты.

Е.А. Самоделова

**ПЕТЕРБУРГ И «ПИТЕРЯКИ» / «ПИТЕРЩИКИ»
ГЛАЗАМИ ХУДОЖНИКА Е.В. ЧЕСТНЯКОВА
И ЕГО ЗЕМЛЯКОВ**

Тема отходничества была известна Е.В. Честнякову (Евфимию Васильевичу Самойлову, 1874–1961), жителю деревни Шаблово Кологривского уезда (района) Костромской губернии (области), с детства. Во-первых, многие его соседи по деревне уходили на заработки в Петербург, о некоторых из них слагались предания и передавались от одного поколения к другому – например о Силе Иванове, расписавшем часовню в Шаблове и построившем на заработанные в столице деньги высокий бревенчатый дом с башенкой со шпилем, видным из Кологрива¹. Более того, родной дед Честнякова тоже побывал в Петербурге, о чем художник сообщил И.Е. Репину в письме 18 декабря 1891 года: «Дедушка был мастером рассказывать про свои приключения: как два раза ходил пешком в Питер (за 1000 верст) – депутатом от мужиков, хлопотать перед барином»².

Во-вторых, тема отходничества широко представлена в русской художественной литературе, причем у северных авторов, которые родились в Костромской губернии или описывали ее.

В-третьих, Честняков и сам побывал в Питере, правда, не с целью заработать, но с намерением получить высшее художественное образование, поступить на учебу в Императорскую Академию художеств. Причем с учетом двух походов деда в Санкт-Петербург к барину Лермонтову до отмены крепостного права Честняков был «потомственным питеряком», если можно так выразиться.

О влиянии Питера и других крупных городов на отходников, вернувшихся в родное Шаблово на летний сезон или навсегда, Честняков высказывал свое мнение в беседах и выводил подобных персонажей в словесном творчестве. В живописи и карандашных рисунках Честняков изображал и питерщиков, начавших занимать важные должности после Октябрьской

¹ Ганцовская Н.С. Живое поунженское слово. Словарь народно-разговорного языка Е.В. Честнякова. Кострома: Костромаиздат, 2007. С. 141.

² Игнатъев В.Я., Трофимов Е.П. Мир Ефима Честнякова. М.: Молодая гвардия, 1988. С. 35.

революции 1917 года, и увиденных в Санкт-Петербурге горожан и горожанок, которых легко узнать по модной городской одежде, отличной от деревенской традиционной. Отношение к ним было у Честнякова разное: одних он высмеивал (в основном мужчин-отходников), к другим (очевидно к подлинным жителям Питера) относился уважительно; женщин и девушек в шляпках и красивых платьях с рюшками, в туфельках с каблукками, со складными зонтиками, иногда скачущих верхом на лошадях, изображал на иллюстрациях¹, часто в виде фей, считая их небесными ангелоподобными сестрами крестьянских девочек, спускающимися к ним по лестнице и увозящими их на разном сказочном транспорте (например на лебедь) посмотреть невиданные города.

Говоря об отходниках, Честняков использовал локально известный синоним-диалектизм – «питеряк» (в поэме «Федорок» – см. ниже), которым начиная с XIX века и при жизни художника на северных территориях, расположенных между Петербургом и Москвой, как раз обозначали социальный тип крестьянина, отправившегося покорять столицу Российской империи. В более раннее время, с момента основания Санкт-Петербурга 16 мая 1703 года и на протяжении всего XVIII века, бытование лексемы «питеряк» неизвестно, письменно не зафиксировано или пока не обнаружено. Но хотя со временем слово «питеряк» и расширилось до значения «отходника вообще» (неважно, в какой город или даже село он отправился на заработки), однако это обозначение так и осталось локальным диалектизмом и сравнительно быстро исчезло из обихода. Тем важнее сохранить о нем память как об историзме, попавшем в поле зрения писателей, уроженцев прилегающих к Санкт-Петербургу земель (в частности костромских).

ПИТЕРЯК / ПИТЕРЩИК: ПО ДАННЫМ СЛОВАРЕЙ

В многотомном «Словаре русских народных говоров» указаны два значения лексемы: 1) «Питеряк – житель Питера (Ленинграда)» – с отнесением его бытования к Псковской и Новгородской обл.; 2) «Человек, временно живущий или живший в Петербурге на заработках» – с географическими метами – Шенкурский уезд Архангельской губ., 1893; Ярославская, Калужская обл.² Честняков имел в виду и отразил в своем творчестве второе значение слова, бытовавшее в его время.

На сайте Дома-музея Николая Рубцова в селе Никольское Тотемского района Вологодской области Галина Мартюкова в рубрике «Толшменский говорок», в части 4 «Буквы П–Р» поместила словарную статью «народного словаря диалектов Толшмы»: «...питеряк – земляк, проживающий

¹ Честняков Е.В. Русь, уходящая в небо...: Материалы из рукописных книг / Сост. Т.П. Сухарева. Кострома: Костромаиздат, 2011. С. 75–76, 79, 104.

² Словарь русских народных говоров. СПб.: Наука, 1992. Вып. 27. С. 54.

в городе и приехавший в деревню к родственникам»¹. На том же сайте приведена женская параллель к «питеряку»: «Еще говорят: “Ты, как питерянка”. Как городская, значит»². В Пинежском районе Архангельской области в 1972 году подмечена народная дефиниция: «Питербурка – женщина, побывавшая в Питере»³.

У «питеряка» имеются диалектизмы-синонимы: «Пі́терец – уроженец Онежского края, выросший на чужбине», – как говорили в Онежском районе Карельской АССР в 1933 году; «Пі́терщик – человек, занимающийся отхожим промыслом» – зафиксировано в Ярославской губернии в 1926 году⁴. Также при жизни Честнякова в «Толковом словаре русского языка» Д.Н. Ушакова (1939) приведено слово: «Пі́терщик, а, м. (прост. устар.). Бывалый человек, бывавший и промышлявший в Петербурге (Питере)»⁵.

В словаре-справочнике И.Л. Городецкой и Е.А. Левашова «Русские названия жителей: Словарь-справочник» даны варианты «питеряку́», «пі́терщики» и «питеряне», трактуемые как устарелые; они представлены историческим локально-социальным типом в его гендерных вариантах: «Участившиеся поездки в северную столицу создали в крестьянской среде особый тип “питерщиков”, “питерцев”»⁶. Слова «пі́терцы», «пі́терец», «пі́терка» фигурируют там с примерами из писем А.П. Чехова (1886), М. Горького (1898) и «Из деревенского дневника» Глеба Успенского (1968–1873). Последний пример особенно интересен тем, что сообщает о «пі́терке», ходившей пешком в столицу, хотя существовал транспорт: «Рассказывают еще об одной питерке, женщине, которая пришла из Питера»⁷.

В «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля (1882) отмечен «пі́терщик, бывалый, наторелый парень, промышлявший в Питере; отхожий крестьянин на промыслы и работы в Петербурге»⁸; «питеряк» и другие синонимы в данном словаре не отмечены.

По данным «Словаря русских народных говоров», «Пі́тер – место отхожего промысла бурлаков» – с бытованием в Онежском районе Карельской АССР в 1933 году⁹. Соответственно, можно выделить два географических

¹ См.: Толшменский говорок // Музейный комплекс Николая Рубцова в Никольском [10.07.2020]. URL: https://vk.com/wall-158694086_2556 (дата обращения 08.04.2025).

² Там же.

³ Словарь русских народных говоров. С. 53.

⁴ Там же. С. 53–54.

⁵ Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Гл. ред. Б.М. Волин и проф. Д.Н. Ушаков. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1939. Т. 3. Стб. 271.

⁶ Городецкая И.Л., Левашов Е.А. Русские названия жителей: Словарь-справочник. М.: Русские словари; Астрель-АСТ, 2003. С. 231.

⁷ Там же.

⁸ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Изд. 2-е, доп. СПб.; М.: Издание книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1882. Т. 3. С. 114.

⁹ Словарь русских народных говоров. Вып. 27. С. 53.

типа крестьян – странников и работников в отдаленном населенном пункте: 1) отходник в Питер; 2) отходник в какую угодно местность.

Современные жители Санкт-Петербурга задумываются о правильности словоупотребления однокоренных слов – обозначений людей, временно или постоянно связанных с северной столицей: «Насколько я был всегда уверен, то что *петербуржец* говорят про себя истинные жители этого города не в одном поколении, а вот слово *питерец* обычно употребляется для обозначения приезжих, временно проживающих или постоянно, но иногородних. Как синоним названию способа переселения по лимиту. Вместо этого слова – *питерец*. По крайней мере я его иногда употреблял в этом качестве»¹. Вот другая точка зрения: «Одинаково правильно, просто ассоциации будут разные – *петербуржец* (-енка) будут ассоциативно связаны с интеллигентным человеком, а *питерец* – с заводчанином или человеком обычной профессии. Чаще всего “*питерец*” употребляют, когда говорят о пролетариате»². Показательно, что существует сайт под названием: Питерец.ру, сообщающий городские новости.

В «Пословицах русского народа» В.И. Даля (1862), самом представительном своде паремий, ни одного из обозначений побывавшего в Питере на заработках крестьянина нет; не обнаружены они и в «Загадках русского народа» Д.Н. Садовникова³, хотя поиск велся по электронному оригинал-макету компьютерным способом. Вместе с присутствием лишь «питерщика», без синонимов, в «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля это свидетельствует о достаточно позднем возникновении слова (даже по сравнению со временем основания и строительства Санкт-Петербурга в 1703 году и перенесением туда столицы из Москвы в 1712 году), а также, вероятно, об узкогеографическом бытовании народного словечка на северных территориях. Тем более ценно внедрение «питеряка», «питерщика» и других однокоренных слов в художественную литературу, сохранение подобных лексем писателями, среди которых и Е.В. Честняков.

ПИТЕРЯК / ПИТЕРЩИК В ЛИТЕРАТУРЕ КОСТРОМИЧЕЙ XIX ВЕКА

Слово «питерщик» использовали некоторые литераторы даже в качестве заглавия произведения (например рассказы «Питерщик» А.Ф. Писемского, 1852, и «Питерщик (Похождения Кулачка)» С.В. Максимова, 1871 – первоначально «Кулачок», 1856); другие писатели тоже посвятили этому социальному типу отдельные сочинения, хотя дали им иные названия. Показательно, что Писемский и Максимов были уроженцами Костромской губернии, причем второй писатель – еще и родом из

¹ Большой вопрос [10.09.2024] // <http://www.bolshoyvopros.ru/questions/2470489-kak-pravilno-peterburzhec-ili-piterec.html> (дата обращения 10.04.2025).

² Там же.

³ Садовников Д.Н. Загадки русского народа. СПб.: Тип. Н.А. Лебедева, 1875.

Кологривского уезда, как Честняков; «малая родина» первого – Чухломской уезд, располагалась по соседству. Ценивший земляков и родственные связи, Честняков не мог обойти вниманием книги Писемского и Максимова, хотя прямые доказательства этому пока не найдены.

Рассказ «Питерщик» А.Ф. Писемского впервые опубликован в журнале «Москвитянин» (1852, № 23, декабрь), а 3 ноября 1856 года вместе с «Лешим» и «Плотничьей артелью» вошел в книгу «Очерки из крестьянского быта». Алексей Феофилактович Писемский родился 11 (23) марта 1821 года в усадьбе Раменье в Чухломском уезде Костромской губернии; происходил из старинного дворянского рода, жил в Костроме. Чухлому упоминает в «Воспоминаниях о детстве» Честняков¹.

Герой-повествователь А.Ф. Писемского останавливается у некоего мужика на постой, обращает внимание на необычную обстановку его дома и заводит диалог:

«А эти цветы на потолке не сам ли рисовал?

– Никак нет-с: чужие по найму мазали.

– Да ты питерщик?

– Питерщик был-с.

– А по какому мастерству?

– Да тоже вот по этой, по малярной части»².

Еще раньше, перед этой сценкой, Писемский описал обычай отправлять в Питер подростка обучаться ремеслу и затем работать; по возвращении домой его отправляли к барину – вручить гостинец: «Входит питерец: волосы приглажены, кафтан подпоясан с форсом, сапоги светятся и скрыпят; кланяется барину и кладет ему на стол или рыбу, или яблоков, или просто полтинник»³. Заметим, что Писемский в одном сочинении употребил два диалектных синонима – *питерщик* и *питерец*, считая их равно характерными для Чухломского уезда. Писатель исследовал давность происхождения отходничества как народного промысла, характерного для этой части Костромской губернии: «...был, сударь, у меня дед, помер он на сто седьмом году, я еще тогда был почти малой ребенок; однако же помню, как он рассказывал, что еще при Петре-государе первые ходки отсюда пошли: вот когда еще это началось!»⁴. Писемский показал, что редко кто из питерщиков добивался богатства, большинство терпели убытки и возвращались в родные деревни почти нищими, однако они уже отвыкли от сельского хозяйства и по-прежнему тянулись в столицу и другие крупные города. Писатель от имени питерщика указывает причину народной тяги в города – фактически повидать мир и поведать об этом всем жителям родной деревни: «...здесь, я вам доложу, мы все бахвалы, именно, так сказать, бахвалы наголо: – сойдет мужик из Питера или из Москвы и начнет гнуть штуки: – я-да-я, мы-да-мы, а бабы, да девки

¹ Честняков Е.В. Русь, уходящая в небо... С. 27, 47. Сн. 23.

² Писемский А.Ф. Очерки из крестьянского быта. СПб.: Тип. А. Дмитриева, 1856. С. 14.

³ Там же. С. 8–9.

⁴ Писемский А.Ф. Очерки из крестьянского быта. С. 19–20.

сидят да слушают, разиня рот, а нам это и повадно, и куражимся... А как по деревне-то живешь, так нечего прибавить: все на виду»¹. Иначе говоря, повод для временного оставления деревни был связан с расширением культурного кругозора, с тягой к странничеству, причем не только по отдаленным, но по экзотическим местам. Писемский продолжил повествование о приезде питерщика в деревню на побывку: «...Гришка, питерец коренной, но человек, то есть, никуда не годный. Невзираючи ни на кого и ни на что, шасть прямо в передний угол, сел и почал хвастать: и денег, говорит, у него много, и анаралов там всех знает, и во дворце бывал, то есть, я вам скажу, такую понес околесную, хоть святых выноси вон»². По поводу бедности имелось суждение: «Мы – питерцы – народ форсистой: лучше чем-нибудь другим-прочим обидь, а насчет денег не затрогивай. У нас в кармане сотня, а манеру мы держим на тысячи»³.

Виталий Павлович Лебедев, младший современник и сосед по деревне Шаблово, сообщил о наблюдаемой им реакции Честнякова на питеряков и им подобных выходцев из деревни, нахватавшихся в городах не собственного им с детства языка, пусть даже литературного: «Эпизод расскажу. <...> Этих ребята-то, значит, после войны из деревень-то, вот молодых ребят посылали, силóm посылали в ФЗО. В ФЗО силóm посылали. И вот вернулись истырканнные <?> люди, значит, ещё, значит, и собрались мы в деревне у Комарихиных. Собрались мы это в доме. Ну, обычно собирались ребята, девчонки, значит, и разговоры там всякие. А он на печку, значит, отогреваться на печку. Лежит на печке, значит. А печка Милютиных, значит, сейчас вот его дочка, да, дочка, тут работает. Нахвтался там где-то, значит, слов-то и начинает, это значит, как вроде похвастаться. Нахвтался: на “а” начинает, значит! Ну уж не по-шабловски, в общем, разговор. Он слушал-слушал, Ефим-то, вдруг слезает с печки, значит, такой возбуждённый: “Исковеркали русский язык!”. Так, значит, и высказывание – как счас помню: “Возьмите большую хварастину и ганите каров в паля!”. Каждое слово у его на “а”, значит, выходит. Вот он это, значит: “Исковеркали русский язык! Так всё на а, на а!”. А почему всё на а-то, ведь, действительно? “Хварастиной ганите каров в паля!”. Он вот так ходит перед нам, помню, значит, и: “Русский язык”, значит»⁴.

Когда сам Честняков вернулся из Санкт-Петербурга в Шаблово в первый раз, после восстания 9 января 1905 года, то «однодеревенцы» сочли своим долгом навестить его: «В первые дни после приезда Ефима двери в их [родительской новой] избе почти не закрывались. Перебывали почти все жители деревни. Каждый хотел знать, зачем приехал и долго ли пробудет студент-художник в родном доме. Расспрашивали о событиях в Питере,

¹ Писемский А.Ф. Очерки из крестьянского быта. С. 21.

² Там же. С. 21–22.

³ Там же. С. 42.

⁴ Воспоминания В.П. Лебедева о Е.В. Честнякове / Запись и публикация Е.А. Самоделовой // Труды конференции «Покровские дни» (Н. Новгород, 2017). Нижний Новгород, 2018. № 9, 1 октября. С. 40.

Москве»¹. При этом соседи не доверяли Честнякову: «И хотя гость говорил, что приехал поработать и останется, пока не утихнут волнения, а там видно будет, в деревне решили, что “дыма без огня не бывает”, не иначе, как замешан в неблагоприятных делах»².

С.В. Максимов в рассказе-очерке (точнее, повести) «Питерщик (Похождения Кулачка)» при показе сборов деревенского парня в Санкт-Петербург упомянул соседей-питерщиков, к которым следует обратиться за помощью в столице: «Ну, и наши питерщики, чай, покажут: свои ведь, соседские!..»³. Петрован уезжает с питерщиками Ондрюхой и Матюхой в плотницкую артель в город (Максимов, с. 152–153). Честняков отправлялся один в Санкт-Петербург, но получал согласие родителей и деревенского общества для выписывания паспорта.

Из очерка Максимова становится известно, что питерщиками становились не только крестьяне соседних губерний, но и более отдаленных: питейный дом держал «дедновский макар» (то есть выходец из села Дединово / Дедново Зарайского уезда Рязанской губернии), он же «рязанец» (Максимов, с. 224); также упомянуты пришлые люди из Тверской губернии, из Мышкинского уезда Ярославской губернии (Максимов, с. 209), прежде входивших в основанную Петром Великим Санкт-Петербургскую губернию, и др.

Максимов, как и Писемский, подчеркивает изменение характера жителя деревни, побывавшего в столице: «...говорил другой питерщик Матюха и, как видно, что называется, зарапортовался вследствие столичной заносчивости» (Максимов, с. 153). По дороге в столицу Петрован вспоминает рассказы отца о питерщике дяде, вернувшемся богачом в деревню: «...да стосковался, знать, по родине – приехал да ведь и живет теперь что твой господин, али бы там бурмистр: всё есть, всё [...] что захочешь. Без самовара не встает и спать не ложится; шуба-то на нем не овчинная, а волчья. А и в купцы, бает, записаться можно, слышь, да не хочет» (Максимов, с. 171). Дядя следовал обычаю: «...и весь-то народ наш деревенский, все (так!) ведь в Питер потянулся»; и племянник тоже: «Если все идут в столицу, то и Петруха не лыком шит» (Максимов, с. 171). «Ловкий питерщик» – такую оценку дал Максимов своим персонажам-отходникам (Максимов, с. 177).

ПИТЕРЯК / ПИТЕРЩИК У С.В. МАКСИМОВА И Е.В. ЧЕСТНЯКОВА

У С.В. Максимова столица, по словам Петрована, еще не побывавшего там, выглядит одушевленным и даже очеловеченным существом: «Что Питер скажет, – туда допрежь надо» (Максимов, с. 173). То же представление

¹ Серов И.А. Не признан при жизни. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2003. С. 141.

² Там же.

³ Максимов С.В. Лесная глушь: картины народного быта из воспоминаний и путевых заметок: В 2 т. СПб.: Издание книгопродавца-типографа К.П. Плотникова, 1872. Т. 2. С. 150. Далее ссылки на эту книгу даются в тексте статьи в скобках (Максимов, страница).

о Санкт-Петербурге как о живом создании заметно в его характеристике Честняковым, применившим для этого поговорку в разговоре с учителем и земляком А.Г. Грозовым (1904 или 1905–1983): «Питер... Питер. Бока вытер»¹. Честняков привел часть (обычно вторую, реже первую), встречающуюся в ряде пословиц и приведенную в составе полного текста в «Пословицах русского народа» В.И. Даля (1862): «Хорош город Питер, да бока вытер (дорог)»; «Москва бьет с носка, а Питер бока повытер»; «Питер бока повытер, да и Москва бьет с носка (то есть всё дорого, убыточно)»².

Петрован у С.В. Максимова, вероятно, как и прочие жители деревни Галицкого уезда Костромской губернии (Максимов, с. 179), едет в Питер зарабатывать деньги на женитьбу; его будущий хозяин Семен Торинский направляется «с тою же положительною целью, попытаться добиться в столице счастья» (Максимов, с. 181). Герой с партнерами путешествует через Москву и уже оттуда по Николаевской железной дороге в столицу, потому что иного пути по «чугунке», как говорили тогда, из Костромской губернии в середине XIX века не было. Получается, что Санкт-Петербург манил к себе крестьян именно из-за своего столичного статуса, сулившего много возможностей большого заработка, несмотря на дорожные сложности. При жизни Честнякова путь в столицу стал прямее и короче из-за активного строительства железных дорог в 1870-е годы, но Питер еще оставался самой желанной целью отходничества; позднее А.Г. Грозов, земляк Честнякова, учительствовал в Ленинграде. Вспомним, что дед Сергея Есенина водил барки в Питер, но сам поэт двинулся прежде всего уже в Москву в 1912 году и только потом, освоившись в ней, в 1915 году поехал покорять столицу.

Честняков второй раз, в феврале 1913 года, поехал в Санкт-Петербург напрямик от железнодорожной станции Мантурово, построенной в 1906 году: «До Кологрива его довез отец на лошади, а там помог Ефиму нанять ямщика до Мантурова и уложить вещи»³. В советское время, еще в бытность Честнякова, его младшие современники из Кологривского района и ближних Мантуровского и Макарьевского районов, по данным наших фольклорных экспедиций 2015–2019 годов, отправлялись в отход катать валенки – жгónить – в таежные села на Урал. В первой половине XX века Питер оставался заманчивым вектором отходничества, привлекающая жителей соседних губерний, в том числе Костромской, но уже не был главным центром притяжения работников.

Что касается «чугунки», то ее тема была важна для Максимова и Честнякова. Петрован у Максимова «смотрел – не насматривался на медную силу, которая волокла их паром до Питера», а «машина стучала, визжала», «яростно и пронзительно завывала, перестала на время, опять завывала, опять перестала», «машина крикнула раза три, и так безнадежно», «загремели

¹ Честняков Е.В. Поэзия / Сост. Р.Е. Обухов. М.: Компьютерный аудит, 1999. С. 290.

² Даль В.И. Пословицы русского народа. М.: Университет. тип., 1862. С. 345, 582.

³ Серов И.А. Не признан при жизни. С. 147.

цепи, поезд бесцеремонно и сильно дернуло назад» (Максимов, с. 178). У Честнякова заглавный герой сказки-поэмы «Федорок» едет в Питер спасать похищенную невесту тоже по железной дороге, хотя и по другому маршруту; описание поезда по сути похоже – выглядит таким же мистическим и сверхъестественным: «Вон там скоро уж вокзал; / Ходят, свищут поезда»¹. Получается, что со строительством вокруг Санкт-Петербурга железных дорог мотив прибытия туда на поезде становится типичным для образа питерщика, хотя и не обязательно обязательным (например у Писемского этого мотива нет).

Показательно и сходство восприятия Питера героями Максимова и Честнякова, их страх перед огромными многоэтажными зданиями. У Максимова, очевидно, проводник сообщает о завершении пути: «Милости просим, дорогие гости, полюбоваться на красавец Питер, с его широкими прямыми улицами, страшно высокими домами, которые изумляют даже москвича и приводят в ужас и благоговение деревенского жителя!» (Максимов, с. 179). У Честнякова герой Федорок поступает на работу и устраивается с жильем, которое выглядит для него совершенно диковинно и устрашающе – об этом свидетельствует число 40, типичное для поминального обряда, называющее 40 мучеников Севастийских, 40 дней поста, 40 дней очищения матери после родов. Федорок лицезреет:

Дом во много этажей,
Есть там сорок сторожей,
Федорок сорок первой².

Сам Честняков тоже считал число сорок знаменательным, он говорил соседскому юноше В.П. Лебедеву: «Мир освободит сын Божий, который сойдет на землю, по мнению древних философов, через 40 000 лет, а я думаю, еще дольше»³.

Максимов подчеркивает новизну и необычность Питера для только что приехавшего в столицу крестьянина: «Он изумлен, озадачен донельзя невиданными диковинками, какие попадают ему на каждом шагу: тут всё ново, и решительно ничего, ни капли нет похожего на родную деревню, даже на ближний уездный город, даже на губернию» (Максимов, с. 179–180). Честняков, вероятно, читавший книгу Максимова и проверивший правдивость его описания на личном опыте пребывания в столице, поставил себе задачу живописать Питер как особенный город, и делал это он для крестьян-домоседов и особенно для ребяташек, не покидавших родную деревню. В стихотворной сказке «Сон за прялкой» («Раз девицы на беседке...») он изображает лестницу, похожую на украшенную лепным декором и скульптурами парадную лестницу Эрмитажа:

¹ Честняков Е.В. Поэзия. С. 214.

² Там же. С. 216.

³ Лебедев В.П. Необыкновенная, выдающаяся личность // Кологривский край. 2009, 27 июня. С. 2.

Статуй лица – по краям.
Вот стоит Шекспир Вильям.
Урны, вазы и фигуры,
Феи, нимфы, балагуры,
И философ, и пиит
Там изваянный стоит¹.

Максимов на примере биографии Семена Торинского, величаемого уже по отчеству, показывает приобретение питерского лоска выходцем из деревни, смешавшим крестьянскую одежду с городской, поношенную с новой и присоединившим к ней дорогой ювелирный аксессуар промышленного производства: «Он превратился в Семена Ивановича, сшил себе до пят синюю суконную сибирку, завел пестрый бархатный жилет, шляпу, хотя и порыжелую, но все-таки пухлую и круглую, часы серебряные луковицей, при длинной бисерной цепочке; на руки счел за нужное натягивать перчатки, сначала нитяные, а потом и замшовые» (Максимов, с. 182). Честняков в поэме-сказке «Федорок» выводит такого соседа главного героя: «Тут выходит *питеряк*, – / И часами чик и бряк»².

Соответственно, по-городскому, но все-таки с некоторой долей домо-рощенности, с претензией на модный стиль головного убора одевал Семен Торинский у Максимова и выписанную из деревни жену: «Только по праздникам наряжал он ее в немецкое платье, с трудом отучив от сарафана и повойника. Последний заменила баба шелковою зеленою косынкою, которая обматывалась кругом головы, наподобие колпака, и на самом лбу завязывалась маленьким узелком, из которого торчали маленькие кончики» (Максимов, с. 183). Честняков, вернувшись навсегда в родное Шаблово, но делая оттуда выходы и выезды в соседние города – Кологрив, Макарьев и отдаленный Галич, предугадывал распространение городской моды, ее появление у крестьян. Так, Нина Сергеевна Лебедева (1937 г.р., из д. Глебово) вспоминала: «Училась я в зоотехникуме, жила в Екимцеве в общежитии <...>.

Запомнила, как он вдруг говорит:

– А платья-то короткие носят. И волосы стригут.

А мы еще носили не короткие юбки и платья. И косы у меня были.

Думаю, к чему бы он так говорит? Не война ли будет? Может, на фронт придется идти или материи мало будет? А на другой год, и правда, пошла мода на короткие юбки и платья и стрижку вместо кос»³.

В фольклорной экспедиции в 2018 году жительница села Никольское (с. Никола) Тотемского района Вологодской области показала нам, как повязывать платок по-питерски, складывая его в форме косынки

¹ Честняков Е.В. Поэзия. С. 258–259.

² Там же. С. 214.

³ Пути в избѣх. Трикиниже о шабловском праведнике, художнике Ефиме Честнякове / Сост., автор предисл. и коммент. Р.Е. Обухов. М.: Международный центр Рерихов; Мастер-Банк, 2008. С. 222.

и завязывая сзади. Также платок надет по-питерски у «питеряночки» – на рисунке Ксении Лебедевой в доме М.Н. Кошелевой в том же селе, где в детдоме воспитывался юный Николай Рубцов¹. Тотемский уезд граничил с Кологривским уездом, расположен севернее него, соединен с ним рекой Унжей.

Показательно пристрастие питерщиков брать пример с состоятельных горожан и заказывать свои портреты, на которых изображена вся приобретенная городская атрибутика, но плохо угадываются черты лица, поскольку выполнялись живописные полотна такими же приезжими художниками, названными Максимовым «самоучками-малярами»: «По обилию перстней на руках, по сибирке и пестрому жилету, наконец по бороде, еще можно было заподозрить, что один портрет был писан с Семена Ивановича и другой с жены его, на котором торчало криворотое, кривоглазое лицо без малейшего намека на что-либо человеческое, увенчанное косынкой с заветным узелком на лбу. У Семена Ивановича в руках был розан» (Максимов, с. 185). Честняков, выучившись на художника в Санкт-Петербурге и вернувшись в Шаблово, часто делал портреты односельчан, и на них также часто встречаются персонажи с похожими дополнительными предметами: женщины и девочки в шляпках, с цветком или кренделем, баранкой в руках².

Максимов отметил и приобретение привычки питерцев угощаться в праздничный день типично городской пищей и вином, которые тогда еще не появились в деревне: «неимоверно много выпивалось кофею», «составлялась закуска, приносился праздничный пирог, даже кильки и бутылка дешевенького шиттовского хересу» (Максимов, с. 183, 184); в итоге в результате пережитой трагедии Петрован с горя становится пьяницей. В.П. Лебедев же, наоборот, подчеркнул неприятие винопития Честняковым, побывавшим в Питере, что стало заметно на свадебном пире в Шаблове: «...он не любил ходить по свадьбам, а к нам он пришел на свадьбу. Значит, помню, как счас помню, ну на второй день уж. Ну на первый-то день – тут выпивка, туда-сюда, пьяные мужики и всё такое. На второй день он пришел к нам, значит, ну, тоже за стол, всё, значит. Ну, все: “Ефим, за молодых-то выпей, выпей!”», значит. А он так в хорошем настроении был, значит. Взял, это, рюмочку – рюмку ему. Он ложечку налил и говорит: “Чтобы не навадиться!” В общем, чтобы не привыкнуть»³.

Интересно, что у Максимова Семен Торинский хотя пьет городские напитки, питается деревенской пищей – пирогами и похлебкой, переделывая исконные названия на новый лад. «Поешь-ко вот, кормилец, похлебочки-то: вечор с говядиной была. Сам-от велит супом звать, а по мне похлебка она, так похлебка и есть», – угощает жена

¹ Толшменская картина мира глазами участников экспедиций: Краеведческий сборник / Сост. М.Н. Кошелева, А.Е. Чернова. М.; с. Никольское: Бирюзовый дом, 2019. С. 44.

² См., напр.: *Игнатьев В.Я., Трофимов Е.П.* Мир Ефима Честнякова. С. 27, 55, 57.

³ Воспоминания В.П. Лебедева о Е.В. Честнякове / Запись и публикация Е.А. Самоделовой. С. 23–24.

подрядчика деревенского парня (Максимов, с. 189). Честняков в стихотворении «Сваты» («Благослови меня, Господи...») описал множество пирогов – «луковик», «муковик» и др.¹ «Крупчатые пироги» упомянуты в стихотворениях «Свадьба. Гадание на жениха» («Выйдешь замуж за валета...») и «Письмо» («Где царица грез и снов...»)². Честняков представлял А.Г. Грому будущие, когда все жители деревни угощаются яствами за общими столами, специально поставленными при дороге для гостей-путешественников: «И будет такое время, что не надо человеку набирать с собою еды в дорогу. На улицах для проходящих будут стоять и столы, накрытые хорошими скатертями, и скамейки, чтобы на них сесть. Пойдешь, например, ты из Кологрива сюда, захотел поесть или попить – сядишь у такого стола и кушай. Пироги на столах пышные, как шубные рукава, и квас, и прохладная вода летом. А зимой в особых избах это будет. И всё бесплатно, для всех проходящих в каждой деревне»³. Множество разнообразных хлебов, пирогов, кренделей Честняков изобразил на картине «Город Всеобщего Благоденствия»⁴ (И.А. Серов привел подлинное авторское название – «Мир солнца и счастья»⁵).

Из положительных черт общежителства, привнесенных из деревни в Питер и сохраненных питерщиками в большом городе, Максимов отметил признаки землячества, хотя и не использовал такой термин: «Здесь всегда рука руку моет – и в трактире, где если один романовец, то уже и все романовцы, в колбасной лавке хозяин из Углича, то и повар его и прикащики и мальчишки угличские» (Максимов, с. 184). Далее Максимов прямо назвал артель как способ организации питерского сообщества для земляков и перечислил принципы ее жизнедеятельности: общую кассу, совместное проживание и питание, покупку одежды и рабочего снаряжения, содержание кота и собаки, отмечание праздников, помещения в больницу для лечения и похороны, если чья-то жизнь оборвется (Максимов, с. 194–195). На основе деревенской артельности у Честнякова выстроена сказка «Шабловский тарантас», суть которой сводится к тому, что жители Шаблова построили огромное транспортное средство и сообщество путешествуют на нем за пределы родной деревни и если уж покупают носовые платки, то наделают ими всё население от мала до велика по ровну, никого не забыв и не выделив в особицу. Также сказка «Чудесное яблоко» (авторское название «Чудесный яблочко») наглядно показывает идею объединения всех жителей деревни для срывания огромного фрукта и угощения им «однодеревенцев».

Максимов подчеркнул несоответствие убранства съемной городской квартиры питерщика его роду занятий, акцентировал внимание

¹ Честняков Е.В. Поэзия. С. 22.

² Там же. С. 39, 60.

³ Там же. С. 313.

⁴ Игнатьев В.Я., Трофимов Е.П. Мир Ефима Честнякова. С. 12–13; Игнатьев В.Я. Ефим Васильевич Честняков. Кострома: Теза, 1995. С. 46, 89–91, илл.

⁵ Серов И.А. Всё, как в жизни. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2001. С. 58.

на несуразной и подержанной мебели: «зеркало, втрое и в ширину увеличивающее лицо, высокий комод, бедно покрашенный, сложенный ломберный стол с выгнившим сукном и покоробившейся половинкой крышки с поломанными двумя задними ножками»; выдавал его деятельность «только рубанок под диваном, пила и, даже, может быть, топор» (Максимов, с. 185). Безусловно, Честнякова у Максимова могло привлечь описание чисто механической работы ненавистного художнику корректора – типичного горожанина (ибо в деревне такая должность была бы бессмысленна), попортившего ему много нервов: «...наконец, даже можно назвать квартиру старого, опытного, закаленного в своем деле журнального корректора, сквозь голову которого прошла бездна живых, свежих мыслей, не оставивших ни малейшего следа, кроме твердого машинального знания корректурных знаков и привычки сейчас же приниматься за корректурный лист и кончать и отсылать его в типографию» (Максимов, с. 185). Честняков был крайне раздосадован непродуманным вмешательством корректора в 1914 году в его сказки, где были искажены деревенские словечки, потерявшие всякий смысл; в результате художник написал гневное «Письмо о редактировании»¹.

Нет сомнений в том, что Честнякова привлекло в описании Максимовым наличие у питерца – «плотничьего подрядчика» – книг, хотя их подборка случайна: «...надо сказать кстати и к чести его – не брезгает и умственными занятиями: под резною позлащенной киотою с образом Воскресения и другими маленькими на маленьком круглом столе, рядом с вербой, лежат три-четыре книги духовного содержания в кожаном переплете и в папке – толстые московские святцы с историею об Артамоне Сергеевиче Матвееве и описаниями всех всероссийских монастырей и пустынь. На комодѣ валялась даже “светская книга”: “Похождения прекрасной Анжелики с двумя удалцами, перевод с французского”» (Максимов, с. 185–186). А.С. Матвеев (1625–1682), в царствование Алексея Михайловича «великого государя ближний боярин», один из первых западников и создателей первой аптеки в Москве, организатор типографии при Посольском приказе, собиратель огромной библиотеки и автор нескольких несохранившихся исторических сочинений, основатель придворного театра, герой многих произведений (К.Ф. Рылеева, А.Н. Островского, В.С. Соловьева, Д.Л. Мордовского и др.), мог быть близок Честнякову литературной и театральной деятельностью. Сам Честняков привез из столицы ряд книг и, живя в деревне, регулярно посещал избу-читальню, а также участвовал в составлении «Каталога книг и журналов, находящихся в Кологривской библиотеке» в 1919 году², подарил ряд изданий избу-читальне³ и сам сочинял художественные произведения.

¹ Честняков Е.В. Русь, уходящая в небо... С. 15–17.

² Кологривская библиотека. Каталог книг и журналов, находящихся в Кологривской библиотеке. Составлен в 1919 г. Кологрив: Тип. Совнархоза, 1919; Серов И.А. Всё, как в жизни. С. 58; Серов И.А. Необычная жизнь. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2002. С. 155.

³ Серов И.А. Не признан при жизни. С. 194.

С.В. Максимов отметил и пристрастие выходцев из деревни к городской речи, во многом остававшейся для них непонятной: «Кстати сказать, что Семен Иванович, как обжившийся питерщик, и к тому же ломавший из себя купца, любил ввернуть в обыденную, простую речь книжные и даже иностранные слова, вовсе не понимая их настоящего смысла, но самодовольно гордясь завидным преимуществом столичного человека и притом грамотного» (Максимов, с. 186–187).

В.П. Лебедев вспомнил о трепетном отношении Честнякова к родному диалекту: «Язык-то был ведь: вот не “медвѣдь”, а “медвѣдь”; “Богу на свечку” – “Богу на свѣчку”, не “на свѣчку”, а “на свѣчку”. “Богу на свѣчку, а нам по яичку”. “На свѣчку”, “медвѣдь”, значит, вот это у нас говор. И “шѣл” – например: “шѣу” – так маленько. Ну тут у Руслана [Обухова] тут написаны эти, ну, тут уж слишком, значит. Ну тут более мягко, значит, разговор-то. И потом он очень переживал, что вот русский-то... <...> Так что он предлагал даже вот “у-краткое” – ввести надо слово: “еўшшына”, например. “Еўшшына”. (Это что такое? – Е.С.) А еўшшына – ольха это по-научному, а у нас еўшшынник был. Еўшшына – да и всё. Или: баўшка. Баўшка – вот по-русски, по-простому. Надо “у-краткое”, говорит, ввести. Вот я слышал от его это. “Баўшка”, значит»¹. Максимов упомянул «суздальское наречие», характерное для плотников-отходников, прибывающих в Питер с территорий к северу от Москвы (Максимов, с. 195). Также Максимов привел «окающий» говор, типичный для жителей Кологривского уезда и Честнякова и распространенный среди питерщиков из числа костромских плотников: «...когда заговорят между собою работники, наречие которых любит букву о, переходящую даже на букву у, и, наконец, эта певучесть со странным переносом ударений, всегда ясно отличает говор костромича от говора других соотечественников» (Максимов, с. 199).

Максимов в главе IV «Столица» повести «Питерщик (Похождения Кулачка)» продемонстрировал разницу в поведении питерщиков, изучавших достопримечательности столицы или безразличных к ним: «Петруха, по праздникам, писал письма; по будням ходил на работы тяпать топором и строгать рубанком; в свободные минуты выходил зевать на диковинный город, присоединяя остроты к замечаниям других зевак. Товарищи его, верные зарок и нелюбознательные, выходили только в ближайший питейный» (Максимов, с. 205). Честняков тоже показал, как Федорок любовался городом Фроном (в прообразе Санкт-Петербургом) и Стафий – Король Тетеревиный восторгался столичными рукотворными красотами.

Максимов описывал Санкт-Петербург и как город, дающий работу приезжему люду, но исключительно по знакомству. Когда у Петрована умер отец в деревне и члены галицкой плотницкой артели разъехались по своим деревенским домам на зиму, то парень попытался найти новое пристанище в столице. Максимов передавал рассуждения рабочего человека: «Рабочего народа много в столице, так много, что и приткнуться негде,

¹ Воспоминания В.П. Лебедева о Е.В. Честнякове / Запись и публикация Е.А. Самоделовой.

особенно отбившегося от своего ремесла и отыскивающего такого, где бы немного нужно было толку: было бы только терпение и маленькая сноровка. Таких мест, и для простого человека, много найдется в столице, но везде и всегда – неизбежно нужны знакомства, своего рода протекция и покровительство, а где найти последние Петру Артемьеву – плотнику, для которого до сих пор весь мир сходилсЯ клином в его артельной квартире и на работе» (Максимов, с. 215).

Так же и Честняков, получив рекомендательное письмо к И.Е. Репину и деньги от Д.М. Кирпичникова, Н.А. Абрамовой, П.А. Ратькова, покровителей из Кинешмы и Вичуги, в конце 1899 года смог учиться в Петербургской рисовальной школе княгини М.К. Тенишевой (потом у художника Д.Н. Кардовского) в Санкт-Петербурге, был принят вольнослушателем Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств в 1902 году, в 1903–1904 годах стал вольнослушателем Казанской художественной школы, мечтая в дальнейшем все-таки поступить в академию¹. Однако он рассказывал И.А. Серову, как почти невозможно продать свои картины питерским богатеям, как ему не заплатили деньги за живописную работу². В письме к неизвестному влиятельному господину в Санкт-Петербурге в 1913 году Честняков просил любую работу для заработка: «Перед вами – человек, ищущий себе преимущественно художественного труда. Но если нет такового, то согласен принять работу и другого рода, даже физическую. Хотя бы временно»³. Он долго перечислял свои трудовые навыки (писать картины, делать копии, учить детей, играть на музыкальных инструментах и т.д.), но в конце возвращается к вопросу о самом примитивном заработке: «Я ищу хлеба, и в данное время согласен исполнять хотя бы и розничную, – малую работу – то здесь, то там»⁴.

В.П. Лебедев вспоминал, что Честнякову трудно жилось в столице: «Как он, помню: а я, говорит, кашу, за город, говорит, ходил кашу варить. Помню! Кашу варить за городом, говорит. Ему надо было кашу йисть – здоровую пищу, а там, видимо...»⁵. При восстании 9 января 1905 года Честняков получил булыжником по голове и вынужден был вернуться в Шаблово⁶; родилось предание, будто он ехал тайно в бочке водовоза⁷. Честняков рассказывал И.А. Серову о желании преодолевать трудности в Питере:

¹ *Игнатьев В.Я., Трофимов Е.П.* Мир Ефима Честнякова. С. 72–76; *Игнатьев В.Я.* Ефим Васильевич Честняков. С. 28, 32; *Серов И.А.* Всё, как в жизни. С. 129, 131, 137–138; *Он же.* Не признан при жизни. С. 90, 118.

² *Серов И.А.* Всё, как в жизни. С. 151–152; *Он же.* Не признан при жизни. С. 152–153.

³ *Игнатьев В.Я., Трофимов Е.П.* Мир Ефима Честнякова. С. 120.

⁴ Там же.

⁵ Воспоминания В.П. Лебедева о Е.В. Честнякове / Запись и публикация Е.А. Самоделовой. С. 40.

⁶ *Серов И.А.* Не признан при жизни. С. 90, 139.

⁷ *Курбатов В.* Откровение Ефима Честнякова // *Ямщиков С.В.* Спасенная красота: Рассказы о реставрации памятников искусства. Книга для учащихся старших классов. М.: Просвещение, 1986. С. 87.

«Конечно, было тяжело, но можно бы жить на одном хлебе и воде, лишь бы получать нужные и солидные знания», – вспоминал позднее Ефим Васильевич¹.

А.Г. Громов привел разговоры с Честняковым о российской столице, в которой оба побывали: «Не жалеешь Питер-то? – вдруг обратился ко мне Ефим Васильев. – А я поначалу, как покинул его, тосковал даже, хотя и пробыл в нем, как говорят, без году неделю. Хороший город! Но я на него смотрел не сам, а книжно, из книжек, из Пушкина, из Достоевского и из Гоголя. Порой страшно становилось»². В подтверждение своего книжного восприятия столицы Честняков говорил Громову: «Жизнь в Питере суетная, беспокойная. Человеку без средств там можно потеряться. Помнишь “Петербургские повести” Гоголя? – как-то спросил он меня. – А знакомства и связи могут быть разные, погубить могут. Покровительства тоже лишают людей самого сокровенного. Не каждый может без боли уступить»³.

Максимов показал как положительные стороны Питера для питерщиков (столица давала возможность заработать жителям неплодородных губерний), так и отрицательные (многие приезжие спивались, особенно если оказывались вне землячества). В разговоре с А.Г. Громовым Честняков рассуждал о Питере как о средоточии людских пороков и грехов, которых ему удалось избежать из-за приверженности к художественной стезе: «Только страсть моя и спасала меня от соблазна: любил я очень в музеях картины смотреть»⁴. Интересно, что Максимов со слов деревенских жителей привел обычай костромских крестьян приглашать побывавших в Питере односельчан в дружки на свадьбу: «Он ведь грамотный! приговоры-то славно скажет. Питерщики завсегда хорошо это делают» (Максимов, с. 249). Честняков записал свадебные приговоры и песни (например «Трава ли моя, травушка...», «Сватовство» («Что сказали? Семенишко грозен...») и другие), очевидно, на свадьбе сестры Татьяны Готовцевой и сочинил на их основе собственные произведения: «Смотрины в хороводе» («Увидишь ты тут лужки...»); «Сваты» («Благослови меня, Господи...») и др.⁵. И.А. Серов передал слова Честнякова о сватовстве и последующих свадебных ритуалах: «Я считаю эти моменты главными в жизни человека. Этой теме я посвятил пьесу “Свадьба”. Считаю ее наиболее удачной»⁶.

Максимов отметил высокое самомнение питерщиков о себе как о культурных людях, хотя тот же Петрован только в начале своего пребывания

¹ Серов И.А. Не признан при жизни. С. 121.

² Громов А.Г. Воспоминания о Е.В. Честнякове // Честняков Е.В. Поэзия. С. 290–291.

³ Там же. С. 293.

⁴ Там же. С. 291.

⁵ Честняков Е.В. Поэзия. С. 31–39; Честняков Е.В. Из рукописных книг: свадебные обряды (подготовила к публикации Т.П. Сухарева) // Музейный хронограф: Сб. статей и истор. документов. Кострома: Костромской музей-заповедник, 2020. Вып. 8. С. 424–452; из них с. 426–435 – лирика Честнякова, с. 438–452 – его записи подлинной деревенской свадьбы.

⁶ Серов И.А. Не признан при жизни. С. 81.

в столице любовался ее достопримечательностями, а потом всё больше пьянствовал; работал он плотником и дворником, не имел никакого образования. Тем не менее хорошо было то, что Петрован, уже вернувшись из Питера, выстраивал свое дальнейшее поведение так, чтобы не опозорить гордое звание питерщика: «Я не стану бить [будущую жену]: я питерской! Не велят там – ругают» (Максимов, с. 265). С точки зрения жителей деревни, не выезжавших далее уездного городка, высокая оценка питерщиков, очевидно, основывалась на том, что они совершили дальнейшее путешествие в столицу, познакомились с жизнью большого города, увидели красоты его архитектуры, побеседовали с образованными людьми. Показательно, что старушка-мать Петрована тоже побывала в дальних краях – совершила паломничество в монастырь в Тотьме Вологодской губернии, но губерния эта граничила с Костромской и, следовательно, не являлась государственным центром Российской империи, а нравы ее жителей мало чем отличались от местных.

Честняков-питерщик тоже подчеркивал свой отличительный статус побывавшего в столице человека. Об этом свидетельствовала реплика подвозимого экспедиционным автобусом жителя Кологривского района: «Ефим-то наш, слышите-ка, не абы кто. Он и в Питере у Репкина, что ли, учился...»¹. Следовательно, Честняков рассказывал соседям-крестьянам об обучении живописи у великого живописца в Санкт-Петербурге и гордился этим фактом. Сотрудники Костромского художественного музея тоже восприняли такой факт как определенный культурный код и поспешили познакомиться с деревенским художником-питерщиком.

И.А. Серов передал слова Честнякова, побывавшего в Питере, о своем отличии от земляков: «Ефим не раз говорил мне, что люди завидуют ему: “Я что-то недеревенское и ненужное делаю, никаким хозяйством не занимаюсь”»². В то же время дедушка П.Я. Серов объяснял внуку, почему он специально ездит в гости к Честнякову: «Он жил в столице, много знает. Мне интересно с ним разговаривать»³.

К теме отсутствия доброжелательности к людям в Питере Честняков возвращался в разговорах с А.Г. Грозовым: «“Фальши много, – как-то обронил он при воспоминании, – а простоты нет”. Его отгораживало от таких знакомств и сознание нужного дела в искусстве, и понимание раздвижения горизонта в живописи через изменение быта деревни ее просвещением. <...> “Художник должен быть чист перед совестью”, – говорил он. Самоотверженно он оставил Питер и уехал из него. Спас, как он однажды сказал, свою душу от соблазна...”»⁴.

С.В. Максимов показал путь деревенского парня от поездки в Питер до возвращения обратно. В итоге Петрован, еще в детстве в деревне

¹ *Игнатьев В.Я., Трофимов Е.П.* Мир Ефима Честнякова. С. 11–12.

² *Серов И.А.* Необычная жизнь. С. 9.

³ *Серов И.А.* Всё, как в жизни. С. 41.

⁴ *Честняков Е.В.* Поэзия. С. 293.

обученный писать, принимается учить грамоте ребятишек: глава VI называется «Учитель». Честняков, окончивший Новинскую учительскую семинарию в Ярославской губернии в 1894 году, работавший учителем в Костромской губернии до поездки в Санкт-Петербург и, возможно, пытавшийся в столице поступить в учительский институт – «в старом Петербурге учился в Учительском институте, у Ильи Репина в художественной студии занимался»¹ (также имеются неясные данные, полученные в фольклорной экспедиции в 2015 году и пока не проверенные об учебе в институте), вскоре по возвращении в родную деревню Шаблово организовал там детский сад – 1 декабря 1920 года². Этому способствовала Октябрьская революция 1917 года с новым подходом к воспитательной работе и, предположительно, знакомство в Питере с фрёбелевской системой летних площадок для детей³. И.А. Серов со слов Честнякова сообщил о его преподавании в художественной студии во Дворце пролетарской культуры в Кологриве после Октябрьской революции, также он был избран народным заседателем волостного суда⁴.

Показательно, как Максимов изобразил самодельную рекламу Петрована-учителя в базарный день, что было подсказано ему степенным дядей: «В эту пору над головами базара выставилась на палке косматая шапка-треух, которая медленно подвигалась вперед. Ближайшим кучам базарного народа слышался из-под этой шапки громкий разносистой припевок, обращавший на себя общее внимание» (Максимов, с. 252); прозвучавший текст обозначен еще как «базарный выкрик» (Максимов, с. 253). Честняков после возвращения из Питера тоже использовал подобный прием привлечения внимания на своих выставках художественных работ в Кологриве. Вот как об этом сообщал А.Г. Громов: «...хотел на этой выставке не только иллюстрировать картины, а и показать те маски, которые он делал для театра в Шаблове, хотел показать их практическое применение, исполняя сам те роли, которые исполняли в деревне его “артисты” – деревенские мальчишки, да хотел еще и познакомить со своими стихами и исполнением сенок из жизни сказочной деревни под гармошку, привезенную им из Питера (с такими гармошками там на сцене иногда выступали артисты питерской эстрады для рабочего люда)»⁵. И.А. Серов со слов Честнякова сообщает о том, как тот рекламировал свои произведения на воскресных базарах в Кологриве и соседних селах в 1920-е годы:

¹ Пути в избѣх. Трикиниже о шабловском праведнике, художнике Ефиме Честнякове. С. 60.

² Серов И.А. Не признан при жизни. С. 160–161.

³ Самоделова Е.А. Ребенок в начале XX века глазами учителя (по материалам биографии и творчества Ефима Честнякова) // Горюхинские чтения. Наука, методика, культура: Материалы Всеросс. науч.-метод. конф. с междунар. участием «Вторые Горюхинские чтения» (г. Новосибирск, 23–24 апреля 2021 г.) / Под ред. О.А. Фарафоновой. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2021. С. 20–31.

⁴ Серов И.А. Не признан при жизни. С. 159.

⁵ Честняков Е.В. Поэзия. С. 295.

«При этом скороговоркой проговаривал свои сочинюшки, припевал, при-
топывал ногами, прихлопывал руками»¹.

Также А.Г. Громов поведал о внимании Честнякова к подобной звуча-
щей речитативом рекламе брадобрея в Кологриве на рынке близ старин-
ного Макарьевского собора: «Сценка была такая: местный парикмахер
по прозванию Ваня Цыра, не обращая внимания на снег и ветер, бойко
зазывал:

– Стригу-брею! Кто следующий? <...>

– Хоть в кружок, хоть в польку, хоть под А Фе Керенского – двугривен-
ный, – и бойкие ножницы вперемежку с машинкой уже елозили по голо-
ве клиента. – Нам всё едино, медные берем и серебряные, с бумажного
рубля сдачу сдаем! Чужой карман жалеем, свой бережем! – выкрикивал
парикмахер»².

Для деревенских жителей Питер был источником технических но-
винок, мод и прежде невиданных развлечений, которые становились
известны и доступны благодаря тем, кто побывал в столице на зара-
ботках. С.В. Максимов в главе «На улице праздник» в книге «Крыла-
тые слова» (1899) в рассуждениях о детских воспоминаниях использует
слово «питерщик» именно в этом контексте: «Теперь эти праздники
там совершенно прекратились, когда на смену хоровода привезли из
европейской столицы досужие питерщики французскую кадрили»³.
Честняков же, как известно, привез из Питера два фотоаппарата и на-
бор пластинок к ним. Он стал первым деревенским фотографом и сни-
мал в том числе и этнографические сцены вроде крестного хода, про-
водов в армию и т.д.

ПИТЕРЩИК / ПИТЕРЯК В ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XXI ВЕКОВ ДРУГИХ ГУБЕРНИЙ / ОБЛАСТЕЙ И В ФОЛЬКЛОРЕ

В поэме «Кому на Руси жить хорошо» (1863–1877), во многом посвящен-
ной Костромской земле, в части «Крестьянка» Н.А. Некрасов привел слова
героини Матрены Тимофеевны о ее будущем муже:

А выискался суженой,
На горе – чужанин!
Филипп Корчагин – *питерщик*,
По мастерству печник⁴.

¹ Серов И.А. Не признан при жизни. С. 77.

² Громов А.Г. Непризнанное призвание (Воспоминания о художнике Е.В. Честнякове) // Пути в избáх. Трикнижие о шабловском праведнике, художнике Ефиме Честнякове. С. 63.

³ Максимов С.В. Крылатые слова. Изд. 2-е. СПб.: Изд-е А.С. Суворина, 1899. С. 22.

⁴ Некрасов Н.А. Кому на Руси жить хорошо: поэма: В 2 кн. СПб.: Тип. М. Стасюлевича, 1880. Кн. 2. С. 96 (курсив мой. – Е.С.).

И.А. Серов, многократно встречавшийся с Честняковым, сообщал о беседах своего дедушки с художником: «Часто рассуждали о Н.А. Некрасове. <...> Ефим Васильевич отзывался о творчестве Н. Некрасова противоречиво. Считал некоторые его стихи удачными, другие бранил»¹.

Об осознаваемой Честняковым разнице между народным прозванием столицы Российской империи и ее официальным названием сообщил еще раньше другой земляк писателя – учитель А.Г. Громов, приведя слова художника: «Питер... Питер. Бока вытер. Это народ так звал: “Питер”. Петербург... да еще Санкт-Петербург. Так писали. Не русское это – Петербург... бург – это от немцев хвост. Теперь зовут Ленинград, в честь Ленина. А до этого был Петроград. “Над омраченным Петроградом...” – писал Пушкин. Народный выговор ему был ближе: Петроград! Петр и Ленин. Ленин и Петр... – И, помолчав, добавил: – Оба нужны. Оба деятели. А деятели нужны России... Грамота нужна! Такая большая страна»².

Помимо уроженцев Костромской земли и соседней Ярославской губернии (где провел детство Н.А. Некрасов), писатели других местностей также воспевали или хотя бы упоминали питерщиков. В стихотворении «Дым» Л.А. Мей писал: «Побывши в Питере, во сне иль наяву... / Я “питерщик” вполне... На Питере съел зубы»³.

Н.С. Лесков создал цикл «Праведники» с предисловием «От автора к читателю», в котором применено слово «питерцы», однако непонятно – идет ли речь про коренных жителей или про приезжих: «Гадость какая у вас, *питерцев*, на сердце: никогда вы человеку утешения не скажете; хоть сейчас на ваших глазах испускай дух»⁴. Если речь шла об отходниках из деревень, побывавших на заработках в Санкт-Петербурге, то Лесков показал, что такие предприимчивые крестьяне теряют свою природную добросердечность и приобретают черты безразличия к окружающим, для которых они чужие.

А.П. Чехов писал брату Александру 4 января 1886 года о питерцах – жителях Питера: «Я был поражен приемом, к[ото]рый оказали мне *питерцы*. Суворин, Григорович, Буренин... всё это приглашало, воспевало... и мне жутко стало, что я писал небрежно, спусть рукава. Знай, мол, я, что меня так читают, я писал бы не как на заказ...»⁵ (курсив мой. – Е.С.).

В собрании «Сказки и песни Белозерского края» братья Б.М. и Ю.М. Соколовы (1915) упомянули о существовании особого квазисказочного сюжета «как я в Питер ходил», в котором «много подробностей, рисующих материальное положение парней, уходящих в далекий путь на заработки»⁶.

¹ Серов И.А. Всё, как в жизни. С. 49.

² Громов А.Г. Воспоминания о Е.В.Честнякове. С. 290.

³ Мей Л.А. Полн. собр. соч. Льва Александровича Мей: В 5 т. СПб.: Н.Г. Мартынов, 1887. Т. 5: Лирические стихотворения. С. 209.

⁴ Лесков Н.С. Три праведника и один Шерамур: Рассказы. 2-е изд. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1886. С. 8.

⁵ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М.: Наука, 1974. Т. 1. С. 177. № 128.

⁶ Цит. по: Сказки Белозерского края / Записали Б.М. и Ю.М. Соколовы. Архангельск: Северо-Западное книжное издательство, 1981. С. 24.

Соколовы утверждали: «Участившиеся поездки в северную столицу создали в крестьянской среде особый тип “питерщиков”, “питерцев”... Путешествия в Питер породили особый тип сказочников и даже новую форму сказки»¹.

Как видим, обрисовывается северная территория бытования диалектизмов «питеряк», «питерщик» и подобных, расположенная к северу от Москвы, включающая Костромскую, Ярославскую, Вологодскую, Архангельскую губернии (области) и Карелию, исключение – Калужская область. Однако и восточнее Москвы имеются топонимы, которые могли произойти от данных диалектизмов. Так, среди местных топонимов имеются Питиряевка (Питеряевка) Первая и Питиряевка Вторая – в селе Константиново Рыбновского района Рязанской области², хотя и реже бытует и другое произношение – Потеряевка, уже не связанное с Питером. Однако известно, что множество уроженцев Константиново, в том числе Ф.А. Титов (1945–1927), дед Есенина, водили баржи по рекам, в том числе до Санкт-Петербурга. Сестра поэта, Е.А. Есенина писала: «В нашем мало-земельном краю четверем молодцам в одном доме нечего было делать, поэтому наш народ всегда занимался отхожими промыслами. С началом весны у нас почти половина мужского населения уходила в Питер на работы. Там они нанимались рабочими на плоты или на баржи и плавали по воде все лето. Потом мужики объединились в артель. Почти все члены артели приобрели собственные баржи, и каждый стал сам себе хозяин. Дедушка со своими баржами был очень счастлив»³.

Н.В. Казмин записал частушку о возвращении сына-отходника из Питера в Рязанскую губернию, к которой в подстрочном примечании сообщено о месте ее бытования:

Ах, старушка старая
Самовар поставила,
Не успела вскипятить, –
Сын из Питера летить⁴.

Эта частушка напечатана в журнале «Солнышко» в 1913 году, и ее мог прочитать Честняков, изучая издание перед тем, как туда предложить свои произведения.

¹ Сказки Белозерского края. С. 321.

² Башков В.П. Плачет где-то иволга... Константиновские этюды. М.: Московский рабочий, 1986. С. 36; Панфилов А.Д. Константиновский меридиан: В 2 ч. М.: Энциклопедия российских деревень; Народная книга, 1992; Самоделова Е.А. Историко-фольклорная поэтика С.А. Есенина // Рязанский этнографический вестник. 1998. С. 75 (Питеряевка – со ссылкой на В.П. Башкова); Она же. Антропологическая поэтика С.А. Есенина: Авторский жизнеописание на перекрестии культурных традиций. М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 850 (Питиряевка). (Серия «Studia philologica»).

³ Есенина Е.А. В Константинове // Воспоминания о Сергее Есенине / Под общ. ред. Ю.Л. Прокушева. М.: Московский рабочий, 1965. С. 25.

⁴ Народные песенки-коротушки // Солнышко. СПб., 1913. № 11. С. 399.

Близкая по смыслу частушка была записана С.А. Есениным и помещена в раздел «Прибаски. I (На растянутый лад, под ливенку. Поют парни)» в 1918 году в газете «Голос трудового крестьянства»:

Наши дóма работáют.
А мы в Питере живем.
Дома денег ожидают,
Мы в опорочках придем¹.

В ответ могла спеть девушка частушку, внесенную в раздел «Прибаски. II (Плясовой лад, под тальянку. Поют бабы и девки)»:

Мой миленок в Питери
Поступил в учителя,
За дубовым столом
Пишет серебряным пером².

Не следует путать с «питеряками» и «питерцами» ряд похоже звучащих и родственных диалектных слов, объединенных в группу синонимов с обозначением коренных петербуржцев и петербурженков: «Питерáк – житель, уроженец Ленинграда» – так говорили в Лодейнопольском районе Ленинградской области в 1933 году; «Пíтерка – жительница Петербурга (Петрограда)» – отмечено в Юрьевском и Покровском уездах Владимирской губернии в 1910 году и в Онежском районе Карельской АССР; «Питерянин – житель Петербурга» – зафиксировано в Лужском уезде Петербургской губернии в 1871 году³.

Уже в наше время Александр Москвин создал повесть «“Питерщик” в пустыне» (2004), в которой под пустыней понимается городское многолюдье и связанное с ним бездушное безразличие ко всем, в том числе к прибывшим из деревни.

ОСОБЕННОСТИ ПРЕБЫВАНИЯ Е.В. ЧЕСТНЯКОВА И ЕГО ГЕРОЕВ В ПИТЕРЕ / ФРОНЕ

Справедливости ради надо сказать, что Честняков увидел в Питере много интересного, запечатлел на картинах и в иллюстрациях ряд городских пейзажей и интерьеров. Он учился в Рисовальной школе княгини М.К. Тенишевой, посещал скульптурный класс Академии художеств и Эрмитаж (изобразил его в поэме-сказке с условным названием «Сон за прялкой»), бывал в театрах и отразил их в «Сказании о Стафии – Короле Тетеревином», ходил по мостам через Неву и запечатлел их

¹ Есенин С.А. Полн. собр. соч.: В 7 т. (9 кн.). М.: Наука: Голос, 1999. Т. 7. Кн. 1. С. 323.

² Там же. С. 326.

³ Словарь русских народных говоров. Вып. 27. С. 53–54.

в рисунках и т.п. Художник привез из Питера маленькую гармошку-концертино¹, волшебный фонарь с туманными картинками и два фотоаппарата со стеклянными пластинками для съемки, краски и кисти – всё это он использовал в своей творческой и культурно-просветительской деятельности в Шаблово.

В Санкт-Петербурге Честняков побывал на кустарной выставке и по праву приезжего крестьянина и одновременно художника высказал свое несогласие с подбором экспонатов в письме к И.Е. Репину 22 апреля 1902 года. Он возражал против стилизации народного искусства профессиональными живописцами. Это была реакция подлинного крестьянина, выходца из деревни, «питеряка», на эту выставку, обращенная уже не столько к адресату письма, сколько к собратьям-«деревенцам»: «Взял бы я бич и выгнал вон толпу праздных людей с кустарной выставки. Мои братья, вы считали их выше, способнее, благороднее себя и доверчиво отдали им всё свое достояние – для науки и искусства, на созидание общего блага, лучшего порядка жизни. Как же они использовали ваше достояние, чем вам отплачивают?»².

Честняков настороженно относился к петербургской жизни, к петербуржцам и зачастую не умел воспользоваться благоприятными случаями, которые ему преподносила судьба. Например, он отметил в записной книжке в 1913 году одно событие, расценив его как попытку умалить его достоинство неким петербуржцем вместо того, чтобы откликнуться на предложение позировать и расценивать это как свою помощь собрату-живописцу: «Вот уже более десяти лет ищу возможности учиться в нашей столице и всё не могу найти... Можете судить об этом хотя бы по следующему обстоятельству: мой главный покровитель, лучше которого, по Вашим словам, в советники мне не найти, кажется, готов принять меня за странника и желал бы написать с меня портрет... Значит, это и есть максимум “просветительности”, какую могла предложить мне “наша столица”...»³.

Он писал из Санкт-Петербурга неизвестному адресату в 1913 году о дальнейших планах: «Конечные же цели у меня – деятельность в деревне. И вообще желал бы ознакомиться в городе по возможности с делами всякого рода: живопись, скульптура, музыка, архитектура, машиностроение, агрономия, языковедение, астрономия, науки оккультные, театры и кинема...»⁴.

¹ Громов А.Г. Воспоминания о Е.В. Честнякове. С. 295.

² «Вот перед Вами русский...» Письма Е.В. Честнякова к И.Е. Репину / Вступ. ст., подгот. текста и публ. В.А. Сапогова // Новый журнал. СПб., 1993. № 2. С. 125.

³ Цит. по: Сухарева Т.П. Рукописи Ефима Честнякова – источник духовной и народной мудрости // Честняков. Русь, уходящая в небо...: Материалы из рукописных книг / Сост. Т.П. Сухарева. Кострома: Костромаиздат, 2011. С. 4.

⁴ Варианты этой цитаты: Ефим Честняков – художник сказочных чудес. Каталог выставки / Сост. В.Я. Игнатъев. М.: Советский художник, 1977. С. 10; Игнатъев В.Я., Трофимов Е.П. Мир Ефима Честнякова. С. 120.

Санкт-Петербург выставлен у Честнякова в поэме «Федорок» как город Фрон, Фроней град. В других словесных сочинениях он получит иные названия (например город Талалай) или окажется безымянным. Интересно происхождение придуманного Честняковым сказочного названия. Зоя Ивановна Осипова, младшая современница и землячка Честнякова, сообщала, что художник путем отсечения начального звука превратил ее имя Зоя в Оя¹. В «Стафии – Короле Тетеревином» в главе VIII «Дедушки Яи» Честняков привел еще подобные имена и их официальные формы: «Дедушка Яков – он же Яй. Баўшка Анна – она же Ая. Так их звала Фарася. А себя Фарася называла – Яя»²; Фарася – Офросинья на костромском диалекте, Ефросинья / Евфросиния – на литературном языке. Очевидно, Честняков заимствовал из детской речи способ именования, характерный для периода начального освоения родного языка малышами и обусловленный физическим развитием речевого аппарата ребенка. Писатель регулярно использовал этот наивно-речевой прием в качестве художественной находки, упраздняя начальный согласный или гласный звук в имени человека: например, Стафий – Король Тетеревиный мог появиться из Астафия (сравнительно недалеко от Шаблова на север располагается деревня Астафьево). Не отсюда ли и город Фрон как отзвук известной сказки «лубочной печати о Жар-птице и Иване Царевиче», в которой И.М. Снегирев находил «отпечаток Востока»³. Пересказывая сюжет, он неоднократно упоминал приказание царя Далмата Ивану Царевичу, чтобы он «съездил за тридевять земель в тридесятое государство и достал ему златогривого коня от царя Афрона», и «услужливый волк» примчал героя в «царство Афроново»⁴.

Другой прием детской речи – способ шепелявить вместо произношения сложных для малышей звуков – Честняков применил в вымышленном топониме Талалай, который, возможно, восходит к Тарараю из детских прибауток, к «тарарá» из загадки про язык и к прозвищу человека – любителя поговорить (Псковская, Новгородская, Московская области), к диалектизмам «тараруй» – пустомеля, болтун, шутник, забавник, «тарарай» – сказочник, шутник, балагур, к «тарарушке» – быстро, часто говорящем человеке; к деревянным точеным игрушкам-тарарушкам из села Полхов Майдан Нижегородской губернии⁵. У Честнякова также имеется созвучное имя в стихах – «Вышел царь Фарарай...»⁶ и звукоподражание игре на рожке – «Ту-ру-ру, ту-ру-ру / Ты играй-ка мой рожок / Потешай меня дружок»⁷. Подобный способ создания имен персонажей из названий самодельных

¹ Пути в избáх. Трикиние о шабловском праведнике, художнике Ефиме Честнякове. С. 185.

² Честняков Е.В. Сказание о Стафии – Короле Тетеревином. С. 153.

³ Снегирев И.М. Лубочные картинки русского народа в московском мире. М.: В Университетской тип., 1861. С. 107.

⁴ Там же. С. 107–108.

⁵ Словарь русских народных говоров. СПб.: Наука, 2010. Вып. 43. С. 279–280.

⁶ Честняков Е.В. Поэзия. С. 254.

⁷ Честняков Е.В. «Русь, уходящая в небо...». С. 54.

музыкальных инструментов и звукоподражаний их мелодиям, что встречается в детских потешках и дразнилках, использовал Честняков: «Микита дуда / Под кустом вода»¹.

И наоборот, писательский прием, обращенный к детскому восприятию, базируется на любви ребятишек к экзотическим именам и названиям. Этот прием придания диковинного колорита образу обыкновенного человека, чтобы превратить его в сказочного и вообще в фантастического персонажа – при сохранении деревенского происхождения, Честняков реализовал в сочинении «Несеся» с помощью диалога встретившихся друг с другом ребятишек, при этом сохранив понятный малышам способ упрощения имен до сокращенного их вида:

- «Спросили как ее зовут..
- Несеся.. А вас как?
- Нленля.. Рята.. Кня.. Тю.. и Фертя.
- Что вы тут делаете?
- Так ходим.. а живем вон в той избушке..»².

Диалог героев об их именах при знакомстве друг с другом, отражающий народный обычай, особенно деревенский – с перечислением степеней родства, Честняков использовал неоднократно, в разных произведениях, предназначенных детям. Этот же прием Честняков применял просто при перечислении участников какого-либо события, преимущественно описываемого в сказке или в подобном сказке произведении, адресованном детям. Так случилось в «Сказкиных женихах», повествующих о приключении девушек зимой на «беседке», где в избе собирались подружки по вечерам, пряли лен, шили и вышивали, пели песни и беседовали. Честняков перечисляет то ли людей, то ли чужаков, то ли сказочных дев, поскольку смешались явь и мечтание девушек о женихах: «И поехали на лошадях в поле.. Впереди Светреня.. В середках Черетя. На краю Феня.. За Светреней едет Фрет.. За Черетей Линик.. За Феней Фуф..»³.

Также Честняков умело передает детскую речь и вообще деревенские правила общения, именуя персонажей уменьшительными именами с суффиксом «-к-», придающим заодно и пренебрежительный оттенок обращению. Например, в наброске «Тая» с похожим на сказочный зачином: «Жила-была Тая. Пошла на ричку и встала на камень с цветом в руке.. *А в это время подружки Яйка, Ейка, Айка, Ийка, Уйка сделали пугало на палке и бегали коло избы...*»⁴.

Честняков показывает, что город Фрон представляет собой громаду многоэтажек и скопище народу, причем люди туда попадают не по своей воле: во всяком случае – герои поэмы «Федорок» (и с условным названием «Сон за прялкой», в другом варианте публикации – «Девичий сон»),

¹ Честняков Е.В. «Русь, уходящая в небо...». С. 55.

² Там же. С. 101. Здесь и далее в цитатах две точки вместо обычного многоточия – авторский знак Честнякова.

³ Там же. С. 105.

⁴ Там же. С. 102.

где девушки приглашены в город своими небесными покровительницами и им предоставлен необычный транспорт. Описание города Фрона восходит к Санкт-Петербургу и основано на личном восприятии Честнякова с учетом литературного опыта его предшественников, писавших о мрачном духе новой столицы, выстроенной по указу Петра I согнанными на работу крестьянами из соседних местностей.

Сюжет поэмы «Федорок» прост и одновременно напоминает волшебную сказку: героиню утаскивает злодей-посыльный на птице-корабле по поручению злобного героя-антагониста, который хочет на ней жениться, а главный герой Федорок отправляется на ее поиски, в итоге увенчавшиеся успехом. Силы в поэме расставлены полярно: девушка и главный герой – деревенские жители, а герой-антагонист – представитель столичного города. Похищение невесты наблюдали второстепенные деревенские персонажи – безымянный мужичок, дедушка Софрон и питеряк, выступающие как три волшебных помощника сказки. Если первые два старичка сочувствуют девушке и ищущим ее родственникам и соседям (а искали ее всем деревенским обществом «много дней»), то питеряк усматривает насильственный увоз девчонки как благо для нее:

Тут выходит *питеряк*, –
И часами чик и бряк:
«Так что девицу-отраду
Понесло к Фрону-граду,
К мечте дев и женихов,
Мне не жалко стариков»¹.

Использование диалектизма «питеряк» Честняковым расширяет географию этого словечка, распространяет его бытование на Костромскую губернию (что не отмечено в «Словаре русских народных говоров»). В этом плане Честняков сделал пусть маленький, но вклад в русскую диалектологию.

Два старичка видят в утаскивании девушки огромное несчастье для нее, что подчеркнуто указанием на чужеродность и почти колдовскую суть похитителя, его связь с петербургским высшим обществом, в котором он играет роль слуги и одновременно почти что забавной игрушки; ср. в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина – страшный сон Татьяны в главе 5, строфе XVI – «Там карла с хвостиком...»:

А над лесом ко Фрону
Пролетел крылат кораб
И сидит на нем арап
Али русский – не видать².

¹ Честняков Е.В. Поэзия. С. 214 (курсив мой. – Е.С.).

² Там же.

Арап (помимо художественной литературы) встречается в сказке «Русский, татарин, арап и швед» в «Северных сказках» Н.Е. Ончукова (1909)¹.

Показательно, что во Фрон, как и в другие подобные города, можно попасть только на чужеродном и неизвестном крестьянам транспорте, который описан как свистящий и стремительно мчащийся по рельсам механический поезд, перевозящий господ:

Вон там скоро уж вокзал;
Ходят, свищут поезда,
Увезут тебя пути,
Только денег заплати.
Сядешь там и в этот град
Тя доставят в аккурат.
Только там большой затор –
Для сумятицы простор.
Заглядишься на ворон –
Увезут и не во Фрон².

Кондуктор поезда показан даже не как человек, а скорее – как изображение масти в картежной игре: «В шапке красненькой валет / Выдаст там тебе билет»³.

Город Фрон с точки зрения приехавших из деревни представляет собой подобие библейского Вавилона, в котором тьма народу и царит сплошная сумятица:

Как приехали во Фрон, –
Шум и гам со всех сторон.
Миллион домов стоит.
Что-то Фрон в себе таит?
Тут людей не сосчитать
И местами негде встать⁴.

В другом месте поэмы-сказки Честняков дал пространное описание города Фрона в момент карабканья Федорка по стене многоэтажного дома для спасения Яи, что привлекло к нему множество зевак:

Прибавляется народу.
Тесноты такой отроду
Не запомнил Фронный град:
Пять мильенов в аккурат.
Шляпы, вееры, зонты –
Удивился бы и ты.

¹ Ончуков Н.Е. Северные сказки. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1909. С. 571. № 287.

² Честняков Е.В. Поэзия. С. 214.

³ Там же. С. 212.

⁴ Там же. С. 215.

Имена, названья, клички,
 Каргузы, кафтаны, брички,
 Ондреды, автомобили
 И телеги там же были.
 Тут же – сто одна карета,
 Роспись вся – без трафарета.
 И рыдванов двести семь.
 Триста кучеров Кузем.
 Восемь сотен слуг Титов,
 Шесть лакеев Филатов,
 Камердинеров – сот девять,
 Точность большая, но где ведь?
 А простых там было слуг,
 Слушай, если ты не глух:
 Может, тысяч пятьдесят –
 Так преданья говорят¹.

По сути, Федорок тоже оказывается в какой-то мере «питеряком», ведь перед тем, как найти Яю, он работал в Питере, однако быстро вернулся в деревню и настоящим отходником не стал.

ГЕРОИ Е.В. ЧЕСТНЯКОВА В ГОРОДАХ ПИТЕРЕ / ТАЛАЛАЕ

В другом сочинении, получившем условное название «Город Талалай», также выведен Санкт-Петербург, хотя здесь он и получил согласно сказочной поэтике иной литературный топоним. Один из характерных мотивов этой фантазии Честнякова связан с Христей, дочкой главного «по части дорог» Филата Дрона Дрондроньюлина, владевшей множеством «нарядов», в которых столичная мода переплелась с деревенской: «Когда вывесил летом сушить в жаркие дни – не пересчитаешь: [одни] рубашки из домашнего полотна, из фабричных тканей... покроем однаки.. сарафаны тоже.. (скроены как один, так и другой)[.] много набоек и ситцевиков.. есть и платья и кофты городского фасона (и много).. верхней одежды тоже много.. поддевки[.] полушубки, курточки.. кофты.. теплые платья.. рукавицы, чулки, сапоги.. башмаки.. всякие мелочи, бусы, легкие платья, платочки и ленты... были и шляпы.. только она надевать их стеснялась.. Дома же наедине примеривала перед зеркалом..»². На многих картинах и рисунках Честняков изображал девушек в платьях городского фасона и в шляпках³.

¹ Там же. С. 236–237. (Фронный град – большая буква поставлена нами. – Е.С.)

² Честняков Е.В. «Русь, уходящая в небо...». С. 130. (Дореволюционное написание окончаний имен прилагательных и определительных местоимений, вроде «-ия», «-ья», здесь и далее в подобных случаях приведено к современному виду нами. – Е.С.)

³ Там же. С. 75, 76, 79, 104 и др. рис.; *Игнатъев В.Я., Трофимов Е.П.* Мир Ефима Честнякова. С. 57, 66, 123.

И.М. Снегирев и Д.А. Ровинский («Русские народные картинки», 1881) приводили лубочные листы, содержание которых сводилось к изображению странных, несуразных и диковинных костюмов, шляп в форме кораблей, заимствованных из французской и прочей иноземной моды. Можно предположить, что Честняков как художник интересовался городской модой, лицезрел ее воочию на улицах Санкт-Петербурга, рассматривал лубочные картинки и читал книги о них. В книге «Лубочные картинки русского народа в московском мире» (1861) И.М. Снегирев указывал: «На лубочных картинах XVIII века увидите чопорные парики с пуклями и косами у господ, трехъярусные прически и чепцы кораблем у модных барынь <...>. Так в наше время кренилиновые (так!) юбки дали повод к сатирическим выходкам в простонародных картинках»¹. В книге «О лубочных картинках русского народа» (1844), в статье второй «О содержании и значении лубочных картинок», в главе «В» «Символико-поэтические изображения» Снегирев представил «головные уборы чудовищного вида у дамы и кавалера, щеголей XVIII века» (подглавка 1 «Народные сатиры», пункт 13)². Здесь же, в пункте 12, он сообщил: «Рейтар верхом на петухе, в шляпе с рогами и петушком»³. Этот персонаж родствен городовому с петухом или гусем под мышкой, верхом на свинье, слепленному из глины в виде свистульки гончарами села Абашево Спасского уезда Пензенской губернии, причем эти мастера были старообрядцами⁴, возили свои изделия на ярмарки вплоть до Нижнего Новгорода. Как известно, Честняков занимался в Музее Академии художеств, а в Шаблово соорудил целый глиняный городок с изделиями мелкой пластики – «Кордон» – и, безусловно, видел работы гончаров из соседних деревень. Эти общие черты поделок со свистулками умельцев из Абашева должны были привлечь к ним его внимание.

На полотнах Честняков изображал деревенских девочек-подростков в городских платьях и изящных шляпках, а в сказках «Белая лилия Анелька» и «Принцессы из царства белых платочков» описывал их наряды⁵.

В «Городе Талалае» в семье Дрондроньюлина видно смешение исконного деревенского и привнесенного городского уклада: дочь его косит траву, тклет и шьет, носит сарафаны и любит шляпками перед зеркалом. В город Талалай приехали актеры и устроили балаганы «с музыками», а еще там имеются разные театры, которые Филат Дрондроньюлин обсуждает с «главным» – Софроном, вспоминая историю религии и увеселений:

¹ Снегирев И.М. Лубочные картинки русского народа в московском мире. С. 115–116.

² Снегирев И.М. О лубочных картинках русского народа. М.: Тип. Августа Семена, при Медико-хирургической академии, 1844. С. 20.

³ Там же. С. 20.

⁴ По сообщению И.А. Серова со слов Честнякова, художник был старообрядцем и даже часовенным старообрядцем (хотя был крещен в обычном православном храме – в Ильинской церкви в селе Илешово Кологривского уезда). См.: Серов И.А. Не признан при жизни. С. 78, 93, 102.

⁵ Честняков Е.В. Сказки, баллады, фантазии / Сост. Р.Е. Обухов; вступ. ст. Р.Е. Обухова и М.А. Васильевой. М.: Московские учебники, 2012.

«Были и капища Ваалу... <...> Были амфитеатры в Риме.. Зрелища бывают и очень дурные.. <...> И сюда стекаются деньги, которые бы нужно на хлеб, на другие насущные вещи, то есть необходимые для жизни.. Соблазн бывает настолько велик, что человек теряет влияние над собой и отдает то, что необходимо для его существования.. Тогда организм разрушается, человек умирает – как жертва.. идолу.. И этого-то идола, который обезображивает жизнь, отымает хлеб у людей и вносит болезни и распри.. – называют прекрасным.. Красотой не может быть ложь»¹.

В сочинении с условным названием «Сказание о Стафии – Короле Тетеревинном» главный герой, крестьянский паренек Стафий, выдумщик и изобретатель диковин, тоже побывал в столичном театре, однако избраженном с большим уважением к нему, совершенно не как рассадник зла: его посещают царские особы, здание представляет особый род светской архитектуры и интерьерного искусства, там имеется ложа с гербом с литерой «Ч», которую герой трактует как имя человека, устремленного в будущее, преобразователя всей планеты. Про себя, если считать роман автобиографическим, Честняков (точнее – его герой) рассказывает, зачем он полетел в столицу на изобретенной им «диковине» – крылатом корабле, а не отправился по железной дороге, как Федорок. Там он встретился с настоящим питеряком, ночевал у него (тот оказался любезен – это сила землячества), далее посетил государя и царевну, сватался к ней и катал ее на рукотворной птице-корабле, посещал театр.

Вообще надо отметить, что в «Сказании о Стафии – Короле Тетеревинном» Питер преподнесен как прекрасный город, в котором живут замечательные невесты – дочери удачливых отходников, местных купцов и даже царя. Они с удовольствием встречают героя-крестьянина и соглашаются с ним полетать над городом на его «диковине» – необычном летательном аппарате, однако не выходят за него замуж, не понимая его духовных устремлений и особого жизненного пути изобретателя, переставшего заниматься крестьянским трудом. Как в итоге сложилась жизнь главного героя – авторского «я» Честнякова – неизвестно: то ли сочинение не окончено, то ли не все рукописи найдены и прочитаны. Вроде бы советской действительности в произведении нет; возможно, Честнякову роман был интересен, когда действие происходило при прежнем государственном укладе, потом он не знал, не задумывался, как вписать главного героя в новую эпоху, когда рушится привычный миропорядок из-за Первой мировой войны, Февральской и Октябрьской революций 1917 года и последующих событий.

Пожалуй, это единственное известное на сегодняшний день сочинение Честнякова, по-доброму описывающее Санкт-Петербург как выдающуюся столицу мира, как город культуры и прогресса, науки и искусства, прекрасной архитектуры с технически оснащенными зданиями и с увлеченными людьми. Это тот город, куда направился Честняков из провинции за художественным образованием, но которое он получил не в том

¹ Честняков Е.В. «Русь, уходящая в небо...». С. 130.

объеме, в каком хотел; также житель лесной глухомани не смог развить и показать свой талант полностью петербуржцам, не сумел осесть и закрепитесь в столице.

Поэтому неудивительно, что в творчестве Честнякова возникает еще один лирический герой, являющийся автобиографическим, и описывает свою тяжелую жизнь в Питере, когда он вынужден был посещать потенциальных богатых покупателей своих картин, таская их на спине тяжелым грузом. Он подмечает отсутствие собственных домов и даже квартир у многих горожан, что ему кажется странным – ведь избы имеются даже у наиболее бедного сословия – у крестьян; также он видит отсутствие санитарии:

Хоть тут и много ходит люда, –
Я одинокий, как в лесу.
Томлюся в Питере покуда
И за плечами груз несу.
Здесь не у каждого жилища,
Кой-где – подобие норы,
Там люди с бедствующей пищей,
И всюду – грязные дворы¹.

В стихотворении с условным названием «Не свой» («Таскаюсь я с грузами всяких работ...») лирический герой – *alter ego* автора – клеймит Петербург за привлечение чужестранцев на лучшие должности и за пренебрежение своими гражданами: «Ушкуйники всех человеческих стран / Доходы берут из отеческих ран»². При этом герой Честнякова, крестьянин по рождению, описывает архитектуру Петербурга, соотнося ее с привычными для него деревенскими представлениями и низводя городские здания до уровня большой избы: «Из камня стоят здесь дома-сундуки, / Окованы двери, стальные замки»³.

Честняков был недоволен, что из-за ограничений, связанных с образовательным цензом, его не принимают в Императорскую Академию художеств, а жизнь в столице чересчур дорога для выходца из деревни. Соответственно свои личные жизненные трудности и перипетии судьбы он претворил в художественные сюжеты, связанные с Санкт-Петербургом.

В то же время он внимательным взглядом художника и, возможно, приверженца старой веры, не приемлющего табак и вино, подмечает все побочные стороны капитализма, наиболее ярко заявляющие о себе в городе, и описывает заводчиков в стихотворении «В порфиру одеты владельцы земли...»; опять же, он делает это с позиции крестьянина-отходника, вынужденного заниматься сезонными работами в городе, поскольку

¹ Честняков Е.В. Поэзия. С. 107.

² Там же. С. 109.

³ Там же. С. 110.

родная таежная земля не дает возможности собрать необходимый урожай со скудных полей:

Не знают братья, как хлеба достать, –
И к ним на заводы идут работать.
И в смрадной неволе душою тоскуют, –
Там пиво, вино и табак фабрикует.
Мильоны вагонов уходит зерна,
А братья беднеют, семья голодна¹.

Таких стихотворений, изображающих столицу смрадной, удушливой, вытягивающей все силы и изматывающей души отходников, Честняков создал целую подборку, передав в них всю свою неудовлетворенность тягостной жизнью в Петербурге, невозможностью заработать деньги за свои живописные работы и получить желаемое художественное образование в Академии художеств. В стихотворении с говорящей первой строкой «Потомки варваров, хранящие грабителей наследье!..» он обличает враждебных ему жителей Петербурга:

И нет на свете столь столицы беспримерной:
Здесь скопище всех стран – воров и проходимцев.
Настроили домов и властью управляют.
Отчизны же сынам там мест хороших нет².

В то же время, отдавая дань Петербургу как средоточию прогресса начиная с эпохи его основателя Петра I, Честняков сочинил стихотворения и поэмы, прославляющие столицу. В стихотворении «Холодная красавица Нева!..» он говорит о Петербурге как о центре притяжения самых разных людей: «И всякий люд в столицу нашу / Стекается с далекого отечества, / Из стран чужих для целей разных...»³; упоминает о присутствии в столице А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова.

В стихотворной сказке с условным названием «Сон за прялкой» («Раз девицы на беседке...») под безымянным городом угадывается Санкт-Петербург, в который прибыли на летучем корабле-лебедь девицы, посланные с деревенской беседки своими небесными сестрами-феями, именуемыми «Светлоликие Люли»⁴. Можно сказать, эти девушки-крестьянки также оказываются отходниками (хотя более – экскурсантами, как было принято именовать в начале XX века туристов); более того, и девицы-феи – в какой-то мере тоже питерянки, поскольку сопровождают крестьянских девчонок в столицу. Феи-сестрицы отправляют крестьянских девушек в Санкт-Петербург на лебедь, но они уже соглашаются добровольно, на них никто не нападает, их никто не похищает, и путешествие

¹ Честняков Е.В. Поэзия. С. 113.

² Там же. С. 115.

³ Там же. С. 101.

⁴ Там же. С. 256.

в столицу происходит во сне-мечте. Значит, прав питеряк из «Федорка»: Питер – девичья мечта? И они, в отличие от Федорка, любят лестницей в музее (вероятно, в Эрмитаже) со статуями деятелей науки и искусства разных веков и народов (см. выше), изящными мостами и прекрасными дворцами:

Украшенья, изваянья
И на людях одеянья –
Всех фасонов и цветов,
Кто степенен, тот фартов...
К озерине от дворца
Гладка лестница видна.
Полверсты длиной она –
От начала до конца¹.

И далее:

Статуй лица – по краям.
Дева, юный селянин,
Всем известный гражданин,
Царь и нищий, фараон,
Бонапарт Наполеон,
Старец, временем сгорблен,
Тут же юноша влюблен,
Воин, схимник и учитель,
И скупой, и расточитель,
Прометей, Боян, Нестор,
Живописец и пастор,
И пастух, и педагог, –
В обуви и без сапог².

Прием перечисления однотипных персонажей, упомянутых по имени, имеется в северно-русском фольклоре. Честняков мог познакомиться с ним как в устном бытовании, так и по книгам – например он представлен в «Загадках русского народа» Д.Н. Садовникова, в частности в подборке «Сани (Полозя, оглобли, вязья, копылья)»:

Два кума
Абакума.
Две кумы Авдотьи,
Шесть Фалелеев,
Да десять Андреев³.

¹ Честняков Е.В. Поэзия. С. 258.

² Там же. С. 259.

³ Садовников Д.Н. Загадки русского народа: Сб. загадок, вопросов, притч и задач. СПб.: Тип. Н.А. Лебедева, 1875. С. 118. № 975.

Эта загадка записана в Мологском уезде Ярославской губернии, где Честняков проходил курс в учительской семинарии и мог услышать ее изустно. Другой вариант бытовал в Самарской губернии, где Честняков никогда не был:

Десять Леоновых,
Да пять Филимонов,
Да Устюшка,
Да Катюшка,
Да две Палагеи¹.

Концовка «Сна за прялкой» неопределенна: героини вроде бы видели только сон о своем путешествии, но при этом прошло не одно столетие... Важно подчеркнуть, что, как в поэме «Федорок», где герой попадает в столицу на необыкновенном транспорте (вроде бы на поезде, но одновременно как бы внутри сказочного героя-поглотителя), так и здесь героини приплывают на огромном лебедь, причем, по вариативным строкам, находятся внутри него. Точно так же когда-то Честняков на товарной лодке по Унже и затем на пароходе отправился по Волге в село Новое Мологского уезда Ярославской губернии поступать в Новинскую учительскую семинарию², и эти транспортные суда могли послужить прообразами лебедя-корабля.

О НАБЛЮДЕНИЯХ Е.В. ЧЕСТНЯКОВА НАД РАЗЛИЧИЯМИ МЕЖДУ СТОЛИЦЕЙ И ДЕРЕВНЕЙ

Честняков подмечал различия между столичной и деревенской жизнью. Но он мог проследить наблюдения народа о различиях между ними, например в «Загадках русского народа» Д.Н. Садовникова: «Чего в Питере нет? – Овина (г. Тотьма Вологодской губ.)»³; важно отметить близкое географическое расположение Тотьмы к Кологриву, ценимое художником. Питер упомянут еще в зачине целого ряда загадок про наперсток, небо и звезды, письмо: «Шла свинья из Питера...», «Бежит свинья из Питера...», «Идет свинья из Питера...», «Шла коза из Питера...», «Идет свинка / Из Питера...»; «Шла девица из Питера...»; «В Питере рубят...»⁴. Также жанр загадки использует простой вопрос: «Чего в Питере никогда не найти?»⁵.

Отмечая роль Петербурга как «культурной столицы», Честняков создал стихотворение с условным названием «Город» («Культурный город

¹ Садовников Д.Н. Загадки русского народа. С. 119. № 975д.

² Игнатъев В.Я., Трофимов Е.П. Мир Ефима Честнякова. С. 36.

³ Садовников Д.Н. Загадки русского народа. С. 279. № 2290.

⁴ Там же. С. 76. № 615–615а-г; С. 290. Вар-т к № 231. № 1852ъ; С. 267. № 2153.

⁵ Там же. С. 280. № 2310.

там и тут...») с едкой сатирой на город, замкнувшийся сам на себе и не приемлющий никаких посторонних людей, особенно отходников – как будто писатель предчувствовал введение прописки и найм работников по лимиту в советское время: «Культурный город создадим – / Въезд деревенцам запретим»¹.

Из тех «питеряков», которые напрямую названы Честняковым в поэме-сказке «Федорок» и представляют обобщение социального типа отходника из деревни, в 1920-е годы произошли «строители», как их именует писатель в поэме «Титко»², подразумевая «строителей социализма». Это ведь были ушлые люди, крестьяне, в прошлом побывавшие в городах, набравшиеся там низовой массовой культуры, общавшиеся с равными себе – такими же выходцами из разных деревень. Это они возомнили себя устроителями новой жизни в деревне, организуя ее не по самому высокому образцу. По мнению Честнякова, городская культура несла с собой нравственную опасность; еще в дореволюционном письме к Н.А. Абрамовой он размышлял о Питере: «Кругом пасти и ловушки для всех, чтоб не было ни от кого капитального служения, не шли бы дальше ремесленного творчества. И так жизнь мало совершенствуется, тянется по кочкам и болотинам, тогда как давно пора устраивать пути и дороги, могучую универсальную культуру»³. Городская культура не подчинялась общинному устройству, как было в деревне, где все знали друг друга и предков не только своих, но и соседских, что называется, чуть ли не до седьмого колена. (В.П. Лебедев рассказывал, что Честняков сообщал ему сведения о его деде-прадеде и расстраивался, что по юношеской неопытности не расспросил более подробно.)

В больших городах много приезжих, таких же *питеряков*, которые ощущают свою временность и чужеродность, у них здесь нет родовых корней, их ничто не держит в этом пестром обществе, кроме сезонной работы. Они не знают правил городского поведения, нахватались только отдельных поведенческих черт. Они могут вести здесь совершенно отличный от деревенских устоев образ жизни, порой греховный и преступный, и чувствовать свою безнаказанность, потому что нет общественного контроля со стороны «однодеревенцев», как это принято в сельской общине. Многие питеряки спиваются и погибают, оставляя осиротелыми свои деревенские семьи. Но бывает и наоборот, когда отходники зарабатывают хорошие деньги и заботятся о родной деревне. Перед Честняковым стоял такой пример: Сила Иванов – иконописец, расписавший часовню в Шаблове и украсивший много церквей, в том числе в селе Илешево и Санкт-Петербурге⁴. Это он выстроил красивый высокий дом с маковкой и шпилем – «шпицей», как говорили в Шаблове. (Возможно, эту

¹ Честняков Е.В. Поэзия. С. 114.

² Там же. С. 196.

³ Игнатъев В.Я. Ефим Васильевич Честняков. С. 50.

⁴ Ганцовская Н.С. Живое поунженское слово. С. 141.

«шпицу» упомянул Честняков в стихотворении «Мое забытое, родное, / Гусек и шпица на трубе»¹.)

Художник предостерегал от мечты «деревенцев» найти счастье на стороне, в городах. В художественных произведениях Честняков не затрагивал вопрос о том, как жители деревень получали паспорта для отходничества, но он сам должен был просить отца и всё деревенское общество отпустить его в город, обосновывал необходимость в этом и давал обещание помогать престарелым родителям как их единственный сын.

Многие исследователи и экскурсоводы музеев Кологривского района объясняют происхождение и смысл фамилии Честнякова как принятой им взамен указанной при крещении – Самойлов (по имени дедушки), так как он оказался единственным сыном в семье (младший брат Яков скончался в детстве, о чем художник сообщил в воспоминаниях)². Действительно, в Кологривском районе «честняком» звали единственного сына в семье – об этом в 2015 году нам сообщила местная жительница А.И. Мартынова, 1929 г.р.³. Но отец Честнякова тоже был единственным сыном в семье⁴, и традиция могла пойти оттуда, так как и дочь-учительница Александра носила ту же фамилию⁵. Когда Е.В. Честняков и его сестра взяли эту фамилию (другая сестра – Татьяна – вышла замуж за Александра Готовцева), пока неизвестно, но не перед поездкой Ефима Васильевича в Санкт-Петербург, а при поступлении в школу (в какую именно – учительскую семинарию или начальное училище, – пока не исследованы и не обнародованы документы, остается вопросом). Другое дело, понятно, что Честнякову было сложнее обосновать необходимость поездки в Санкт-Петербург, чем сыновьям из более многодетных семей, во всяком случае – старшим сыновьям, так как младший должен был покорить и оберегать родительскую старость.

Удачливым ли питеряком был Честняков? Он не спился, не наделал долгов, вообще остался жив, даже получил художественное образование и вернулся в родную деревню – и в этом смысле, конечно же, да, удачливым. Но ведь он бывал «в отходе» лишь два раза – в отличие от других питеряков, которые ходили в столицу десятилетиями. И они овладели мастерством, приобретенная профессия кормила их с семьями, а Честняков не мог реализовать полученные знания и умения так, чтобы не терпеть нужды одному, не женился и не завел детей. Получается, что он стал питеряком в каком-то духовном смысле, как просветитель народа, как деревенский самобытный энциклопедист, напивавшийся знаниями

¹ Честняков Е.В. Поэзия. С. 21.

² Честняков Е.В. «Русь, уходящая в небо...». С. 28, 47. Сн. 28.

³ Самоделова Е.А. Устные мемораты жителей Кологривского и Мантуровского районов Костромской области в 2015 году о Ефиме Честнякове // Музейный хронограф. Сб. статей и исторических док-тов: В 2 т. Т. 2. Вып. 10 / Под ред. И.С. Наградова и О.Н. Румянцевой. Кострома: Костромской гос. историко-архитект. и худож. музей-заповедник, 2022. С. 309.

⁴ Шапошников В.И. Ефимов кордон. Роман. М.: Современник, 1978. С. 25.

⁵ Серов И.А. Не признан при жизни. С. 191 и след.

из разных областей искусства и техники в Санкт-Петербурге, как создатель «универсальной культуры». Заглавный герой поэмы-сказки «Титко» мечтает: «Создать сверхчудо лишь одно – / Универсальную культуру, / Чтобы сразить нелепость-дуру»¹. Возможно, именно в Петербурге он принял решение стать «питеряком наоборот»: передовые знания применить в деревне, а не в столице, где и без него много талантливых людей и где трудились настоящие питеряки-отходники.

Еще один интересный вопрос: что видел в столице Честняков, на что обратил внимание, в отличие от других крестьян-питеряков? Из мемуаров А.Г. Громова и И.А. Серова, записавших беседы с Честняковым, а также из монографий биографического характера В.Я. Игнатьева известно, что он встречался с И.Е. Репиным и его сыном, княгиней М.К. Тенишевой, художниками-студийцами И.Я. Билибиным, братом и сестрой В.Я. и М.Я. Чемберс и другими, видел Н.А. Клюева, Д.С. Мережковского с З.Н. Гиппиус и многих других ярких представителей той эпохи. Но в послереволюционные годы, когда встал вопрос о том, как преобразовать деревню, Честняков отметил в записной книжке тлетворное влияние больших городов на крестьянскую психологию: «Но нынче по примеру городов наши мужики говорят: “Давайте нам готовых нажитков фабрик и заводов, так и мы бы коммунистами стали за счет чужинки...” И в деревнях мы видим “коммунистов” только там, где захватили готовую культуру – экономию с постройками и машинами... Да и оно идет не в наживку, а в проживку...»². То есть пример больших городов поучителен, но он не должен быть перенесен в виде точной копии в деревню, поскольку городская культура во многом губительна в плане нравственности. Она развращает души крестьян, приехавших на сезонные заработки или, позднее, подпавших под власть пролетариев-коммунистов.

Итак, увидев народный термин «питеряк» в творчестве Честнякова и познакомившись с биографией художника, его словесными сочинениями, графическими и живописными работами, с рецепцией его личности земляками-костромичами, мы пришли к следующему выводу. Историю «питерщика» (без употребления данного слова) художник писал с натуры, основываясь на собственном жизненном опыте и продолжая литературную традицию рассказов и повестей об отходниках в Питер, причем создавались эти произведения предшественниками-костромичами, прекрасно знавшими изнутри жизнь крестьян, попавших в столицу. Жизнь питеряка – многогранная, сложная и увлекательная, полная приключений и в этом разительно отличающаяся от неторопливого крестьянского бытия односельчан, никогда не выезжавших в большие города. Термин «питеряк» оказался историзмом, и Честняков успел зафиксировать его и уточнить географию бытования этого диалектного слова.

¹ Честняков Е.В. Поэзия. С. 201.

² Цит. по: Сухарева Т.П. Рукописи Ефима Честнякова – источник духовной и народной мудрости. С. 7.

А.А. Бобрин

ОТ ПЕСНИ К КАРТИНЕ: СЮЖЕТЫ И ОБРАЗЫ ТРАДИЦИОННОЙ И ПОЗДНЕЙ НАРОДНОЙ ЛИРИКИ В КУЛЬТУРЕ ГОРОДА И ДЕРЕВНИ

Двадцатый век характеризуется фольклористами и антропологами как время активного перетекания образцов «высокой» литературы и живописи в массовое искусство – прежде всего, в силу распространенности и доступности телевидения, магнитофонов и другой записывающей и воспроизводящей техники во второй половине столетия. Современность с массовым распространением сети интернет этой тенденции не изменила. В то же время, характеризуя «культуру 2.0», в качестве одного из основных ее признаков называют активность самих пользователей, то есть обнаруживают родство с базовыми принципами создания и бытования текстов и артефактов в культуре традиционной. Несмотря на это проблемы, обозначенные С.Ю. Неклюдовым в связи с генезисом и феноменологией «наивной литературы» примерно четверть века назад, по-прежнему нуждаются в уточнении¹. Избранный нами для изучения материал позволяет проверить эвристический потенциал понятия «наивный дискурс», уточнить категоризацию явлений «наивного искусства» и оценить степень обуславливающей ее конвенциональности и традиционности.

Импульс нашему исследованию дал поиск истоков наивных картин, ковриков и «клеёнок» в массовой культуре и, в частности, в сюжетах народных песен. При этом мы исходили, с одной стороны, из понимания народного искусства как целостной системы, способной к пластичной трансформации семантики и к перекодировке отдельных своих элементов и «языков», а с другой – из взаимосвязей вербальной и визуальной составляющих жанра жестокого романа (и близких ему традиционных и поздних песенных форм с элементами мелодраматизма) как ведущего способа *говорения о чувствах* в народной культуре России XX века. В итоге целью статьи стало осмысление жестокого романа как особой сферы

¹ См.: Неклюдов С.Ю. От составителя // «Наивная литература»: исследования и тексты / Под ред. С.Ю. Неклюдова. М.: Московский общественный научный фонд, 2001. С. 4–14. Одними из первых к этой проблематике обратились Н.Н. Козлова и И.И. Сандомирская – см.: Козлова Н.Н., Сандомирская И.И. Я так хочу назвать кино. «Наивное письмо»: опыт лингво-социологического чтения. М.: Русское феноменологическое о-во; Гнозис, 1996.

городской культуры, связанной с областью глубоких эмоциональных переживаний – красивых сильных чувств и трагических разочарований, и реализующейся как в песенной, так и в изобразительной форме.

«Антропологический поворот», произошедший пару десятилетий назад, позволил исследователям рассматривать тексты и произведения «второго и третьего рядов» не только в иерархии эстетического, но и сквозь призму допустимых / неприемлемых к выражению и проживанию эмоций и чувств, характерных для времени и сообщества. В этом смысле опубликованные почти одновременно труды по истории эмоций немецкого историка Я. Плампера (2012, на русском языке – 2018)¹, а также Р. Боддиса (2018), Б. Розенвейн и Р. Кристиани (2018)² предоставляют некоторые образцы работы с материалом, в том числе и основанные на сближении вербального и визуального контекста. Предпринимаемое нами исследование также относится к антропологии эмоций, выражением которых являются как жестокие романы, так и любительские картины, сюжетно и тематически связанные с романсовой фабулой и характерной для них средой бытования. Одновременно нами поднимается вопрос эстетической и даже этической значимости «ушедших в народ» классических литературных текстов, которые в процессе фольклоризации обретали свои народные версии и варианты. В связи с этим проблематизируется и актуализируется категория *китча*³. Следует принять во внимание подход А.Н. Ильина, рассматривающего в своей монографии китч в аспекте субъектности современной массовой культуры. Пространство культуры он характеризует не через оппозицию элитарного – массового, высокого – низкого, а «как совокупность субкультурных явлений (культур в культуре), сосуществующих друг с другом»⁴. Субъектность же как основная психологическая характеристика человека, «объединяющая в себе такие качества, как осознанность (рефлексия), целостность (четкость и устойчивость мировоззрения) и самодетерминированность (способность управлять собой вместо того, чтобы отдаваться во власть внешних обстоятельств)»⁵, выступает у Ильина критерием для оценки культурных явлений – или направленных на творческое развитие и самореализацию личности, или, напротив, сугубо китчевых – потребительских, приводящих к регрессу духовных качеств субъекта массовой культуры. Использование «готовых текстов» – образцов и эталонов, как и их копирование и подражание им,

¹ Плампер Я. История эмоций / Пер. с англ. К. Левинсона. М.: НЛЮ, 2018.

² Boddice R. The History of Emotions. Manchester: Manchester University Press, 2018; Rosenwein B., Cristiani R. What is the History of Emotions? Cambridge: Polity, 2018.

³ Об этом см.: Гринберг К. Авангард и китч / Пер. с англ. А. Калинина // Художественный журнал. 2005. № 60, декабрь. С. 49–58. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/35/article/672> (дата обращения 04.04.2025). См. также: Мусьянкова Н.А. Китч в изобразительном искусстве последней четверти XX века // Искусствознание. 2012. № 3–4. С. 564–591.

⁴ Ильин А.Н. Субъект в массовой культуре современного общества потребления (на материале китч-культуры). Омск: Амфора, 2010. С. 363.

⁵ Там же.

рассмотренные в этом ракурсе, совсем не обязательно получают негативную оценку (собственно *китч*). Будучи эмоционально пережиты и осознаны, эти «готовые тексты» могут стать этапом на пути адаптации субъекта к определенной системе культурных ценностей и освоения им ее языка и правил для дальнейшего претворения в собственные художественные высказывания (*мид* и *арт*)¹.

Изобразительная продукция для невзыскательного потребителя как часть массовой культуры крайне редко становится предметом собирания и изучения. Даже те немногие исследования самодеятельного и наивного изобразительного искусства советского и постсоветского периода, которые были предприняты², делали акцент прежде всего на авторском самовыражении, оригинальности тем, сюжетов и формальных характеристик произведения – колорита, рисунка, композиции. Картины, коврики и клеенки, бытующие в среде, которая, по выражению В.Н. Прокофьева, являлась носителем «третьей культуры»³, никогда прежде не рассматривались с точки зрения обусловленности песенными и романсовыми сюжетами⁴. И в этом смысле наше исследование продолжает разработку междисциплинарной темы о нарративной (фольклорной и литературной) основе сюжетов наивного искусства.

Характеризуя жанровый состав русского фольклора, В.Я. Пропп отмечал, что «городская мещанская среда имеет свой фольклор. Он не отличается высокими художественными достоинствами, хотя искренность чувств, иногда очень трагических, совершенно несомненна. Эта среда создала жанр жестокого ромansa – песен литературного типа, содержанием которых обычно служит трагически завершающаяся несчастная любовь»⁵. Как главную отличительную черту жестокого ромansa В.Я. Пропп выделяет мелодраматизм (ср.: «По сюжету может совпадать с балладой.

¹ Ильин А.Н. Субъект в массовой культуре современного общества потребления (на материале *китч-культуры*). С. 113–115 и далее.

² См., например: Кашук Л.А. Язык любви: Любовная открытка XX века. М.: Слово, 2009; Наивное искусство и *китч*. Основные проблемы и особенности восприятия. Сб. статей / Отв. ред. Н.А. Мусянкова. СПб.: Алетейя, 2018; и др.

³ Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени: Сб. статей / Отв. ред. В.Н. Прокофьев. М.: Наука, 1983. С. 6–28.

⁴ Этот сборник уже находился в издательстве, когда вышел в свет обстоятельный каталог, посвященный коллекции расписных ковров из собрания Музея традиционной культуры народов мира, – см.: Белов С.В. Расписные ковры СССР / Под ред. А.В. Володиной; автор предисл. Н.А. Мусянкова. М.: Музей Традарт, 2025). В нем популярные сюжеты кустарных ковровиков и клеенок рассмотрены в их связи с разнообразными источниками: картинами профессиональных живописцев, книжными иллюстрациями, открытками, киноафишами и т.п.

⁵ Пропп В.Я. Жанровый состав русского фольклора // Пропп В.Я. Поэтика фольклора. М.: Лабиринт, 1998. С. 66.

Отличается от нее мелодраматизмом»¹). Наряду с прекрасным, трагическим, драматическим, комическим категория *мелодраматическое* к настоящему времени уже принята в систему базовых категорий эстетики². С.Д. Булухатый, размышляя о поэтике мелодрамы как зрелищной формы, писал: «Основное эстетическое задание,двигающее темы в мелодраме <...> – вызывание “чистых и ярких эмоций”. <...> Мелодрама раскрывает сюжеты с непременно эмоциональной основой, сюжеты, в которых персонаж попадает в положение, неизбежно рождающее нагнетание чувств у персонажей и непрерывный ток эмоций у зрителя. <...> Зритель видит неординарный, выходящий за пределы обычного бытового ряда ход событий, “роковых” для персонажей, событий, вызывающих волны эмоций и далее создающих новую цепь сюжетных поступков-действий... зритель не может быть равнодушен к богатой душевной жизни персонажа; зритель убежден в силе “чувства”; зритель понимает и принимает вытекающие из этого чувства поступки персонажей; в итоге – зритель потрясен»³. Все эти качества демонстрировали и поздние песенные формы – новые баллады и жестокие романсы.

Социальные основы возникновения жанра жестокого романса обнаруживаются в Российской империи периода индустриализации, то есть второй половины XIX – начала XX века – времени роста городов и массового переселения в них сельского населения, когда меняются не только формы хозяйственной деятельности и структура занятости населения, но и организация быта и досуга. В крупных городах – промышленных центрах – на место бараков и казарм для рабочих (бывших крестьян) приходят на короткий период дома-коммуны, а те, в свою очередь, сменяются микроскопической, но «своей» жилплощадью, пусть даже и в коммуналке, но украшаемой в соответствии со вкусами владельца. Изменение социального пространства влечет за собой смену досуга, его содержания – в том числе и песенного репертуара, популярного в молодежной среде. Меняются ритуалы «ухаживания», сюжеты формульных текстов знакомства становятся универсальны и просты, узнаваемость и считываемость «картинки», «сюжета» упрощает сближение партнеров, места ухаживания уходят из под контроля общины и взрослых членов семьи (что резко контрастирует с нормами жизни в деревне⁴). Всё это находит отражение в жанре жестокого романса, для которого характерны персонажи, «независимые от обычаев и строгих правил патриархального мира, казавшихся путями... Их влечет “красивая” жизнь, они свободны в выборе возлюбленных... Жизнь мстит за свободный выбор. Избранник (избранница)

¹ Пропп В.Я. Поэтика. Материалы. Разное // Пропп В.Я. Поэтика фольклора. С. 139.

² Об этом см. в: Якунцева Т.Н. Жестокий романс как сверхтекст // Традиционная культура. 2006. № 3. С. 37.

³ Булухатый С.Д. Поэтика мелодрамы // Булухатый С.Д. Вопросы поэтики. Л.: Изд-во ЛГУ, 1990. С. 30–31.

⁴ Олсон Л., Адоньева С.Б. Традиция, трансгрессия, компромисс: Миры русской деревенской женщины / Пер. с англ. А. Зиндер. М.: НЛО, 2021. С. 93–100.

оказывается неверным, бросает возлюбленную, часто с ребенком. Воля оборачивается страданиями, одиночеством да еще на “чужой стороне”¹. Разочарование, месть, нередко гибель – вот основные вехи, через которые сюжет жестокого романса движется к развязке. «Но трагедии подлинной, как в старой народной балладе, нет... Декоративность обстановки, “театральность”, “книжность” поведения действующих лиц, некоторая лексическая изысканность придают мелодраматическую окрашенность всему произведению»².

Кругу песенных форм, которые в фольклористике принято относить к жестокому романсам³, в изобразительном искусстве тематически и формально соответствует пограничная зона китча, наивного и народного искусства, называемая «трактирной картиной» (термин коллекционера А. Сазонова), а если работа выполнена на текстиле, то «ковриками», «клеенками», «маяяванками» или «дыванами» (белорус.). Н.М. Герасимова и С.Б. Адоньева прямо говорят об этом: «Можно выявить и общие эстетические принципы в романсе, балладе и изобразительном искусстве – народном лубке и авторском изобразительном искусстве, ориентированном на лубок»⁴. Исследовательницы также ставят вопросы о посредничестве лубка в распространении жестоких романсов и баллад⁵ и проблему авторства текстов, попавших в лубок.

Одна из причин малой изученности жестокого романса заключается в том, что долгое время научное сообщество считало и песни-романсы, и их изобразительные версии произведениями с низкой эстетической ценностью. Это был круг сомнительных текстов и артефактов, которые нельзя отнести ни к безусловно авторитетной традиционной культуре, ни к культуре элитарной⁶. В такой логике «подделок», «симулякров» настоящей поэзии и живописи песни и картины даже не могли рассматриваться в качестве достойных объектов исследования и коллекционирования, а их

¹ Селиванов Ф.М. Народные городские песни // Городские песни, баллады, романсы / Сост., подгот. текста и коммент. А.В. Кулагиной, Ф.М. Селиванова. М.: Правда, 1997. С. 17–18.

² Там же. С. 18.

³ «Жестокий романсом одинаково можно назвать особые лирические песни, а также эпические, балладные, полные драматических преданий (измены и предательства, убийства, самоубийства и т.п.)» (Русский жестокий романс / Сост. В.Г. Смолицкий, Н.В. Михайлова. М.: ГРЦРФ, 1994. С. 3). Сюда же относят и многие усвоенные фольклорной традицией песни литературного происхождения с любовным сюжетом в основе (Там же. С. 4–5).

⁴ Современная баллада и жестокий романс / Сост. С.Б. Адоньева, Н.М. Герасимова. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 1996. С. 345.

⁵ Там же.

⁶ Такое отношение официально декларировалось, по сути, предписывалось обществу, что нашло отражение в художественной литературе. Писатели, если и обращались к жестокому романсам, то лишь как к выразительной черте быта и вкусов людей определенной эпохи (1910–1930-х годов), а нередко и как к наглядному доказательству невысокого культурного уровня своих персонажей (см. произведения М.М. Зощенко, Г.К. Никифорова, М.Я. Козырева, В.В. Лебедева, А.П. Бондина, В.П. Астафьева и др.).

сравнительные характеристики не изучались. В фольклористике и (отчасти) в искусствоведении ситуация с отношением к «низким» жанрам городской культуры изменилась в последние десятилетия¹, однако «разделенность сфер» – искусствоведческой и фольклорно-филологической – существует, и на ряде выставок 2010-х годов (например «Украшение красивого. Элитарность и китч в современном искусстве» (Новая Третьяковка, 29 декабря – 3 марта 2013), а также «Народные картины. Трактирная и рыночная живопись» из собрания Андрея Сазонова (Арт-галерея «Тутти Кванти», Санкт-Петербург, сентябрь 2017)) вопрос о литературных или песенных истоках сюжетов произведений кураторами не ставился.

Наше исследование подходит к одному из популярнейших жанров и городской, и деревенской культуры XX века с другой ценностной парадигмой, свободной от требования соответствовать канонам высокой элитарной культуры. Кроме того, мы стремимся к объединению научного инструментария двух смежных гуманитарных дисциплин, что позволяет увидеть единство визуальной и вербальной составляющей народной культуры, возможности их «перекодировки»². Актуальность исследования состоит в том, что оно дает возможность расширить представление о миграции символов и образов в текстах массовой культуры – как по горизонтали, между видами искусства, так и по вертикали, от «высокого» в массовое и наоборот.

Народная картина по мотивам романа как особый жанр изобразительного творчества рождалась в ответ на запросы заказчиков, желавших хоть как-то украсить свой интерьер живописью. С одной стороны, у художников-любителей заказывали те сюжеты, которые знали (по песням и устным рассказам) и видели (например в наборах репродукций, имеющих у самого художника), с другой – социальный тип заказчика картин и ковриков, совсем недавно живших в крестьянских избах с их половиками, лоскутными одеялами и ситцевыми занавесками, жаждал для интерьера ярких цветовых пятен и знакомых сюжетов, при этом ориентируясь на то, «чтобы было, как у господ». Об этом свидетельствуют и дневниковые записи самодеятельных художников, такие заказы получавших. Вот фрагменты записей неординарного самоучки из Весьегонска Б.А. Расцветаева:

«В день Красной Армии был приглашен в кинотеатр играть танцы по окончании художественной части спектакля, на котором была разыграна какая-то пьеса на злобу дня. Было тепло натоплено, играть было хорошо, пальцы не мёрзли. <...> Сегодня опять танцы. Мои заработки

¹ Изучение жестоких романсов, как и издание сборников текстов, относящихся к этому жанру, началось в 1990-е годы.

² Опыт анализа творчества наивных художников как единого текста в широком смысле слова см.: Бобрин А.А., Граматчикова Н.Б. Вербальные и визуальные нарративы наивных художников // Шаги / Steps. Т. 5. № 2. 2019. С. 211–239. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/verbalnye-i-vizualnye-narrativy-naivnyh-hudozhnikov/viewer> (дата обращения 08.04.2025).

восстановились. Делал плакат на красной материи к празднику (около 5 метров). Еще приходила одна особа, заказала сделать коврик на мешковине. А рисунок выбрала сама из почтовых открыток – “Свидание” (картина Пимоненко), договорились о плате за работу – продуктами. Заказчица взяла одну из моих картинок (пейзаж) и принесла за него ломоть хлеба и пять картофелин. Вот какие теперь цены за высокое художественное искусство! Обещала еще дать работы, если понравится первая¹;

10 марта 1942 г. А я сделал большой коврик “Свидание” (Пимоненко) и малую картинку на обратной стороне настольной клеенки “Курорт Суук-Су”. Получил за них примерно: два с половиной килограмма хлеба (кусочками), несколько десятков штук картофеля и несколько щепоток табака <...> и 10 рублей деньгами. Сестра заказчицы (беженка) тоже заказала мне нарисовать три коврика за деньги, продуктов у нее нет. Вчера я закончил первый коврик “Детская парочка”»².

Многолетнее изучение произведений наивного (= вернакулярного) изобразительного искусства показывает, насколько распространенным было желание иметь картину или коврик с полюбившимся сюжетом. Особенно востребованными и даже популярными в народной культуре являются сюжеты, пришедшие в живопись из песен и закрепившиеся в ней. При этом многие народные лирические песни и романсы, которые возникали из стихотворений классической поэзии – Ивана Дмитриева, Григория Хованского, Ивана Козлова, Александра Пушкина, Михаила Лермонтова, будучи активно распространяемыми через печать, хорошо принимались в провинции, проникали в альбомы и тетрадки с песнями, с удовольствием исполнялись, а потом становились основой для провинциальной живописи – произведений любителей и артельной продукции. Другим источником для такого рода изобразительных произведений было творчество профессиональных художников, в конце XIX века писавших картины на темы, хорошо понятные и эмоционально близкие «низким сословиям»: сюжеты о несчастной любви, мезальянсах в крестьянской среде и т.п. Они находили живой отклик и у демократической общественности, в частности у читателей журнала «Нива». Так, сюжеты картин наиболее популярного и копируемого любителями художника Н.К. Пимоненко (1862–1912), упомянутого в дневниках Б.А. Расцветаева, по всей видимости, основаны на бродячих сюжетах малороссийского фольклора – к примеру, «Не жартуй (Не шути)» (1895) и многие другие, а сюжет «Алёнушки» В.М. Васнецова близок страданиям пубертатного периода, отраженным в девичьих альбомах. Однако истоки многих сюжетов наивной живописи

¹ Расцветаев Борис Андреевич (1904–1992): Биографические материалы, дневники, мемуары. Рукопись (137 с.) // Всеёгонский краеведческий музей им. А.А. Виноградова. [Рукописный фонд.] С. 83.

² Там же. С. 84.

*Атаман Стенька
Разин и персидская
княжна. 1898*
Ксилография Юлиана
Шюблера с картины
Павла Яковлева для
журнала «Нива»



оказываются пока неизвестными, особенно это касается артельной ярмарочной продукции¹.

В 1898 году иллюстрированный журнал «Нива» публикует статью «Атаман Стенька Разин и персидская княжна», в которой сообщает: «На выставке исторических картин, состоявшейся весною в Петербурге, разумеется, никто не прошел равнодушно мимо полотна П.Ф. Яковлева “Разин и персидская княжна”», – и иллюстрирует заметку гравюрой Юлиана Шюблера по картине Яковлева². Разумеется, поводом для написания картины явилась популярная народная песня «Из-за острова на стрежень...» на слова Дмитрия Садовникова, известного фольклориста и популяризатора русских песен. Через некоторое время в издательстве «Община Св. Евгении»³ выходит почтовая открытка с репродукцией этой картины.

Д.Н. Садовников известен как активный собиратель «разбойничьих» преданий и песен, причем многие из них откликались на события, связанные с разинскими походами. Тематика зафиксированных Садовниковым

¹ Отсюда и до конца раздела текст был завершен редактором по фрагментам и материалам, предоставленным автором статьи.

² Нива: иллюстрированный журнал литературы, политики и современной жизни. 1898. № 30. С. 585, 596. Также: URL: https://azbukivedi-istoria.ru/photo/iskusstvo/ataman_stenka_razin_i_persidskaja_knjazhna/6-0-2 (дата обращения 08.04.2025).

³ Благотворительное общество, созданное Санкт-Петербургским Комитетом попечения о се-страх милосердия Красного креста и действовавшее с 1893 по 1918 год. Его попечительницей была принцесса Евгения Максимилиановна Ольденбургская, внучка Николая I, известная благотворительница. Общество выпускало массовыми тиражами открытки с репродукциями картин, причем нередко они заказывались весьма известным художником. Вырученные от продажи средства поступали на благотворительные нужды.

фольклорных сюжетов основана на удалом, бунтарском и щедром характере героя. Но создавая свою балладу, Дмитрий Николаевич радикально меняет акценты и, опираясь на текст голландца Яна Стрейса, парусного мастера, находившегося на русской службе в XVII веке, «одного из непосредственных свидетелей разинского движения (конкретно – его астраханского периода)»¹, создает некое подобие жестокого романа с мелодраматической душещипательной развязкой. Именно сцена принятия рокового решения о судьбе персидской княжны ложится в основу картины Яковлева, народной драмы, первого русского фильма «Понизовая вольница» (1908), первой советской скульптуры «Степан Разин с ватагой» на Красной площади (скульптор Сергей Конёнков, 1919) и сотен народных картин по мотивам этой картины. Такая популярность этого мелодраматического сюжета в массовой среде обеспечила широкий контекст для распространения как песни Садовникова, так и копий картины Яковлева с мизансценой, представляющей спящую княжну и Разина в раздумьях².



Иван Серебряков
*Степья Разин
 с персидской княжной.*
 1924
 Коврик настенный
 Мстёрский
 художественный
 музей

Конец XIX – начало XX столетия можно назвать золотым веком почтовой открытки. Открытые письма выпускались большими и малыми, специализированными и неспециализированными издательствами, находившимися и в крупных столичных центрах, и в провинциальных городах. Их не только использовали как новый вид почтового отправления, но и коллекционировали и даже изучали. Особую группу открытых писем

¹ См. об этом подробно: Неклюдов С.Ю. Легенда о Разине: персидская княжна и другие сюжеты. М.: Индрик, 2016. С. 145–155.

² О сюжете «Степья Разин и княжна» на ковриках из собрания Музея традиционного искусства народов мира см.: Белов С.В. Расписные ковры СССР. С. 129–130.

составляют художественные открытки, тиражирующие как оригинальные произведения, создаваемые специально для печати на открытках, так и репродукции популярных произведений. Наиболее массовыми были тиражи открыток, воспроизводивших картины передвижников и других бытописателей русской провинции и деревни. Те же, в свою очередь, порой создавались по следам заметок в печати, песен или художественных произведений.

Так, часто издававшийся на почтовых открытках малороссийский художник-жанрист Николай Пимоненко писал картины по мотивам украинских народных песен, баллад (картина «До дому», 1894), очерков в столичной прессе (картина «Жертва фанатизма», 1899), украинской классики – оперы «Наталка Полтавка». Как следствие копии картин Пимоненко, выполненные по репродукциям на почтовых открытках, можно встретить в музеях и коллекциях на всей территории бывшей Российской империи¹.

В 1855 году, в дни Крымской войны, в московской типографии Е.И. Лаврентьевой печатается лубок с малороссийской песней:

Засвистали казаченьки
В поход с полуночи,
Заплакала Марусенька
Свои ясные очи.
– Не плачь, не плачь, Марусенька,
Не плачь, не журися.
За своего миленького
Богу помолися.
<...>

*Засвистали
казаченьки в поход
с полуночи...
Лубок. 1865
Литография*



¹ См.: Белов С.В. Расписные ковры СССР. С. 60–63.



*Засвистали
казаченьки во поход
в полночи...*

Лубок. 1899

Хромолитография

Этот лубочный лист пользовался популярностью и воспроизводился разными типографиями, варьируя как песенный текст, который был сильно русифицирован (публикаторы описаний нередко помечают: «язык украинский испорченный»¹), так и картинку. Однако сюжет иллюстрировавшего песню изображения оставался почти неизменным. Его смысловым центром был казак регулярных войск в папахе и португее, держащий коня за недоуздок. Рядом, у хаты, – девушка и женщина, на заднем плане – ряд казаков верхом. Картинка изображала последние напутствия и просьбы, которыми обменивались перед прощанием мать, сын и его суженая.

Вслед за популярным лубком сюжет «Прощание дивчины с казаком» появляется у Н.К. Пимоненко в картине «У похід, або Їхав козак за Дунай» (в репродукциях встречается также под названием «Проводы казаков», 1902), а в дальнейшем обретает самостоятельное лирическое звучание в его же полотнах «Украинская ночь. Свидание» (1905), «Свидание» (1908), как и у К.А. Трутовского в «Сцене у колодца», многократно повторенных на открытках, рекламных упаковках и табакерках, а впоследствии – у сотен наивных авторов. Этот же сюжет – как в лирической, так и в мелодраматической с элементами трагизма версии (измена, месть и проч.) – присутствует во многих песенных сборниках южных губерний рубежа веков, ему созвучны и песни уральских казаков (например «Скрылось солнышко из глаз»² и др.).

¹ Лубок. Часть 1: Русская песня / Сост. и коммент. С.А. Клепикова // Бюллетень Гос. литературного музея. № 4. М.: Гос. литературный музей, 1939. С. 59–61.

² Песни уральских казаков / Запись, нотирование, сост., вступ. ст. и коммент. Т.И. Калужниковой. Екатеринбург: Сфера, 1998. С. 186.

Алексей Ефимович
Голуб у себя дома
в Алапаевске. 2004



В 2004 году мы навестили в селе Раскатиха Алапаевского района Свердловской области художника-самоучку Алексея Ефимовича Голуба (1919–2006). В его плохо протопленной избушке повсюду стояли законченные картины, а сам Алексей Ефимович, уже прикованный к постели, просил лишь красок и рассказывал о своих мечтах и замыслах. Пока мы разговаривали, перед нами всё время была одна из его работ, находившаяся немного позади нашего собеседника. Она представляла собою довольно точное воспроизведение картины Н.К. Пимоненко «Не жартуй»¹. Возможно, художника-самоучку когда-то привлек украинский колорит оригинала, поскольку Голуб сам был родом с Украины. Ему довелось немало поскитаться, рисовать он начал, когда жил в Казахстане, но атмосфера, которую передавал своими полотнами Пимоненко, эмоционально откликнулась в нем. Так родилась копия известной картины, а потом и еще несколько работ Алексея Ефимовича, близких по сюжету, то есть изображающих свидание влюбленных. Одна из них так и называется – «Свидание». Она представляет стоящую на досчатом мосту влюбленную пару, о дороге (а может быть, и расставании, прощании) напоминает уже не конь, а оставленный в стороне мотоцикл, что более соответствует современности, а вдали, у самой хаты, мы едва различаем фигуру пожилой женщины, несущей воду на коромысле. Таким образом, триада персонажей, участвующих в сцене, отдаленно напоминает нам картину Пимоненко, однако и композиция, и атмосфера картины Голуба решены совершенно по-другому. В этих опытах постепенно складывалась собственная манера художника, его узнаваемый стиль, его индивидуальный взгляд на жизнь.

¹ В настоящее время эта работа А.Е. Голуба хранится в Алапаевском музее изобразительных искусств.



Алексей Голуб
Свидание
 Холст, масло
 Екатеринбургский музей
 изобразительных
 искусств

Кроме картин, Голуб писал рассказы и стихи. Образы живописных работ художника иногда находили продолжение в его поэтических опусах, а стихотворение «Мост», написанное в ноябре 2001 года, почти точно передает атмосферу картин, повествующих о дорогах и чувствительных мгновениях – свидании счастливом или, напротив, завершившимся разочарованием и разрывом, фоном для которого всегда служит разлитая в природе красота.

На мосту стояла – друга поджидала.
 Обещал к свиданью вовремя прийти.
 Как же я хотела, о встрече мечтала
 И свою любовь у него найти.

Но прошло то время, рухнула надежда –
 Только ветерочка встретила в пути.
 Не мужское слово, а слово невежды
 Я в своем любимом лишь могла найти.

Что мне было делать и куда податься?
 Стала я природу в круге созерцать,
 На мосту стояла – ожидала счастья
 И свою любовь ему передать.

В даль я поглядела – березки узрела,
 Как они нарядные золотом блестят,
 Осень приближалась, их в наряд одела,
 На ветру ветвями, листвою шумят.

Вижу, на пригорке невысокой горка,
Пастухи скотину гнали на припас.
Суслики свистали, каждый возле норки.
О, как же красиво всё вокруг у нас!

Как везде красиво, и я любовалась.
Жаворонка в небе в высоте гляжу.
И его я трелью, песней размечталась,
На мосту присела, слушая сию.

Поглядев в округе – красота какая:
Степь, опушка леса и ручьи бежат,
В городе живу я, такого не знала,
Как у поднебесья журавли кричат.

Вижу, солнце село, и я спохватилась,
С моста по дороге быстро я бегу.
На своего друга очень разозлилась –
Выйти снова к мосту уже не смогу.

Пример А.Е. Голуба интересен прежде всего тем, что показывает определенную логику развития его творчества, где копирование и подражание открывает путь к собственному миру образов и к самостоятельному осмыслению сюжета. При этом сторонний наблюдатель, не знакомый с творчеством художника-самоучки, увидит только более или менее точное повторение картины Н.К. Пимоненко, которых за авторством разных самодельных художников немало находится сегодня в музеях и частных собраниях. Однако не исключено, что каждая такая работа является этапом эволюции, которую проходил создавший ее наивный художник в поисках собственного художественного языка.

Павел Карандашов
Свидание
Холст, масло
Екатеринбургский
музей
изобразительных
искусств





Житейская сцена
Коврик настенный
Коллекция
К.А. Миронова
и А.В. Быкова
(Музей традиционного
искусства народов мира,
Москва)

Несмотря на то, что известный своими радикализмом арт-критик Клемент Гринберг в 1939 году утверждал, что «китч – это замещение опыта и фальсификация чувств»¹, мы в экспедициях не раз наблюдали и искреннее и неподдельно эмоциональное исполнение жестокого романса, и отношение к «коврикам» и любительским картинам на романтические и мелодраматические сюжеты как к чему-то по-настоящему дорогому среди предметов интерьера. Тексты песен дают язык пережитым чувствам несмотря на часто экзотическую ситуацию проявления страстей героев. Они как бы замещают и то, что было в жизни исполнителей и слушателей городского романса, и то, что не случилось, но о чем грезилось, мечталось². Картины и «коврики», в свою очередь, изображают кульминационную сцену текста в качестве квинтэссенции того же сюжета о чувствах.

В основе привязанности городских низов к этим жанрам, на наш взгляд, лежат два момента. Первый связан с потребностью в эмпатии, в эмоциональном проживании житейских коллизий, трудностей и проблем, причем «на людях», в приемлемых – отстраненных, отчужденных формах. «Отчужденность» в данном контексте означает то, что исполнитель использует готовую форму, не претендуя на авторство песни или сюжета картины. Второй направлен на апроприацию «высокого искусства» и связан с тактиками взаимодействия с господствующим дискурсом. Это выражается и в переработке классической поэзии, и в копировании профессиональных картин, и в использовании силлабо-тонической системы стихосложения и тональной ладовой системы, и в том, в конце концов, что в простонародном жилище мы видим произведение станковой живописи в нарядной раме, написанное живым художником (хотя каждое слово этого высказывания можно заключать в кавычки).

¹ Гринберг К. Авангард и китч. С. 52.

² Об этом см.: Олсон Л., Адоньева С.Б. Традиция, трансгрессия, компромисс... С. 212, 230 и далее.

В городской демократической среде на ранних этапах ее самобытного культурного развития – возможно, в силу преимущественного доминирования устных способов трансляции знания – существовал определенный набор сюжетов, ролевых моделей и символических форм, которые относительно свободно мигрировали из жанра в жанр. При этом тексты литературного происхождения исполнялись вперемежку с народными песнями и даже с течением времени меняли свою форму, постепенно приспосабливаясь к напеву, традиционному для данной местности. Из песенного репертуара – романсов и баллад – сюжетные модели, в свою очередь, переходили в изобразительное творчество. Действовал своего рода «принцип экономии» средств выражения. Та же стратегия в дальнейшем на протяжении десятилетий прослеживалась в любительском изобразительном творчестве: художник-любитель начинал с копирования популярных произведений классической живописи, затем, работая на продажу или на заказ, не шел путем новатора и не выдумывал образы и сюжеты, а черпал всё в общем контексте – «банке образцов», составляющем культурный багаж социальной группы, которой принадлежал.

Исследуя взаимосвязи городского фольклора и наивного искусства, продуктивно, на наш взгляд, использовать подход, связанный с рассмотрением наиболее популярных среди художников-любителей и их аудитории сюжетов в свете эмоционального их восприятия, в ракурсе истории эмоций, нежели иерархии жанров. Задача комплексного изучения вербальной и визуальной репрезентаций сюжетов жестокого романа требует широкого видения процессов, происходящих в искусстве и народной культуре XX века и современности.

IV

ФОЛЬКЛОР И МЕДИЙНАЯ СРЕДА

Е.В. Миненок

ВЛИЯНИЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ИСПОЛНЕНИЯ НАРОДНЫХ ПЕСЕН НА ТРАДИЦИИ АУТЕНТИЧНОГО ПЕНИЯ

(по материалам полевых интервью)

Путь русской народной песни на сцену был долгим. Едва ли не главную роль в этом культурном процессе сыграли демократические и национальные устремления творцов раннего русского музыкального театра. Сегодня трудно судить о том, как была принята публикой опера Евстигнея Фомина «Ямщики на подставе» (1787), основу музыкального материала которой составляли мелодии известных народных песен. Но даже «Жизнь за царя» (1836) и «Руслан и Людмила» (1842) М.И. Глинки встретили понимание не у всех ценителей оперы, более привычных к репертуару столичной итальянской оперной труппы. Лишь в произведениях композиторов «Могучей кучки», современников идеологического и общественного поворота к национальному и народному, которыми ознаменовалось правление Николая I, а также его сына и внука, обращение к русской крестьянской песне становится едва ли не требованием. Но это была именно *тема народной песни*, а не сама народная песня, бытовавшая в то время, конечно, не только в деревнях.

Народные песни звучали на ярмарках, в питейных заведениях, во время многочисленных городских гуляний. Не было ни одного ямщика, не знавшего и не исполнявшего народных песен¹, слушателями которых были преимущественно горожане. Несмотря на многовекторность проникновения в городскую среду народной песни, до последних десятилетий XIX столетия она функционировала преимущественно в традиционной модели: человек поющий и слушатели, хорошо знакомые с местными традициями народного пения (поскольку ярмарки, кабаки и проч. под. располагались недалеко от мест проживания носителей песенной традиции, они входили в ее локус, были естественной средой для песни – и для ее исполнителей, и для их аудитории).

¹ В 1978 году моя бабушка, В.С. Журухина (1915 г.р.), москвичка, большая театралка, хранившая коллекцию пластинок с записями голоса великого Ф.И. Шаляпина, рассказала мне анекдот: «Сел Шаляпин в повозку с ямщиком. Ямщик и спрашивает Шаляпина: “Что ты, барин, делаешь?” – “Я пою”, – отвечает Шаляпин. – “Ну, поем-то мы все, – говорит ямщик, – а делаешь-то ты что?”».

Сценический образ народной песни первыми начали создавать известные оперные певцы: Ф.И. Стравинский, И.В. Тартаков, Ф.И. Шаляпин¹, М.И. Долина², Л.В. Собинов, А.В. Нежданова и др. Немного позже с народной песней на эстраду вышло поколение талантливых певцов – выходцев из крестьянской среды, ярчайшими звездами среди которых были Н.В. Плевицкая и Л.А. Русланова³. Также в начале XX столетия в создании сценического образа песни важную роль играли хоры М.Е. Пятницкого и П.Г. Яркова, в дальнейшем – Северный русский народный хор под руководством А.Я. Колотиловой и т.д.⁴.

Если влияние академического пения на исполнение народной песни хорошо изучено⁵, то другой процесс – влияние профессионального сценического исполнения народной песни на ее бытование в деревенской среде – проблема, недостаточно осмысленная, требующая научного обобщения наблюдений, сделанных исследователями с разных ракурсов⁶.

Начиная со второй половины XX столетия особую актуальность для фольклористики представляет вопрос *происхождения конкретных вариантов* исполняемых песен. Неслучайно во время полевых записей собиратели, понимая, что сегодня песня может быть воспринята далеко не только путем собственно фольклорной трансмиссии, обязательно спрашивают своих исполнителей: «Откуда вы знаете эту песню?». (Представить

¹ Гафиятуллина Л.А. О роли народной песни в творчестве Федора Шаляпина // Сборник материалов Международного саммита по культуре и образованию, посвященного 50-летию Казанского государственного института культуры: Материалы научно-практических конференций (г. Казань, 16–18 октября 2019 г.) / Науч. ред. Р.Ш. Ахмадиева, З.М. Явгильдина; сост. Ю.В. Маслова, Р.И. Турханова, Д.Ф. Файзуллина. Т. 1. Ч. 2. Казань: Культура, 2019. С. 87–90.

² Шабунина О.М. М.И. Долина и великорусские оркестры: совместные концерты и личные связи // Личность в культурной традиции: Сб. научных статей / Сост. и отв. ред. Л.В. Фадеева. М.: ГИИ, 2014. С. 264–299.

³ Егорова И.Л. Русская песня в творчестве Ф.И. Шаляпина, Н.В. Плевицкой, Л.А. Руслановой // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2–3. С. 263–273; Шабунина О.М. Творческое содружество Н.В. Плевицкой и В.В. Андреева: народная песня на концертной эстраде // Традиционная культура. 2014. № 2. С. 38–49.

⁴ По сути, процесс концертного воплощения традиционных музыкальных произведений продолжается около ста пятидесяти лет. Выдающийся этномузыколог И.И. Земцовский выделил три типа сценической интерпретации народной песни: этнографический концерт, фольклорный ансамбль, художественные коллективы, исполняющие «обработанный» фольклор. См.: Земцовский И.И. Введение в вероятностный мир фольклора (К проблеме этномузыковедческой методологии) // Методы изучения фольклора: Сб. науч. тр. Л.: ЛИТМИК, 1983. С. 15–31.

⁵ Егорова И.Л., Матвеев М.В. Русские народные песни в репертуаре Ф.И. Шаляпина: преломление фольклорных певческих традиций в академическом исполнительстве // Pan-Art. 2022. Т. 2, № 2. С. 37–43; Шабунина О.М. Василий Андреев и Третий Филиппов: в поисках новых форм концертного исполнения народной песни // Традиционная культура. 2018. № 1. С. 152–161.

⁶ Ряд теоретически важных положений, касающихся рассматриваемой в статье проблематики, высказан еще в конце прошлого века Э.Е. Алексеевым в книге «Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни» (М.: Советский композитор, 1988).

себе такой вопрос в классических песенных сборниках И.А. Худякова, П.И. Якушкина, Н.М. Лопатина и В.П. Прокунина, Г.О. Дютша и Ф.М. Истомина, Ф.М. Истомина и С.М. Ляпунова, в публикациях П.В. Киреевского, А.И. Соболевского, даже братьев Б.М. и Ю.М. Соколовых просто невозможно.) Серьезное влияние на репертуар и манеру народных исполнителей оказало появление радиопередач, которые включали произведения музыкального фольклора.

Отметим, что массовые радиотрансляции народных песен, безусловно, связаны с их сценической судьбой. В 1947 году Всесоюзное радио перешло на трехпрограммное вещание (общий объем передач – 45 часов в сутки). Передачи, в которых звучали народные песни, всегда вызвали особый интерес у жителей деревень. Начиная с послевоенных лет по радио регулярно транслируется сольное исполнение народных песен. Одновременно в клубной деятельности продолжил активно развиваться возникший вскоре после Октябрьской революции формат – организация художественной самодеятельности среди молодежи. Желание сельских девушек петь народные песни со сцены горячо приветствовалось и поддерживалось местными работниками культуры. Более того, такие выступления пропагандировались через кинематограф («Кубанские казаки» И.А. Пырьева с яркими имитациями песен и частушек, сделанными И.О. Дунаевским (1949), быстро ушедшими в народ; «Дело было в Пенькове» С.И. Росточкого со ставшими чрезвычайно популярными и на селе, и в городе песнями К.В. Молчанова (1957); др.).

Истории о разучивании песен «с радио» далеко не единичны. Очень часто такое «перенятие» песни считается знаком особого певческого дара исполнителя. В экспедиции собиратели нередко сталкиваются с упоминанием в качестве особого достоинства «песельницы» ее умения воспроизвести с первого раза услышанную по радио песню. Иногда певицы так комплиментарно говорят и о самих себе: «У меня такая память на песни: один раз по радио услышу и всю песню запомню»¹.

Еще задолго до принятия Постановления Секретариата ВЦСПС и коллегии Министерства культуры СССР «О Положении о народных самодеятельных коллективах»² в деревнях и селах Восточной Сибири организовывались клубные выступления народных певцов. Рассказы очевидцев наглядно показывают, насколько важную роль для сельской общины играло сценическое представление образцов народной музыкальной культуры. Приведу свидетельство талантливой певицы – Марии Васильевны Чепик (в девичестве Маласай), 1931 г.р., из села Сулкет Куйтунского района Иркутской области, основанного белорусами-самоходами в 1900 году.

¹ Реплики, которые нам приходилось слышать многократно от самых разных исполнителей (имеющие стандартизированный характер), даются по тексту статьи без паспортизации.

² Оно было принято в 1978 году. См.: http://gdk-baikonur.ru/files/gdkfile_eh21o02_07.pdf (дата обращения 07.04.2025).

В послевоенные годы местный заведующий клубом Григорий Федорович организовал здесь кружок художественной самодеятельности среди молодежи. Он предлагал всем поющим выступать на сцене местного клуба. Мария Васильевна с самого детства очень любила петь. Когда ей было шестнадцать лет, к ней пришла пожилая односельчанка с просьбой выучить одну песню: «Разумовичева, старушка, научила, она белоруска, тоже с Белоруссии, вот она пришла ко мне домой: “Маня, вот ты выступаешь, – я всегда с детства выступала, – и вот вы спейте эту песню”»¹. Мария Васильевна пошла к завклубом, и тот предложил разыграть песню на сцене. Приводим текст этой песни с пояснениями, которые делала по ходу исполнения Мария Васильевна:

«Человек² жинку бье, бье бичуя,
Никто ж яе ни ратуя³,
– Свякрыца, мамочка,
Пошкаду⁴ ты мяне, молоденькаю.

Ну, вот она, мы разыгрывали – подходит невестка и просит эту матку, на колени становится и просит (продолжает петь. – *Соб.*):

А свякрыца подбегая,
Свайво сыночка научая:
– Ой, бей, сын, бей,
Дурную бабу бей,
Ой, бей, научай, переворочай!

Тоже с подголосками⁵ (продолжает петь. – *Соб.*):

Человек жинку бье, бье бичуя,
Никто ж яе ни ратуя,
– Свикратка, таточка,
Пошкаду⁴ ты мяне, молоденькаю.
А свикраточка подбегая,
Свайво сыночку научая,
– Ой, бей, сын, бей,
Дурную бабу бей,
Ой, бей, научай, переворочай!

¹ Оригинал аудиозаписи песни и комментарий к ней хранится в Фольклорной коллекции ИМЛИ, фонд Е.В. Миненок: Восточная Сибирь / 2014 / Sulket. ZOOM 0156 и ZOOM 0158.

² От укр. *чоловік* – муж.

³ От белор. *ратаваць* – спасать.

⁴ От белор. *шкадаваць* – жалеть.

⁵ Песню пели несколько девушек на основной голос и более высокий (подголосок). Мария Васильевна спела и более высокий голос.

Человек жинку бье, бье бичуя,
 Никто ж яе ни ратуя,
 – Дивираточка¹, браточка,
 Пошкадуй ты мяне, молоденькаю.
 Дивираточка подбегая,
 Свайго браточку научая:
 – Ой, бей, брат, бей,
 Дурную бабу бей,
 Ой, бей, научай, переворочай!

Человек жинку бье, бье бичуя,
 Никто ж яе ни ратуя,
 – Залвица², сястрыца,
 Пошкадуй ты мяне, молоденькаю.
 А залвица подбегая,
 Свайго браточку упрощая:
 – Браточка, родненький,
 Пошкадуй ты яе –
 Будет гето и мне!
 Пошкадуй ты яе –
 Будет гето и мне!».

Далее Мария Васильевна комментирует: «Золовка пожалела, а так никто. [Зрители] плакали. Вот она мне эту песню спела, я пошла к Грыгору Федоровичу, спела эту песню, и он: “Давайте разыграем эту песню”. Ну, яны (другие участники самодеятельности. – *Соб.*) и подходят и: “Ой, бей, брат, бей, дурную бабу бей!” Кулаком [грозят]: “Ой, бей, научай, переворочай!” И руками это так (показывает, как будто дерутся. – *Соб.*)! А уже золовка подошла, давай упрашивать брата».

Произошла своеобразная драматизация песни. Молодежь ее разыграла на сцене местного клуба³.

Очень симптоматичной была реакция пожилых жительниц села на представленное молодежью сценическое исполнение песни. Мария Васильевна рассказывает: «И вот сядели и плакали эты старухи. Ну, что мужики ж били их. И вот оны прышли, все прышли эты старухи, и узнали, что эту песню будем петь, прышли все и плакали сидели». Форма исполнения песни была коренным образом изменена, но представленное уже в драматургическом виде ее содержание стало еще более

¹ *Дивира́точка* – уменьшительно-ласкательная форма от белор. *дзеве́р* (деверь).

² *За́лвица* – золовка.

³ Традиция разыгрывания хороводных и игровых песен хорошо известна в фольклоре. Более того, движения и жесты, которые использовали в данном случае исполнители, коррелируют с традиционными для упомянутых выше жанровых форм (см. об этом: *Савуцкина Н.И.* Русский народный театр. М.: Наука, 1976. С. 26–32, особенно с. 29). Однако М.В. Чепик подчеркивала, что инсценировка песни была их собственной инициативой.

узнаваемым, что привело к острой эмоциональной реакции аудитории – все плакали¹.

Примечательно, что ни одного варианта этой песни ни в самом селе Сулкет, ни в соседних селах записать не удалось. Но у этой песни, возможно, был не собственно фольклорный источник. На эту мысль нас наводит именно описанная выше драматизация ее исполнения. На многочисленных концертах и по радио эту песню пела знаменитая исполнительница народных песен Ирма Петровна Яунзем (1897–1975)² – преподаватель Ольги Воронец, Александры Стрельченко, Екатерины Шавриной и Жанны Бичевской. Она обучалась в Петроградской консерватории академическому пению (сама обладала певческим голосом меццо-сопрано), но в 1917 году была вынуждена вернуться в Минск, где проживала ее семья. Спустя много лет в мемуарах И.П. Яунзем так расскажет о своем обращении к белорусским народным песням: «Как это ни курьезно, но продовольственная программа (а перед кем она тогда не стояла?!) в какой-то мере ускорила окончательное решение проблемы моего амплуа. Вместе с сестрами я отправилась по белорусским деревням выменивать свои носильные вещи на продукты. А привезла оттуда несметное богатство – примерно около ста белорусских народных песен. Среди них такие шедевры, как “Песня пастуха” или “Колыхалочка”. Позабыв про картошку, я бегала из избы в избу, записывая на слух (эпоха магнитофона была, увы, еще далека) народные мелодии, и пели их мне чаще всего немолодые женщины»³. Певица считала исполнение народных песен на сцене важнейшей задачей нового, нарождающегося искусства: «Это богатство содержания, заключенного в *безыскусных* (курсив мой. – Е.М.) народных напевах, я почувствовала тогда с особой силой. А вернувшись в город, предприняла важный для своей дальнейшей творческой судьбы шаг: лучшее из собранного разучила и спела в концертах – что-то без сопровождения, а что-то с аккомпанементом (некоторые мелодии обработал мой пианист М. Нейд). Так впервые белорусская народная песня, звучавшая раньше лишь по деревням, вышла на концертную эстраду. Это было событие. Правительство Белоруссии так высоко оценило мой труд, что в 1935 году присвоило мне звание заслуженной артистки Белорусской ССР. И тут я поняла, что дальше не смогу уже больше заниматься ничем, кроме народной песни»⁴.

¹ Ср.: «Для некоторых женщин песни играли роль “узелка на память”, напоминая о событиях личной и общей истории, а также служили символами того, что для них составляло ценность». И далее: «Песни часто не нуждаются в комментариях: совместное переживание чувств, которое испытывают слушатели и исполнители, говорит само за себя» (Олсон Л., Адоньева С. Б. Традиция, трансгрессия, компромисс: Миры русской деревенской женщины / Пер. с англ. А. Зиндер. М.: НЛЮ, 2016. С. 166–167).

² См. аудиозапись песни «Чалавек жёнку бье» в ее сольном исполнении под аккомпанемент фортепьяно – URL: <https://rutube.ru/video/807eaa3a852d8f051e60ee9241cdc054/> (дата обращения 07.04.2025).

³ Цит. по: Грошева Е.А. Ирма Яунзем. М.: Изд-во Фонда Ирины Архиповой, 2001. С. 38–41.

⁴ Там же. С. 41.

Многочисленные выступления певицы – «от Пензы до Севастополя», в Китае (Харбине), Корее, Японии (Осака, Токио) – перед многотысячными аудиториями слушателей, безусловно, вынесли народную песню на широкую международную арену и закрепили в сознании слушателей совершенно отличный от аутентичного сценический образ народного музыкального произведения: это должна быть профессиональная певица с выдающимися голосовыми данными, которая *разыгрывает* содержание песни так, чтобы оно было понятно людям, совершенно незнакомым с той традицией, откуда эта песня была изъята и выучена¹. Тем самым закреплялась дистанция между сценическим (как правило, городским) исполнением народной песни и аудиторией (в том числе деревенской).

К чести певицы, в своем распеве она бережно сохраняла диалектные черты. Так, в исполнении И.П. Яунзем текст уже процитированной песни звучит следующим образом:

Чалавек жёнку бье, бичуе,
А никто ж яе не ратуе,
– Свёкор мой, батенька, родненький,
Пошкадуй мяне, маладеньку.
А свёкар-та подбгае
Ды нагаечку подымае:
– Бий, сын, бий, дурную бабу бий,
Бий, навучай, на свой бычай пераварачай!

Чалавек жёнку бье, бичуе,
А никто ж яе не ратуе,
– Свякроўка, маточка, родненькая,
Пошкадуй мяне, маладеньку.
А свякровочка подбгае
Ды нагаечку подымае:
– Бий, сын, бий, дурную жёнку бий,
Бий, навучай, на свой бычай пераварачай!

Чалавек жёнку бье, бичуе,
А никто ж яе не ратуе,
– Залоўка, сястрица, родненькая,
Пошкадуй мяне, маладеньку.
А заловочка подбгае
Ды нагаечку отбирае:
– Братец мой, родненький, пошкадуй...
На чужой стороне также будет мне².

¹ Этот образ исполнения народной песни находится в кричащем противоречии с образом певческого исполнительства, закреплённого фольклорной традицией. Многочисленные комментарии народных певцов говорят о доступности народной песни для каждого человека: «Ты ж говорить умеешь, значит, и петь должен уметь» (зап. в д. Войлово Людиновского р-на Калужской обл. от П.И. Гришачевой, 1928 г.р.).

² Расшифровка сделана с аудиозаписи – см.: URL: <https://rutube.ru/video/807eaa3a852d8f051e60ee9241cdc054/> (дата обращения 07.04.2025).

В сохранившейся записи мы слышим, как певица интонационно разыгрывает содержание песни: меняет тембр голоса на «старческий», когда пропевает слова свекрови, добавляет «плачущие» ноты, когда пропевает слова молодой, замедляет последние слова золовки.

Сказать, что было источником разыгранной в селе Сулкет песни: другой вариант народной песни, напетый пожилой жительницей, или же запись в исполнении И.П. Яунзем, – на сегодняшний день уже невозможно. С одной стороны, мы можем утверждать, что такая песня в белорусской песенной традиции существовала. Об этом свидетельствуют и диалектные формы слов, и диалоговая трехчастная композиция песни. С другой стороны, драматизированный характер ее исполнения участниками клубной самодеятельности села Сулкет дает основание, как нам кажется, предположить наличие профессионального артистического влияния.

К рассмотренному случаю примыкают и многочисленные примеры воздействия на деревенский репертуар авторских песен, стилизованных под фольклорные. Так, творчество выдающегося эстрадного певца Петра Константиновича Лещенко (1898–1954) сильно повлияло на репертуар народных певческих групп. Однако здесь мы не будем этого касаться¹, а продолжим знакомиться с исполнительскими комментариями к записываемым песням, то есть обратимся к *саморефлексии народных певцов* и посмотрим на нее в аспекте влияния сценического исполнения народной песни (нередко транслируемого в радиопередачах) на бытование в традиции.

В XX веке носители локальных музыкальных традиций не жили в культурном вакууме. Каждый знаток народной песни, владевший песенной речью, традиционным звукоизвлечением и локальным стилем многоголосия, формировался в той среде, которая сложилась к моменту его рождения². Частью этой среды была советская школа с обязательными уроками музыки (на них дети учили советские песни), выступления в сельских клубах по праздникам и, едва ли ни в первую очередь, радио. Именно оно, являясь наглядным символом современной, технологически развитой жизни и вследствие этого обладая непререкаемым авторитетом для деревенских жителей, формировало личные пристрастия исполнителей.

¹ О выборе народной песни в исполнении Петра Лещенко в качестве своеобразной визитной карточки деревенского песенного коллектива см. в статье: Миненок Е.В. Народная песня как «свидетель» этнической истории потомков столыпинских переселенцев // Традиционная культура. 2022. Т. 23, № 3. С. 50.

² Здесь и далее речь пойдет о последнем поколении аутентичных народных певцов, родившихся с 1930 по 1940 год в переселенческих селах Восточной Сибири, поскольку наблюдения именно за сформировавшимися песенными традициями в так называемых «столыпинских» деревнях (образованных в результате Аграрной реформы П.А. Столыпина (1907–1914)) легли в основу данной статьи. От людей вышеупомянутого поколения автору удалось записать музыкальные произведения, в которых полноценно представлены все локальные уровни народной песенной традиции: фонетический, поэтический, мелодический и акциональный. У исполнителей, родившихся на десятилетие позже, данные уровни представлены фрагментарно.

Беседуя с ними, собиратели регулярно слышат, что ту или иную песню из собственного репертуара они слышали и по радио (а сегодня – чаще по телевизору), но там она звучала иначе, например: «Эту песню я по радио слышала, но у нас ее поют совсем по-другому».

Кстати, в народной среде весьма распространенным является представление о том, что записанные народные песни рано или поздно обязательно будут транслироваться по радио. Иногда встречаются даже пожелания: «Вы там передайте нашу песню, только сильно ее не переделывайте». При публикации песенных сборников обычно эти реплики остаются без внимания, поскольку они типичны и не выявляют локальных особенностей музыкальной традиции, однако они свидетельствуют об авторитете радио и его существенном влиянии на функционирование аутентичной песенной традиции.

Радио транслировало номера как в хоровом, так и в сольном сценическом исполнении. Многоголосное пение всегда осознавалось как норма народной культуры¹, что было хорошо понятно уже первым организаторам народных хоров. На протяжении всего XX века в России и других республиках СССР с развитыми песенными традициями возникали всё новые и новые государственные народные хоровые коллективы. Создавали их профессиональные музыканты, которые часто были и собирателями народных песен, преследуя задачу популяризации народной музыки. Они прекрасно понимали, что народная песенная традиция несценична, вернее даже антисценична. Ср.: «Сцена диктует свои правила, свои временные рамки и значительно зависит от требований и запросов публики. Перед исполнителем народной песни при этом стоит особая задача: сохранить в целостности основную сюжетную канву и жанровые особенности исполняемого произведения. С одной стороны, невозможно пренебречь законами сцены, с другой – возникает опасность искажения фольклорных источников»².

Таким образом, главной своей задачей руководители хоров считали поиск путей адаптации народной песни к сценическому исполнению и, соответственно, приближения ее к массовому слушателю-зрителю через новые образы. Пути решения были следующие: тексты народных песен никогда не допевались до конца, менялся ритмический рисунок песен, добавлялись танцевальные элементы, в репертуар включались песни, стилизованные под народные, и песни авторского происхождения. Постепенно, за десятилетия радиотрансляций народная песня

¹ В тех местах, где традиция народного пения еще теплится, певцы традиционно воспринимают сольное пение как нечто дефектное: «Ну, как я тебе одна спою. Я красоту песни не покажу, ее надо с другими петь», – слова выдающейся певицы Марии Никифоровны Силич, 1925 г.р., уроженки с. Ахины Эхирит-Булагатского р-на Иркутской обл.

² Эти слова принадлежат художественному руководителю ансамбля «Русские напевы», народному артисту Российской Федерации Владимиру Сергеевичу Девятову. См.: *Девятов В.С.* Русская народная песня в сценических условиях и пути ее сохранности // *Человек и культура*. 2019. № 4. С. 82. URL: https://e-notabene.ru/ca/article_29796.html (дата обращения 07.04.2025).

унифицировалась, упрощалась, подвергалась аранжировке, в результате чего исчезали тембровые окраски местных стилей, мелизматика, диалектные черты – все те характеристики, которые ярче всего показывают локальность традиции. К каким крайностям в отношении репертуарного состава коллективов клубной самодеятельности на местах это могло приводить, хорошо показывает ремарка М.Н. Силич по поводу репертуара их ансамбля в белорусской переселенческой деревне Ахины Эхирит-Булагатского района Иркутской области: «[Белорусские песни] пели, но мало, больше русские пели, украинские пели, а белорусские нет, не пели, а украинские, украинские. – [Соб.:] А откуда брали украинские? – Ну, украинские, они в песенниках, кругом уже были. Вот мы пели эту украинскую “Ты черная, ты черна, ты цорная цыганка, за що ж ты полюбыла, за що ж ты полюбыла чернявого Иванка”»¹. Речь здесь идет о 60-х годах прошлого столетия.

Носители народной музыкальной культуры не воспринимали хоровое исполнение народных песен по радио как некую конкуренцию себе и своему умению петь народные песни. Наоборот, они с интересом и вниманием относились к таким передачам, ставя радиотрансляцию хорового пения выше собственного мастерства: «Ну, бабки, садись, сейчас хор Пятницкого писать будем. – Не, нам до них далеко»².

Под влиянием массовой городской концертной деятельности народная песня из досугового явления всё более и более превращалась в явление зрелищное и коммерческое, при этом как городскими исполнителями (собственно профессиональными артистами), так и впоследствии взявшими их манеру пения за образец народными исполнителями игнорировался локальный опыт песенной традиции. Наиболее понравившиеся произведения разучивались местными певицами, этот процесс сопровождался концертной деятельностью, которая стала массово практиковаться деревенскими певческими коллективами с середины 1960-х годов.

В средствах массовой информации помимо хорового значительное место занимало сольное исполнение. Звезды советской эстрады, посвятившие свое творчество народной песне, становились объектом внимания народных певцов. Во время сеансов записи народных песен исполнительницы нередко замечают собирателям, что их записывать не стоит, поскольку они не артисты (например «Ну, что меня записывать, я же не артистка!» (вар.: «Я ж не Русланова», «Я ж не Зыкина») или как шутливая реакция на ситуацию записи: «Ох, как артисты сидим» и т.д.). И наоборот, аутентичные песни в исполнении односельчан, записанные

¹ О записанных от М.Н. Силич песнях и о ее исполнительском комментарии к ним (все материалы хранятся в Фольклорной коллекции ИМЛИ, фонд Е.В. Миненок: 2015 / Иркутская область / Силич) см. подробнее: *Миненок Е.В.* Народная песня как «свидетель» этнической истории потомков столыпинских переселенцев. С. 50–56.

² Одна из реплик, произнесенных во время записи в 2006 году уникальной певческой группы села Батама Зиминского района Иркутской области.

на пластинки и вышедшие массовым тиражом, нередко вызывают некое удивление у их соседей. Так, в 1981 году была опубликована виниловая пластинка «Песни донских казаков. Фольклорный коллектив хутора Яминский Алексеевского района Волгоградской области, руководитель Василий Сидоров» (С22-16991-004). Во время экспедиции в хуторе Яминский в 2007 году я неоднократно слышала такое мнение хуторян об этой публикации: «Вот на пластинку записали. А почему их? У нас такие кружки были перед каждым двором, старики со старухами собирались и пели».

При этом деревенские исполнители по-прежнему оценивали свое пение как нечто обыденное, часть повседневной жизни, в то время как профессиональные артисты, исполняющие народные песни по радио и на телевидении, в глазах даже выдающихся деревенских певцов приобретали высокий статус настоящих мастеров, которым следует подражать. Но что народные исполнители, практикующие сценическое исполнение и ориентирующиеся на «настоящих артистов», не замечали в своем творчестве, так это постепенную утрату способности варьирования песни как на мелодическом, так и на текстовом уровнях. Так, в концертном исполнении народная песня всё более и более приобретала черты одновариантной фиксации. Это очень хорошо демонстрируют расшифровки видеозаписей сценического исполнения народными певцами музыкальных произведений: на разных концертных площадках все участники коллектива встают в одном и том же порядке, одна из певиц во время пения одной и той же песни на разных концертах подмигивает публике на распеве одной и той же строки, хор подхватывает партию запевалы одновременно на одном и том же слогe (в отличие от аутентичного исполнения, при котором певцы выступают на разных слогах) и т.д.

Массовое сценическое исполнение народных песен сказалось и на *формировании репертуара* аутентичных певческих групп: для сцены выбирались ритмичные, «веселые» песни (местное начальство от культуры просило не петь «нудятину»), во время выступления добавлялись танцевальные элементы. До конца песни не допевались, так как оригиналы были слишком длинные. Однако в «пассиве» сельских фольклорных ансамблей нередко всё же оставались сложные для сценического воспроизведения песни, характерные для локальной традиции.

При этом в певческих коллективах продолжала бытовать и еще одна группа музыкальных произведений, которые не исполнялись на сцене. Эти песни как бы держали «для себя» в качестве своеобразных «любимчиков». Во время полевой записи довольно часто возникала следующая комичная ситуация: исполнители из уважения к фольклористам поют те произведения, о которых их настойчиво расспрашивают, а в конце сеанса предлагают спеть то, что нравится им самим. И вот после исполнения сложнейших музыкальных произведений, которые столетия назад сформировали локальную традицию, после многочасовых попыток записать наилучший вариант выявленного музыкального шедевра,

после скрупулезной проработки длинного репертуарного списка, звучит: «Эй, живо-живо, даешь пару пива и парочку девчат для зачатья казачат», «Ээ калина, ээ малина, в поле талая вода... Ты скажи, скажи, калина, как попала ты сюда?» и т.д. Причем энтузиазм у народных певцов во время исполнения *любимых* песен, как правило, гораздо выше¹. Таким образом, репертуар фольклорных сельских коллективов формировался часто с установкой на стереотипные представления о том, что годится для сцены, и в то же время без учета собственных предпочтений певца.

С середины 1980-х годов начинается новый этап взаимодействия сцены и песенной традиции. Его специфику во многом определило молодежное фольклорное движение, зародившееся и активно развивавшееся в СССР с конца 1970-х годов на фоне роста целенаправленного интереса к дореволюционному прошлому страны: архитектуре, истории, церковному искусству и народной музыке². В тот период практически при каждом учебном музыкальном учреждении (и не только музыкальном) создаются фольклорные ансамбли, которые ориентируются на овладение одной или несколькими локальными музыкальными традициями (ведь и И.П. Яунзем, о которой ранее здесь шла речь, когда-то пела народные песни более чем на пятидесяти языках). Однако самое главное достижение молодежного фольклорного движения заключается в том, что народная песня покидает сцену и уходит к городским исполнителям, в музыкальном отношении профессионально не подготовленным, но глубоко мотивированным петь *своё, родное*. Выступления знаменитого ансамбля Д.В. Покровского ломают городские стереотипы о народной песне. В медийном пространстве начинают активно появляться передачи об аутентичных фольклорных ансамблях и отдельных исполнителях («Мировая деревня», «Играй, гармонь любимая!» и др.), в результате формируется новый образ народной культуры, ранее неизвестный массовому городскому жителю. По словам Э.Е. Алексеева, происходит «переориентация самодеятельности на творчески-производящий тип музыкальных занятий», который «предполагает естественный путь введения в общехудожественный круговорот самодеятельных музыкантов, наряду с академическими, устно-фольклорных ценностей и ориентиров»³.

Одним из любопытных результатов городского по преимуществу фольклорного движения 1980-х годов стало изменение отношения

¹ Все, кто не один десяток лет проработал в поле, знают, что личные предпочтения носителей традиции очень часто кардинально расходятся с профессиональными интересами фольклористов-собираателей.

² Андреева Е.Д. Фольклорное движение как культурный феномен второй половины XX в. // История и современность. 2013. № 2. С. 214–231; Жуланова Н.И. Молодежное фольклорное движение // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 1950-х – начало 1990-х годов. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 107–133.

³ Алексеев Э.Е. Фольклор в контексте современной культуры. С. 100.

к народной песне в сельских певческих коллективах. Круг замкнулся: народная песня, уйдя в городское сценическое пространство, тысячекратно продублированное сценическими пространствами деревенских клубов, покидает его и возвращается горожанами в деревню. В 2002 году в селе Новоспасское Ельнинского района Смоленской области во время экспедиции мной была зафиксирована очень интересная реплика исполнительницы, которая так ответила на мою просьбу исполнить песню из местного репертуарного списка: «А эту песню у нас стали петь, когда фольклор начался». То есть песню забыли, а при запросе «на фольклор» вспомнили.

Однако вторичное обращение к народной песне не избежало и серьезных потерь в исполнительском искусстве. В частности, под влиянием концертной деятельности изменилось традиционное распределение запевал в певческих группах. В комментариях, сопровождающих полевые записи при работе с группами народных исполнителей, имеющими сценический опыт, очень часто указывается на своеобразную принадлежность песни той или иной исполнительнице: «Это Дунина песня», «Это песня моей свекровки», «Эту песню всё Марюта пела» и т.д. Причем названные лица, входящие в состав одной песенной группы, нередко были уроженцами разных сел и даже районов. Как известно, в традиционных певческих коллективах никогда не возникало такой ситуации, когда все песни, входящие в репертуар, запевала одна и та же исполнительница. Но концертная деятельность, наличие одних и тех же запевал в песенных группах конца 1990-х – начала 2000-х повлияли и на социальное распределение участников в аутентичных певческих ансамблях. Своеобразная «узурпация власти» в таких коллективах руководительницей (как правило, она же являлась и запевалой) привела к парадоксальной ситуации уже в начале нулевых: в деревне могла сохраниться певческая группа, но в случае смерти руководителя певицы могли воспроизводить только фрагменты песенного текста, так как никто не помнил запевы – их всегда исполнял один и тот же человек, которого больше не было в ансамбле.

Итак, суммируя сказанное выше, отметим, что начиная с середины XX века народная песня испытывала постоянное и всё усиливающееся влияние СМИ: прежде всего радио, а затем и телевидения. Относясь к этим средствам информации и коммуникации как к несомненным достижениям прогресса и, соответственно, наделяя их высоким статусом, носители традиции воспринимали исполнение народных песен по радио как образцовое и старались перенимать манеру профессионального вокального искусства. Это значительно изменило качество как бытового, так и сценического пения сельских фольклорных коллективов, что проявилось в тенденции к драматическому разыгрыванию песен, к отказу от выраженных примет локальности, к утрате навыков варьирования. Возникший в 1980-е годы под влиянием фольклорного движения интерес к местным певческим традициям принципиально изменить ситуацию в деревне уже не мог. Сложилась парадоксальная ситуация, когда

некоторые городские фольклорные группы владеют локальной песенной традицией лучше, чем исполнители, продолжающие жить в местах ее происхождения.

И всё же потребность в совместном пении на селе не исчезла. И в 20-е годы XXI века мы всё чаще и чаще сталкиваемся с певческими группами, участники которых на наш вопрос, откуда эта песня, отвечают: из интернета. Таким образом, процесс влияния средств массовой информации и коммуникации на народное пение необратим, более того – с появлением новых технологий он движется по нарастающей, что не может не обращать на себя внимание исследователей, предлагая им новые задачи и ракурсы для изучения, требуя выработки соответствующих методик, в том числе и полевой работы.

С.С. Макаров

К ФОРМАМ АКТУАЛИЗАЦИИ ЖАНРОВ ТРАДИЦИОННОГО ФОЛЬКЛОРА: ПЕРВЫЙ ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ КОНКУРС ИСПОЛНИТЕЛЕЙ ЯКУТСКОГО ЭПОСА

Одной из научных проблем, в течение ряда лет находившихся в поле внимания П.Г. Богатырёва, являлся вопрос об адаптационных возможностях фольклорно-этнографических феноменов, их способности к освоению новых ниш в условиях стремительного изменения традиционной среды, проявивших себя во многих культурах уже к началу прошлого столетия¹. С течением времени данный вопрос не утратил своего значения, но, как кажется, даже обогатился новым содержанием.

За истекший период редукционистский взгляд на традиционную культуру, сопутствовавший классическому веку этнографии и утверждавший постепенное мельчание, порчу и утрату ее элементов, большей частью переместился в дискурс общественных организаций и отдельных активистов, призывающих к сохранению традиционного наследия в прежних формах. Научные же обращения чаще констатируют более сложное положение дел, в котором многие, казалось бы, «отжившие» и «утраченные» явления нередко получают видоизмененное, новое, а подчас и невозможное прежде бытование. Степень и характер преемственности этих фактов по отношению к исходным формам в каждом отдельном случае, конечно, может составить предмет специальной дискуссии. В этом поле выделяются прежде всего естественные адаптационные процессы, протекающие без произвольного участия носителей традиции или внешних лиц; отдельный интерес вызывают и результаты планомерной работы по культивации некоторых почему-либо значимых на определенном этапе фольклорных форм.

Текущая культурная ситуация, характеризуясь несомненным «центростремительным» развитием, одновременно обнаруживает и тенденцию

¹ См., напр.: *Богатырев П.Г.* Этнографические поездки в Подкарпатскую Русь. Опыт статистического исследования // *Богатырев П.Г.* Функционально-структуральное изучение фольклора / Сост., вступ. ст. и коммент. С.П. Сорокиной. М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 74–79; *Он же.* Семантика и функция сельского этикета // *Богатырев П.Г.* Народная культура славян / Под общ. ред. Е.С. Новик. М.: ОГИ, 2007. С. 307–310.

к более осознанному и внимательному отношению к имиджу регионов, к разработке и использованию различных территориальных «брендов». Стремление подчеркнуть при этом культурное своеобразие того или иного города или субъекта нередко выдвигает фольклор (в его актуальном восприятии) на роль той концептуальной основы, вокруг которой и выстраиваются современный образ места, локальная, этническая или культурная идентичности его жителей.

В особенности эта черта свойственна так называемым национальным регионам, значительную часть культуры которых в предыдущие исторические этапы занимал именно фольклор (Республика Алтай, Бурятия, Калмыкия, Тыва, Якутия и др.). Характерно, что при этом зачастую героико-эпический жанр, традиционно моделирующий этническую историю и мифологию, оказывается включенным сегодня в систему местных идеологий этих республик¹, становится объектом различного рода реконструкций.

В настоящем исследовании нам хотелось бы обратиться к опыту одной из подобных инициатив по «ревитализации» традиционного эпоса, впервые выведшей фольклорное исполнительство на широкую региональную аудиторию в формате интерактивного телевизионного шоу в Республике Саха (Якутия). Появление этого чисто развлекательного, на первый взгляд, проекта, как кажется, ознаменовало определенную веху в развитии форм актуализации автохтонных фольклорных феноменов в Якутии, инкорпорации их в современную ткань культуры, в том числе и в массовую мультимедийную информационную среду.

Мы наблюдали за ходом конкурса, как бы совмещая позиции «рядового» телезрителя и одновременно исследователя традиции. В большей степени нас интересовала реакция аудитории на выступления и те события, которые происходили в процессе соревнования: о них можно было судить по комментариям в сети и отзывам в прессе. Впоследствии нам также удалось получить несколько интервью у телезрителей разных возрастов, а также у члена творческой бригады, выпускающей проект. Конечной целью работы виделась попытка оценить эффект, который может оказать на традицию информационное воздействие в форме массового развлекательного телевизионного шоу. В динамично развивающейся ситуации, связанной с реконструкцией элементов традиционной культуры в повседневности народов Сибири и других регионов страны, кажется важным фиксировать и осмыслять в моменте происходящие события. Появляющиеся в наши дни инновационные технические средства обмена информацией и создаваемая ими коммуникативная среда заставляют по-новому взглянуть на протекающие в этой области всё более интенсивные процессы.

¹ См.: *Петров Н.В.* Эпические сказители: сценарии обретения мастерства // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 4. С. 110–111.

О СПЕЦИФИКЕ СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЩЕНИЙ К ЭПОСУ В ЯКУТИИ

Героический эпос занял сегодня особое место в дискурсе о культурной самобытности Якутии как региона. Ситуацию взаимодействия современных носителей якутской традиции с эпическим жанром можно охарактеризовать как «второе обретение» культурой фольклорного феномена, который в ней ранее бытовал. Исследователи обоснованно рассматривают текущие обращения к эпосу в якутоязычной среде, как и к некоторым другим феноменам традиционной культуры, в рамках явления *конструирования* традиции, отмечая тем самым, что изучаемый процесс в целом сочетает как исконные, так и несомненно новые элементы¹, подчеркивается современное значение олонхо в большей мере как специфического маркера идентичности, нежели актуальной повествовательной традиции².

За период с середины прошлого века вплоть до начала 1990-х якутский традиционный фольклор переживал фазу заметного спада интереса к нему со стороны носителей – их более привлекали новые в ту пору формы культурной активности: чтение, прослушивание радиопередач, посещение массовых спортивных и театрально-концертных мероприятий и, в особенности, кино; в системе школьного образования также не находилось достаточно места для изучения традиционной культуры. Фольклорное исполнительство в массовом восприятии, в сущности, свелось в этот период к краткой игре на варгане и стереотипным песням-*тойукам*³ на концертах и смотрах народной самодеятельности, в которых главным образом пелось о работе партии и новой жизни якутов в семье советских народов. За обозначенный период произошла значительная трансформация эпической среды, что выразилось не столько в уменьшении количества исполнителей, сколько в оскудении культуры слушания эпоса, исчезновении соответствующих привычек и коммуникативных паттернов.

Ситуация начала меняться в 1990-е годы в связи с получением Якутией в тот период статуса суверенной республики в составе Российской Федерации и последовавшими за этим административными шагами: принятием местного закона о языках, разработкой концепции национальной школы, увеличением в регионе количества СМИ, вещающих на языках коренных народов, общим обновлением и некоторой переориентацией культурных процессов. Рубежным событием, однако, как отмечают многие, явилось признание якутского эпоса в 2005 году ЮНЕСКО одним из шедевров нематериального культурного наследия человечества и целевым объектом охраны. Вероятно, позитивный интерес к культуре якутов

¹ Осипова О.В. Героический эпос как элемент этнической идентификации саха: оценка в общественном мнении // Арктика и Север. 2011. № 4. С. 3.

² Harris R. Storytelling in Siberia: The Olonkho Epic in Changing World. Urbana: University of Illinois Press, 2017. Pp. 145–146.

³ Тойук – якутская протяжная песенная импровизация в ритмическом стиле *джиэртэти ырыа* в основном необрядового содержания.

«извне» в этот момент стал импульсом к тому, чтобы и сами носители смогли обозреть «свою» традицию новым взглядом и переосмыслить восприятие ее составляющих.

Характерной чертой нового периода явилось увеличение количества исполнителей эпоса разных возрастов. Многие из них не слышали и не могли слышать исполнений олонхо в «живой» среде, а обратились к исполнению эпических текстов в последние несколько лет¹. Очевидно, это стало следствием комплекса мероприятий, предпринимаемых в республике для воссоздания традиций и повышения престижа фольклорного исполнительства (организация конкурсов исполнителей, финансирование публикации записей фольклора, учреждение именных стипендий и премий одаренным перформерам и др.). Свою роль, возможно, сыграл и уход из жизни на рубеже веков известных сказителей прошлого столетия В.О. Каратаева, Д.А. Томской-Чайка, П.Е. Решетникова и других и связанное с этим определенное ослабление порога требований к эпическому исполнителю.

Состав нового сообщества перформеров неоднороден. Среди выступающих сегодня можно встретить как «любителей» – исполнителей, занявшихся рассказыванием олонхо самостоятельно в течение нескольких последних лет, так и профессиональных артистов и филологов-фольклористов, также выступающих со своими программами.

Исполнение / слушание эпоса в сознании носителей традиции в последнее время довольно устойчиво ассоциируется с летним сезоном и праздником Ысыах, посвященным культам плодородия и отмечаемым в улусах (районах) и городах Якутии в июне. С 2006 года в республике проводится ежегодный Ысыах Олонхо – массовый открытый фестиваль, цель которого непосредственно связана с популяризацией и развитием региональных фольклорных исполнительских традиций. Регулярный характер и своеобразную календарную привязку получил и республиканский конкурс молодых исполнителей эпоса Мунха олонхото («Олонхо времени подледного лова рыбы»), проходящий в октябре-ноябре, в начале зимы. Кроме того, в селах и городах республики регулярно проводятся и свои локальные мероприятия, посвященные эпосу: школьные чтения, сольные и групповые выступления местных фольклорных исполнителей. При этом для современной ситуации характерно, что выступления исполнителей эпоса в основном проходят в форме различных конкурсов и смотров.

Многие отличительные особенности современного исполнения олонхо были подмечены этномузыкологом Р. Харрис в исследовании, посвященном перспективам развития якутской сказительской традиции в нынешних условиях. Среди них – смена ближайшего родственного и соседского круга слушателей массовыми анонимными площадками, ограничение времени исполнения и связанная с этим фрагментарность изложения сюжетов, замещение традиционной устной мнемотехники

¹ Полевые материалы автора, экспедиция 2023 года в Республику Саха (Якутия).

предварительным заучиванием записанных текстов и др.¹. К этому можно добавить, что фольклорные сессии и фестивали до недавнего времени, наподобие слетов реконструкторов истории, оставались преимущественно нишевым явлением, собирающим относительно узкий круг заинтересованных участников и слушателей. Ситуация начала меняться в последние несколько лет в связи с более активной медиатизацией фольклорного исполнения и трансляцией ее на обширную аудиторию.

Из истории проекта «Олонхо-баттл»

В 2019 году в Якутии на правительственном уровне была принята обновленная государственная программа «Сохранение и развитие государственных и официальных языков в Республике Саха (Якутия) на 2020–2024 гг.». Этот документ прежде всего закрепляет меры поддержки языков коренных народов республики и устанавливает конкретные индикаторы результативности этой работы, например, регламентирует увеличение доли СМИ, вещающих на якутском языке, до четверти от их общего числа в регионе. Он также описывает ряд других мероприятий, направленных на поддержку традиционного образа жизни, народных промыслов, фольклорных традиций и других элементов культуры народов республики². Так, подпрограмма № 4 данного документа носит название «Сохранение, изучение и распространение эпического наследия народов Республики Саха (Якутия)». Основным мероприятием этой части документа являются ежегодные фольклорные фестивали «Ысыах Олонхо»³, направленные на популяризацию и развитие традиционных исполнительских практик (первый такой фестиваль прошел в 2006 году). Следует полагать, что в рамках этой же подпрограммы в 2022 году был задуман телевизионный конкурс исполнителей якутского эпоса «Олонхо-баттл», реализация которого была поручена профильной организации – Национальной вещательной компании «Саха»⁴. Наряду с ней в проведении мероприятия приняли участие Министерство культуры и духовного развития республики и Театр Олонхо.

¹ Harris R. Storytelling in Siberia: The Olonkho Epic in Changing World. Pp. 135–136.

² Государственная программа Республики Саха (Якутия) «Сохранение и развитие государственных и официальных языков в Республике Саха (Якутия) на 2020–2024 гг.» // URL: <https://minobrnauki.sakha.gov.ru/Deyatel-nost-/Gosudarstvennaya-programma/gosudarstvennaya-programma-respubliki-saha-jakutija-sohranenie-i-razvitie-gosudarstvennyh-i-ofitsialnyh-jazykov-v-respublike-saha-jakutija-na-2020-2024-gody> (дата обращения 08.04.2025).

³ От олонхо – героический эпос, Ысыах – якутский календарный праздник, отмечаемый в июне.

⁴ Государственное учреждение, владеющее основным пулом источников регионального телевидения и радиовещания: информационно-развлекательными телеканалами «НБК 24», «Якутия 24», «Мамонт», детским телеканалом «Тооку», республиканским радио «Тэтим», производит и транслирует теле- и радиопередачи в основном на якутском языке.

Основными задачами проекта были заявлены сохранение и популяризация якутского героического эпоса, выявление и поощрение талантливых людей, занимающихся исполнением олонхо, организация досуга телезрителей, привлечение внимания молодого поколения к устным этническим традициям¹.

К участию в первом сезоне конкурса были приглашены исполнители якутского эпоса в возрасте от 18 до 40 лет. Отбор конкурсантов проходил в форме предварительного кастинга. Само шоу транслировалось на республиканскую аудиторию в прямом эфире по субботам в прайм-тайм с повтором записи на следующий день.

Название конкурса намекает на соединение в его концепции традиций автохтонного эпического исполнительства с форматом современных глобально распространенных словесно-музыкальных поединков, например популярных в субкультурной среде разных стран рэп-баттлов. В нем также угадывается определенная нацеленность на внимание молодого зрителя: возникают ассоциации с названиями других развлекательных передач федерального телевидения («Тревел баттл», «Comedy battle», «Бьюти баттл» и др.)². «Молодежная» составляющая как будто заложена и в некоторых композиционных особенностях проекта: динамичности, краткости и повышенной зрелищности выступлений участников, выполнении ими разноплановых артистических заданий на каждом этапе шоу, отборе лучших исполнителей путем зрительского голосования с постепенным выбыванием при этом наименее успешных конкурсантов. Таким образом, по своей форме и задачам проект оказался близок к передачам в так называемом формате «инфотейнмент» (информирование, обучение с развлекательной подачей).

Всего в первом сезоне с 24 сентября по 29 октября 2022 года в режиме прямого эфира вышло пять выпусков шоу.

Ход конкурса и некоторые его результаты

Безусловно, показ исполнения фольклорных произведений по телевидению нельзя назвать совершенно новым явлением. Подобные проекты с разной степенью частоты и продолжительности появлялись еще в советское время в различных регионах страны. Например, о довольно объемных демонстрациях исполнения эпоса «Манас» в эфире киргизского телевидения в 1970-е годы, пользовавшихся, к слову, большим

¹ Положение о проведении республиканского телевизионного конкурса «Олонхо-баттл» // URL: <https://nvk-online.ru/new/wp-content/uploads/2022/09/OJIOHXO-5ATTJD.pdf> (дата обращения 08.04.2025).

² По признанию творческой группы в интервью нам, название было позаимствовано у коллектива якутского Театра Олонхо, который также принимал участие в производстве программы и в котором ранее уже был одноименный внутренний проект (труппа этого театра в целом тоже достаточно молодая).

вниманием зрителей, рассказывали нам старшие коллеги. Из относительно недавних проектов можно вспомнить передачи федерального эфира: «Эх, Семеновна!» (напомню, это был конкурс на лучшую российскую частушку) и одну из первых программ в данной тематической группе – «Играй, гармонь!», впрочем, не имевшей прямой конкурсной составляющей.

В то же время приходится признать, что фольклорное исполнительство в наши дни довольно редко попадает на экран, к тому же следует отметить значительную клишированность подобных эфиров, как правило, демонстрирующих исполнение фольклора в контексте архаичной идеи «народного творчества» – как свидетельство богатства, зрелищности и «живости» традиционной культуры. В эфире якутского регионального телевидения подобных проектов также было немного, исключение составляли, пожалуй, лишь сезонные трансляции конкурсов исполнителей олонхо на летних фестивалях Ысыах и краткие шаблонные репортажи о работе школьных кружков и групп творческой самодеятельности при домах культуры. Одновременно якутскому зрителю был знаком сам формат телевизионного конкурса с постепенным сокращением участников по результатам туров, оценок жюри и зрительского голосования, он был апробирован в течение ряда лет интерактивными соревнованиями исполнителей популярной музыки и танцевальных групп.

Организаторам проекта «Олонхо-баттл» удалось отобрать десять исполнителей, отвечающих установленному возрастному цензу. Все участники уже имели опыт конкурсных выступлений в качестве фольклорных исполнителей. Например, 23-летний студент университета Алексей Шамаев пришел на кастинг с сестрой Сайыыной, и оба они прошли предварительный отбор, став участниками соревнования. В анкете сообщалось, что они упражняются в фольклорном исполнительстве еще с дошкольного возраста (четырёх и шести лет, соответственно), Алексей имеет олонхо собственного сочинения. Другим конкурсантом стал 29-летний Станислав Иванов, методист управления культуры Мегино-Кангаласского улуса, участник и победитель многих конкурсов исполнителей и фольклорных фестивалей.

На первом этапе конкурсанты представляли отрывок эпического текста на свой выбор, демонстрируя исполнительское мастерство; в нынешней ситуации оценке подвергается также умение отобрать фрагмент эпического текста, не «заезженный» частыми исполнениями, гармонично сочетающий рассказывание и пение и представляющий собой при этом относительно завершённый в смысловом отношении эпизод. Далее последовали выпуски с конкурсными «испытаниями»: участники соревновались в умении составлять сиюминутные импровизированные описания различных предметов (в среде современных носителей традиции считается, что это один из важных профессиональных навыков фольклорного исполнителя), в описании внешности друг друга в возвышенном эпическом стиле, в изложении сюжетов олонхо с использованием иных

артистических средств (танца, пантомимы, элементов изобразительного искусства и т.д.). Отдельный конкурсный этап составило соревнование в исполнении других, меньших по объему, по сравнению с эпосом, жанров якутского фольклора. Каждое выступление участников получало неотложный комментарий со стороны членов жюри, состав которого менялся и состоял из специалистов различных смежных с фольклорным исполнительством сфер: артистов, музыковедов, ученых-фольклористов. Эти взаимные реакции экспертов и конкурсантов также, безусловно, являлись элементом телевизионного шоу.

Как можно заметить, не все конкурсные задания изначально укладывались в представления о навыках и мастерстве традиционного эпического исполнителя (рассказывание сюжета с использованием иных изобразительных средств, описание предметов современного обихода). Именно они и оказались наиболее сложными для большинства участников, однако таково, вероятно, требование законов телевизионного шоу, исходя из которых зрителю необходимо предлагать достаточно разнообразное и динамичное зрелище. Во втором сезоне шоу (2023 год) данный опыт был учтен, и некоторые задания, как можно заметить, были пересмотрены: воспевание смартфонов и самолетов заменили на описание традиционных якутских артефактов (богатырской пальмы¹, женского нагрудного украшения, кумысных сосудов-*чоронов* и т.д.), что, конечно, выглядело более органично для олонхо; добавился довольно интересный этап, напоминающий своеобразный исполнительский «агон», когда конкурсантам надлежало подхватывать общую сюжетную тему и развивать ее, опираясь на знание канонов эпического текстопорождения (это можно было делать неограниченное количество раз), и демонстрировать свое мастерство.

Определенную сложность, по словам членов творческой бригады, выпускающей проект, представляла необходимостью потенциальным иногородним участникам проживать более месяца в Якутске во время съемок, а также неготовность многих современных исполнителей якутского эпоса участвовать в телевизионном проекте, предполагающем прохождение различных конкурсных испытаний на глазах у большой аудитории. С этим был связан высокий процент отказов, несмотря на заявленный с самого начала довольно значительный денежный приз (полмиллиона рублей победителю и сто тысяч рублей лидеру зрительского голосования). Дело в том, что большинство современных исполнителей якутского эпоса – и молодых, и зрелых – являются в большей степени декламаторами заученных отрывков олонхо, записанных в устной среде в основном в первой половине прошлого века; в большинстве своем они не застали олонхо как «живую» устную традицию и начали исполнительскую деятельность сравнительно недавно. Большинство современных перформеров предпочитает определять себя как «исполнители олонхо», творческую составляющую своей деятельности они видят главным образом в области

¹ Здесь: вид холодного боевого оружия (*батас*).

артистического воплощения известных сюжетов, нежели в сфере создания своих собственных нарративов¹.

Несмотря на отмеченные сложности, показ проекта в телевизионном эфире состоялся и был встречен довольно тепло. По итогам всех этапов победу в конкурсе одержала Анастасия Алексеева, актриса Театра Олонхо (Якутск), несмотря на молодой возраст обладающая значительным опытом в качестве исполнительницы эпоса. Стиль и мастерство ее выступлений, отмеченные призом, вероятно, окажут влияние на развитие сольного рассказывания олонхо.

Есть основания полагать, что основную аудиторию конкурса «Олонхо-баттл» составили зрители среднего и зрелого возраста, более приверженные просмотру телевизора, несмотря на элементы молодежной программы в концепции шоу. Любопытно, что, по словам продюсера шоу (сведения компании MediaHills), передачу с интересом смотрели якутоязычные улусы республики, в которых в предыдущие исторические периоды существовали развитые очаги эпического исполнительства: Сунтарский, Вилюйский, Таттинский, Амгинский². Конкретных показателей телевизионного рейтинга шоу нам не удалось получить (вероятно, они представляют собой закрытую информацию вещателя), однако известно, что они значительно ниже лидеров показа – вечерних телесериалов на якутском языке (исполнение эпоса, по-видимому, является всё еще довольно экзотичным видом телевизионного продукта для широкой зрительской аудитории).

Отклики в сети и в прессе были практически исключительно положительные. Даже название проекта, соединяющее наименование традиционного жанра с иноязычным словом, не вызвало особых нареканий со стороны ревнителей чистоты языка. Критики отметили новаторский характер шоу, удачное сочетание в его концепции исконных и современных элементов, соответствие формата проекта интересам современного зрителя³. Негативные отклики появлялись в основном в соцсетях со стороны знакомых и друзей участников, которые были в ходе конкурса (сомнения в объективности судейства и телефонного голосования, справедливости высказываемых оценок).

¹ В этой ситуации любопытно, например, проследить, может ли опыт многолетнего исполнения привести к постепенному выходу из «фазы воспроизведения», к составлению «своих» текстов, хотя, безусловно, отмеченное обстоятельство практически сводит к минимуму возможность равнозначности текстов «новых» олонхо фактам устной традиции. Пока же, напротив, большее количество «авторских» текстов олонхо создают и исполняют именно молодые перформеры (Ю. Борисов, А. Алексеева, М. Шамаев, С. Иванов и др.). См. также: Макаров С.С. «Мы – не сказители, а исполнители эпоса...»: современные рассказчики якутских олонхо о своей деятельности // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2021. Т. 4. № 3. С. 131–147.

² Полевые материалы автора, экспедиция 2023 годв в Республику Саха (Якутия).

³ Илларионов В.В. Олонхо-баттл өссө да буолуохтун! [Пусть получит продолжение Олонхо-баттл!] // Кыым. 2022. 3 октября (на якут. яз.); В Якутске пройдет «Олонхо Батл» // Московский комсомолец–Якутия. 2023. 2 октября. URL: <https://yakutia.mk.ru/culture/2023/10/02/v-yakutskem-proydet-olonkho-batl.html?ysclid=m1geh6fzbt679163617> (дата обращения 10.04.2025).

В целом в отношении практик, касающихся различных форм актуализации элементов традиционной культуры (или, может быть, точнее, их образов) можно отметить наличие двух основных точек зрения. Первая практически всегда воспринимает их с интересом, вторая же – более консервативная – чаще критикует. Подобное нам доводилось наблюдать и в академической, и в артистической средах, находящихся близко к непосредственным акторам изучаемого процесса. Так, например, некоторые представители академической науки не принимают позднейшие сценические воплощения олонхо, считая их явлением, зачастую искажающим суть традиционных фольклорных сюжетов и образов, и в результате способным формировать неадекватное представление об автохтонном эпическом жанре, в особенности у инокультурного зрителя. Отдельные деятели творческой интеллигенции бывают скептически настроены по отношению к массовому исполнению эпоса молодежью, в особенности молодыми женщинами, воспринимая это как нарушение традиции (хотя женщины-сказительницы, пусть и в меньшем масштабе, по-видимому, всегда существовали в традиции).

Представляется, что настоящий проект стал, в определенном смысле, преобразующим явлением в кругу мероприятий по актуализации регионального этнокультурного наследия. По нашим наблюдениям, основной их круг совпадает в разных национальных регионах нашей страны и включает, как правило, конкурсы фольклорных исполнителей, сценические воплощения традиционных сюжетов эпосов местными уже профессиональными труппами, их представление в виде технологичных визуальных образов, в том числе компьютерных игр, проведение «слетов» и «школ» молодых исполнителей эпоса. Однако повторим, что до сих пор подобные мероприятия проходили в Якутии в достаточно камерной, замкнутой в себе среде, включавшей часто самих исполнителей, организаторов и членов жюри. Даже, казалось бы, сравнительно массовые фестивали типа Ысыаха Олонхо всё же собирали определенную аудиторию, так или иначе приверженную подобным мероприятиям. Телевизионный же конкурс приблизил исполнение эпоса к массовому зрителю, сделал эту практику чуть более привычной и доступной. Таким образом, преодолена, как кажется, существовавшая замкнутость сообщества современных исполнителей эпоса, оно получило внимание более широкой аудитории. Примечательно, что несколько наших информантов из числа зрителей проекта (конечно, это довольно случайная выборка) отметили в своих ответах, что слушать эпос оказалось не так трудно, как они представляли себе ранее, что это может быть довольно интересным занятием¹. Последнее особенно важно, учитывая тот факт, что восстановление воспринимающей среды в целом составляет сегодня наиболее сложную часть реконструкции традиций якутского эпоса: современной аудитории заметно не хватает слушательского опыта.

¹ Полевые материалы автора, экспедиция 2023 года в Республику Саха (Якутия).

Существенно, что «Олонхо-баттл» не являлся демонстрацией отрывков исполнения эпоса в домах культуры или на фестивальных площадках, как бы случайно выхваченных объективом, а всецело представлял собой телевизионное событие со своей драматургией, на ход которой зрители, к тому же, могли влиять. Важно иметь в виду то обстоятельство, что большинство носителей якутской традиции в наши дни вновь открывают для себя традиции автохтонного эпического жанра, являвшегося ранее предметом внимания узкого круга любителей и специалистов.

Наконец, свою роль, возможно, сыграл и эффект новизны – особое место конкурса в кругу информационно-развлекательных проектов якутского телевизионного вещания. Роль массмедиа и телевидения, в частности, как наиболее популярного и доступного средства массовой информации, в развитии или преобразовании фольклорной среды в Якутии остается еще малоисследованной темой. В заключении приведем несколько более общих наблюдений на сей счет.

МЕДИАСРЕДА И ТЕЛЕВИДЕНИЕ НА СЕВЕРЕ: ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Рассмотрение особенностей конструируемой посредством современных цифровых медиасистем виртуальной реальности, по ряду причин часто более привлекательных для пользователей, не является новой областью исследований. Тем не менее в антропологических и культурологических работах, как кажется, еще недостаточно осмыслено значение медиа на Севере, где условия продолжительной зимы при недостаточной развитости инфраструктуры и непрекращающемся удорожании энергоносителей препятствуют мобильности граждан. Ситуация несколько усугубляется также последствиями недавней пандемии. Во время полевых наблюдений мы замечаем, что носители традиции теперь внимательнее планируют свои поездки, тщательнее соизмеряют пользу и возможные риски от посещения мероприятий. Всё это, несомненно, способствует тому, что более предпочтительной для времяпрепровождения оказывается виртуальная среда, создаваемая различными современными медиа, включая телевидение.

В наши дни в Якутии, как и в других уголках мира, можно заметить тренд на «атомизацию» взаимодействия с информационными ресурсами – индивидуальное потребление медиапродуктов при помощи персональных электронных устройств. В то же время телевидение остается в республике достаточно популярным источником, во многом формирующим «картину мира» своей аудитории, массовым здесь является коллективный (например семейный) просмотр телевизионных передач в вечернее время и в выходные дни. В особенности это характерно для сельской местности, основного «хранителя» элементов традиционной культуры.

Значение для этой тенденции имеет развитие локальной медиасреды и производство контента на национальных языках. До известной степени в республике он выстраивается с ориентацией на форматы и стиль «большого» федерального эфира. Так, в сетке вещания якутского телевидения присутствуют местные адаптации утреннего информационно-развлекательного эфира «Доброе утро» («Саҥа күн»), интеллектуальной игры «Кто хочет стать миллионером?» («Өркөн өй»), пятиминутки политического стендапа «Однако» («Сэмсэ тыл»), «задушевных» интервью с глазу на глаз («Сэһэн сирэ»), вокального конкурса «Голос» («Эн сулускун!»), танцевального шоу «Танцы со звездами» («Үнкүүлээ»), даже реалити «Последний герой» («Арыыга»). Безусловно, имеются и свои оригинальные форматы: «Охотничьи рассказы» («Үтэээн кэпсээннэр»), «Народные умельцы» («Саха сатаабата суох»), музыкальные поздравления «Поздравительный адрес» («Истин илдьит») и др. В последние годы достаточно активно идет развитие производства мини-сериалов на якутском языке. Иными словами, интенсивнее всего на региональном телевидении происходит развитие развлекательного сегмента вещания, являющегося важным ресурсом в борьбе за внимание зрителя.

В контексте заметных изменений форматов и стратегий вещания за последние десятилетия обращает на себя внимание такая черта, как усиление интерактивности в его структуре. По сравнению с прежними этапами, эта черта стала одной из ведущих тенденций в его развитии: если возможность мгновенного ответа и взаимодействия в режиме реального времени была изначально заложена в основу глобальной сети интернет, то сегодня под ее влиянием даже такие прежде «односторонние» каналы информации, как радио и телевидение, стремятся к созданию «горизонтальных» отношений со своей аудиторией, возможности поддерживать с ней сиюминутную обратную связь.

Мгновенность взаимных реакций, проявляющаяся в этой ситуации, в свою очередь, создает у реципиента информации – зрителя, слушателя – ощущение его причастности к некоторому незримому сообществу («телезрители», «жители области», «носители языка» и т.д.). Всё это, как кажется, создает более действенные возможности для формирования и развития новых массовых представлений, в том числе знаний, относящихся к региональной фольклорной традиции.

Итак, существенной чертой новой социокультурной ситуации благодаря возможностям современных медиатехнологий и средств массовой коммуникации становится сравнительно высокий эффект произвольного информационного воздействия. Систематическое появление в сетке современного телевидения проектов, посвященных фольклорному исполнительству, можно рассматривать как, несомненно, положительную тенденцию в его развитии.

И.Н. Райкова

НОВЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ЦАРЕВНЫ-ЛЯГУШКИ, или СКАЗОЧНЫЙ ОБРАЗ В ИНТЕРНЕТ-ПРОСТРАНСТВЕ

Один из известных в мировом фольклоре сюжетов о чудесной (чаще зооморфной) супруге – АТ 402 «Царевна-лягушка».

Среди русских вариантов сказки самой распространенной является его контаминация с сюжетом 400₁ «Поиски исчезнувшей жены» (22 случая из 32 по СУС): «Три царевича идут искать себе жен по направлению брошенных предметов или пущенных стрел; младший находит на болоте лягушку, она становится его женой, лучше всех выполняет поручения царя (шьет, тклет, печет, пляшет) и превращается в царевну; муж сжигает ее шкуру; царевна исчезает. Продолжением чаще всего является тип 400: муж ищет исчезнувшую или похищенную жену» (СУС)¹. Треть вариантов представляют собой сказки без второго хода, то есть без поисков жены. Важно, как отмечает И.С. Веселова, что «далеко не во всех русских вариантах сказки царевна бывает лягушкой. В восьми случаях из тридцати пяти она оказывается старушкой (восьмидесяти или двухсот лет, старушкой – “еле кости вместе”), в одном варианте – уткой и в одном – крысой»². В инонациональных же вариантах героиней является заколдованная кошка, мышка, змея.

Сюжет становился предметом исследования в различных аспектах в работах Е.М. Мелетинского, В.Я. Проппа, В.П. Аникина, К.Е. Кореповой, В.Е. Добровольской, А.С. Лызловой, И.С. Веселовой и др.

Особенностью этого архаичного сюжета, по мнению Е.М. Мелетинского, является то, что брак в этой сказке – не цель, а средство получить доступ к производственному могуществу и богатству «тотемной» жены³.

¹ Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост. Л.Г. Бараг, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. С. 128.

² Веселова И.С. Конфликт лояльностей, или Путь за собственным «таланом» (на примере анализа сказок сюжетного типа 402 АТ «Царевна-лягушка») // *Genius Loci: Сборник статей в честь 75-летия С.Ю. Неклюдова* / Сост. М.В. Ахметова, Н.В. Петров, О.Б. Христофорова (отв. ред.). М.: Форум, 2016. С. 194.

³ Мелетинский Е.М. Женитьба в волшебной сказке (ее функция и место в сюжетной структуре) // *Мелетинский Е.М. Избранные статьи. Воспоминания* / Отв. ред. Е.С. Новик. М.: РГГУ, 1998. С. 309, 314.

Многие исследователи и позже отмечали, что сказка эта, в отличие от многих других, свадьбой не заканчивается, а начинается.

По мнению В.П. Аникина, «Царевна-лягушка» – сказка о трагичном сочетании внешнего безобразия и внутренних достоинств. Несмотря на явное подтверждение этих достоинств Иван глубоко несчастен в браке, стыдится своей супруги. Красавица, обращенная в лягушку, нужна сказочному сюжету для того, чтобы Иван обнаружил свое непонимание истинной ценности человека. В сказке, считает ученый, выражена мечта об обретении человеком существования, достойного его высоких внутренних качеств¹.

Анализ лубочных редакций русских сказок на сюжет «Царевна-лягушка», проведенный К.Е. Кореповой, позволил установить, что основой для большинства сказочных текстов как русских, так и коми, послужило литературное произведение – краткая редакция «Сказки об Иване-царевиче и прекрасной супруге его Светлане», литературная обработка которой была сделана Ф.М. Исаевым в 1870 году².

В диссертационном исследовании А.С. Лызлова пишет, что, помимо историко-этнографических соответствий, похищение женщины имеет глубокие мифологические корни. В данном и близких сюжетах автор видит сохранение отголосков верований о возможном браке человека с почитаемыми когда-то животными, птицами и рыбами, небесными светилами и природными явлениями. Нарушение запрета рассматривается исследовательницей как распространенная мотивировка похищения женщины: «В сказках <...> представлено нарушение запрета, связанное с уничтожением героем лягушачьей шкурки, с помощью которой женщина меняет свой зооморфный облик на антропоморфный»³. Так как похитителем в большинстве вариантов является Кощей Бессмертный, отмечена контаминация этого сюжета с сюжетами «Смерть Кощея в яйце» (СУС 302₁) и «Смерть Кощея от коня» (СУС 302₂).

В.Е. Добровольская характеризует звериную (в данном случае лягушачью) кожу как средство личной трансформации и в то же время мотивацию перемещения персонажа в иной мир. Также пишет она и о том, что рудименты магических представлений сказочника «подпитываются рассказами о ведьмах и колдунах, которые оборачиваются животными и превращают в них людей», но в сказке, в отличие от былички, «уничтожение кожи заставляет персонаж покинуть мир героя и вернуться в мир его противника»⁴.

¹ Аникин В.П. Волшебная сказка «Царевна-лягушка» // Русское устное народное творчество. Хрестоматия по фольклористике: Учеб. пособие / Сост. Ю.Г. Круглов, О.Ю. Круглов, Т.В. Смирнова; под ред. Ю.Г. Круглова. М.: Высшая школа, 2003. С. 235–245.

² Корепова К.Е. Сюжет «Царевна-лягушка» в восточнославянской сказочной традиции // Вопросы сюжета и композиции. Горький: Горьк. гос. ун-т им. Н.И. Лобачевского, 1980. С. 107–112.

³ Лызлова А.С. Похищение женщины в русской волшебной сказке: к семантике фольклорной коллизии. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск: Петрозаводский гос. ун-т, 2011. С. 9.

⁴ Добровольская В.Е. Предметные реалии русской волшебной сказки. М.: Гос. респ. центр русского фольклора, 2009. С. 43–44.

И.С. Веселова рассматривает сказочный сюжет как «конфликт лояльностей» в контексте биографических нарративов и свадебного ритуала. Исследовательница замечает, что сюжет о чудесной супруге проявляет «матрицу чувствительности», достаточно устойчивую во времени и распространённую на широкой территории в разных социальных слоях и этнических группах. Сказка о Царевне-лягушке, по мысли автора, представляет мужской взгляд на свадьбу¹.

Мы же обратимся к рецепции и актуализации сюжета и образов традиционной сказки в современном сетевом, главным образом городском, смеховом, ироническом дискурсе – анекдотах, мемах, демотиваторах и других формах интернет-коммуникации. К современному интернет-фольклору мы условно относим широкий материал, отдавая себе отчет, что в этом пласте культуры есть и индивидуальное творчество интернет-пользователей, анонимное или персонализированное, но оторвавшееся от авторов, нелинейное, мультимедийное и активно бытующее в сети с высокой скоростью трансмиссии².

Блестящий пример всестороннего анализа функционирования, динамики семантического и поэтического наполнения сказочного образа в различных типах культуры (народной, элитарной профессиональной, массовой), инициирующих их культурную интерференцию, представила А.А. Иванова на материале другого образа (концепта, свертхтекста) – Жар-птицы в публикации в составе коллективной монографии «Птица как образ, символ, концепт в литературе, культуре и языке»³. Исследовательница приходит к выводу о пластичности традиционного сказочного концепта, определяющей его высокую востребованность.

Трансформацию сказочных образов в современном народном анекдоте анализировал И.Е. Карасев в диссертационном исследовании

¹ Веселова И.С. Конфликт лояльностей, или Путь за собственным «таланом» (на примере анализа сказок сюжетного типа 402 АТ «Царевна-лягушка»). С. 194–228.

² В ходе работы мы обращались к следующим ресурсам: Анекдоты про Ивана-царевича и Царевну-лягушку // Анекдоты из России / Сост. Дима Вернер. 1995–2024. URL: <https://www.anekdot.ru/tags/%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD-%D1%86%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87/3> (дата обращения 20.04.2025); Анекдоты про Ивана-царевича и Царевну-лягушку. URL: https://vk.com/wall-183780168_47144 (дата обращения 20.04.2025); Анекдоты про Ивана-царевича и Царевну-лягушку (Василису Прекрасную) // АнекдотовСтрит. 2015–2024. URL: <https://anekdotovstreet.com/multiki-skazki/ivan-carevich-i-vasilisa-prekrasnaya/> (дата обращения 20.04.2025); URL: <https://yandex.ru/images/search?from=tabbar&lr=213&text=%D0%9C%D0%B5%D0%BC%D1%8B%20%D0%BE%20%D0%A6%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B5-%D0%BB%D1%8F%D0%B3%D1%83%D1%88%D0%BA%D0%B5> (дата обращения 20.04.2025). Далее в статье материалы из этих источников цитируются и приводятся в качестве иллюстраций без дополнительных отсылок.

³ Иванова А.А. Жар-птица в русской культуре: к проблеме эволюции художественного образа // Птица как образ, символ, концепт в литературе, культуре и языке: Коллективная монография / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел, 2019. С. 18–31. (Серия «Природный мир в пространстве культуры»).

и статьях. Он пришел к справедливым выводам о том, что такая трансформация проявляется в субъективности имен, многоликости и полифункциональности образов, частом перераспределении их ролей, в стирании пространственных границ, в вездесущности персонажей, переосмыслении сказочной среды обитания и других признаках. Конкретно о Царевне-лягушке автор пишет, что ее анекдотический образ – условный, пародийный, ставящий под сомнение традиционные сказочные ценности¹.

Итак, что же черпает из классической сказки и как трансформирует ее основные константы смеховой интернет-фольклор?

Как известно, действие первого сказочного хода начинается с «недостачи», в терминологии В.Я. Проппа, трем царским сыновьям невест; при помощи жребия братья совершают матримониальный выбор, и младшему, как ему кажется, не везет с избранницей. Царь обращается с трудными задачами к снохам, их успешнее всех решает младшая, что повышает исходно низкий статус героя. В начале второго сказочного хода герой нарушает запрет, в результате чего утрачивает супругу, решается на ее поиски, проходит испытания и возвращает ее.

Анекдоты и мемы сюжетно практически *не выходят за рамки первого хода*. Центральное место в них занимает сам странный способ выбора невесты для царского сына (жребием, с помощью стрелы) и, как следствие, не просто мезальянс, так как речь идет о царевиче, но и причудливость брачного союза – человек вынужден взять в жены представительницу земноводных.

За скобками современного интернет-дискурса остается мифологическая основа сказки: жребий в выборе достойной супруги как задача этого выбора во власть высших сил, архетип тотемной супруги – хтонического существа, повелительницы земли и вод. Намеки на это есть во всех вариантах сказки, особенно явный – в ее удивительном танце, покоровшем всех на пиру при состязании невесток (его не могут повторить старшие невестки, так как они обычные женщины). Из недопитого вина и недоеденных костей загадочная женщина, танцуя, создает целый новый мир: «Махнула правой рукой – стали леса и воды; махнула левой – стали летать разны птицы»². А в самом старом из печатных русских вариантов – «Сказка девятая о лягушке и богатыре» (1787, из собрания «Русские сказки» в обработке Петра Тимофеева, переизданного в 2001 году К.Е. Кореповой и Л.Г. Беликовой в сборнике «Лекарство от задумчивости»), суженая сразу, еще на болоте, раскрывает перед Иваном свои магические способности – раздвигает маленький шалаш, кормит богатыря прекрасными яствами, показывает свой

¹ Карасев И.Е. Трансформация классических образов сказок о животных и волшебных сказок в современном народном анекдоте. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Челябинск: Челябинский гос. ун-т, 2000. С. 16–17.

² Царевна-лягушка: № 267–269 // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. Т. 2. М.: Наука, 1985. С. 263. (Серия «Литературные памятники»).

человеческий облик «великой красавицы» – и предупреждает, что будет по ночам именно такой¹.

Думается, выбор именно лягушки для зооморфной ипостаси жены в традиционной сказке не случаен. О женской и любовно-брачной символике этого земноводного у славян пишет А.В. Гура. В некоторых полесских толкованиях снов лягушка символизирует девушку. Используется лягушка и в любовной магии. Так, в Ярославской области старые девы, чтобы выйти замуж, находят в болоте лягушку и, приседая, стараются попасть по ней с размаху голым задом. Во многих славянских традициях лягушке, как и змее, приписывают роль домашнего покровителя: у лужичан лягушка, живущая под порогом дома, оберегает его от несчастий, в Брянской области домовую лягушку считают хозяйкой дома наравне с домовым ужом и запрещают убивать. С другой стороны, ведьмы в обlique лягушек, жаб высасывают молоко из вымени чужих коров².

Современный фольклор, не отзываясь на весь этот мифологический комплекс, как бы опрокидывает фантастическую ситуацию с невестой-оборотнем, чудесной супругой на реальность, и она воспринимается как несуразная, нелепая, а потому смешная.

Здесь актуализируется и усиливается *мужской взгляд на брак*, который, по справедливой мысли И.С. Веселовой, присущ и самой классической сказке, точнее, ее первому ходу. Собственно, об этом же задолго до того писал и В.П. Аникин, когда подчеркивал, что Иванушка всё не весел и стыдится своей супруги, даже когда она уже деятельно доказала свое превосходство над другими невестками. Но ученый говорил о ее очевидном для человека внешнем безобразии, а если смотреть шире – она в ипостаси лягушки чужая для человека, да к тому же «не ровня» царевичу. Согласно стереотипу о красоте, «чужой» всегда некрасив.

Предлагаются две мотивировки странного брачного выбора героя:

а) герой *глуп*, поэтому женится на лягушке:

«Почему Иван-дурак умнее, чем Иван-царевич? Потому что Иван-дурак женился на царевне, а царевич – на жабе...»

Интернет-фольклор подчеркивает опасения Ивана получить «в нагрузку» к невесте-лягушке ее многочисленное семейство: родителей, «детей от первого брака» – головастика. В классической сказке этот мотив вообще отсутствует, героиня не имеет родственников класса земноводных, поскольку она особенная, волшебная. В ряде вариантов она является дочерью Бабы-Яги, но эта теща и не пугает, и не обременяет зятя, напротив, помогает ему найти героиню, дает мудрые подсказки. В мемах же налицо проекция человеческих семейных связей;

¹ Лекарство от задумчивости. Русская сказка в изданиях 80-х годов 18 в. / изд. подгот. К.Е. Ко-репова (сост., вступ. ст. и коммент.) и Л.Г. Беликова (подгот. текстов). СПб.: Тропа Троянова, 2001. С. 357. (Серия «Полное собрание русских сказок. Ранние собрания». Т. 5).

² Гура А.В. Лягушка // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под общ. ред. Н.И. Толстого: В 5 т. Т. 3. К (Круг) – П (Перепелка). М.: Международные отношения, 2004. С. 162–164.



б) герой *неприхотлив и гиперсексуален*, поэтому женится на лягушке:

«Наловил Иван Царевич лягушек и давай на них жениться!»

«Встретились как-то Иван-царевич и Бэтмен. Встретились и поженились. А что, Иван-то неприхотливый, ему что лягушка, что мышь летучая...»

«Иван-царевич втайне от Царевны-лягушки ходил по жабам...»

В ряде текстов реализуется даже попытка устранить сказочную «странность» – лягушка исключается из сюжета тем или иным способом:

«– Ты куда, Иван-царевич?

– В чисто поле. Отец велел из лука стрельнуть, на чей двор стрела упадет – там и невесту брать.

– А гранату к стреле зачем прикрутил?

– Страсть как жениться неохота...»

«И позвал Батюшка Царь своего сына, дал лук ему, дал стрелу, велел идти, согласно древней традиции, выбирать себе невесту. Вышел Царевич в чисто поле, натянул тетиву, пустил стрелу. Упала стрела на боярский двор. Удачно упала. Свадьбу Царевича и поминки тещи справляли одновременно».

Ситуация доводится до абсурда с помощью аллюзии на поэтическую формульность другой, пушкинской, сказки:

«Вышел Иван-царевич в чисто поле и пустил стрелу. Куда попадет стрела, там и будет его суженая. День идет, другой идет, вдруг видит: девица-красавица стоит, месяц под косой блестит, а во лбу стрела торчит».

Но в корпусе современных текстов анекдотов и креолизованных мемов отражен и *женский взгляд на брак* – его представляет сама лягушка и ее сородичи женского пола, причем даже две различные тактики.

Первая: лягушка *мечтает заполучить царевича* – всеми правдами и неправдами – и довольна, если это удаётся:

«Царевна-лягушка скачет по болоту, а в боку стрела торчит. У встречающих лягушек в глазах животный страх.

– Тебя хотели убить?

– Тоже скажете, – отмахивается Царевна-лягушка и счастливо добавляет:

– Ванька сделал предложение!»

«Раздвинул Иван-царевич камыши и видит: на болотной кочке царевна-лягушка сидит с его стрелой. И три ее адвоката».

«В шведском варианте сказки “Царевна-лягушка” Василиса ловит все три стрелы».

«Жаба душила Ивана-царевича до тех пор, пока он на ней не женился».

Причем встречается такой нюанс. «Интернет-лягушка», не являясь чудесной супругой, использует знание сказки, преследуя практические цели или ради получения удовольствия. Таким образом современный фольклор выстраивает метасказочные ситуации.

Вторая: *лягушка не заинтересована в этом браке*; лягушки устали от настырности царевичей; быть царевной обременительно.

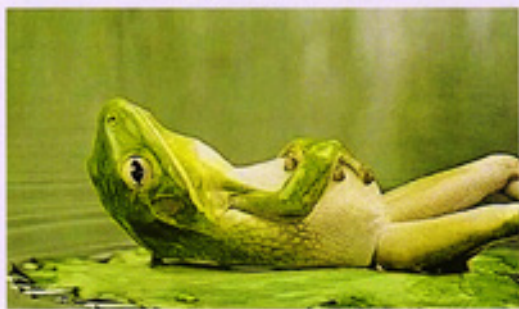
Один из популярных демотиваторов «Царевна-лягушка. Продолжение» трансформирует сказочную коллизию, одновременно пародируя речевые стереотипы робота-автоответчика из колл-центра:

«Здравствуй, Иван-царевич, мы получили твою стрелу. К сожалению, сейчас все лягушки заняты, но твоя стрела очень важна для нас. Оставайся на болоте».





Вот жила себе царица-лягушка,
не тужила... Так нет, явился Иван-
царевич, и началось — пироги пеки,
ковры тки, перед гостями пляши...
да еще и утешай его!
Называется, В СКАЗКУ ПОПАЛА!



- Не надо стрелять, царевич, - сказала
лягушка...
- Почему!?! - удивился царевич...
- Без обид... страшненький Ты...)))



Основной мотив традиционной сказки инверсируется – теперь уже Иван, с точки зрения лягушки, некрасив и даже отвратителен. Такая логическая перестановка – своего рода расплата анекдотического царевича за «грехи» предшественника, героя классической сказки, который стыдился своей супруги:

«Иван-царевич рассказывает:

– Поцеловал я тут намеренно лягушку, а она плевывается, рот лапками закрывает – брезгливая попалась!»

О поцелуе героя и лягушки следует сказать особо. В русской сказке Иван ни разу не целует героиню в лягушачьем облике. Во многих вариантах она ночью предстает перед ним в человеческом облике красавицы, и именно тогда у них возникают близкие отношения. *Поцелуй лягушки мужем как способ метаморфозы героини* в сказке отсутствует, она оборачивается сама, скидывая с себя чудесным образом шкурку / кожу / кожурку / кожуринку / кожух или снова ее натягивая. В некоторых вариантах этот фантастический мотив подается нарочито буднично, словно два облика – это лишь два разных наряда: «...а лягушка пошла, сбросила с себя кожух, оделась чудо как! Приезжает на бал; Иван-царевич обрадовался, и все руками схлопали: кака красавица!»¹. В сказке в обработке П. Тимофеева она еще и кувыркается, чтобы сменить облик, как нередко делают оборотни в быличках². Навсегда же сохранить / закрепить ее человеческий облик герой пытается тоже вовсе не поцелуем, а сжигая лягушачью шкуру – как мы знаем, эта попытка была не только безуспешной, но и злополучной и повлекла за собой беду.

Во втором сказочном ходе действительно Иван, по совету Бабы-Яги, сам

¹ Царевна-лягушка: № 267–269 // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева. С. 262.

² Лекарство от задумчивости. С. 354–368.

возвращает своей исчезнувшей и найденной супруге человеческий облик и одновременно ее любовь («...теперь я отдаюсь в твою волю»¹, – сказала героиня в версии П. Тимофеева), но поцелуя в этом магическом действе тоже нет: он должен крепко схватить ее за руку в калейдоскопе ее чудесных метаморфоз и не упустить, удержать, когда она оборачивается «лягушкою, жабою и змеёю и прочими гадами», переломить стрелу, веретено, в которые она обернулась. В других вариантах герою и вовсе не приходится возвращать супруге антропоморфный вид, его задача – победить Кощея (что он и делает при помощи благодарных животных) и вызволить ее, после чего облик прекрасной женщины возвращается ей сам.

В западноевропейских версиях сюжета с чудесным супругом-земноводным («Жених-жаба», «Царевич-лягушка») превращение тоже происходит без поцелуя.

Видимо, мотив поцелуя человека и лягушки как способа ее превращения, чрезвычайно популярный в современном ироническом интернет-дискурсе, возник под влиянием других фольклорных и литературных сюжетов – например пьесы Е. Шварца «Обыкновенное чудо», где медведя превратил в человека волшебник, но поцелуй принцессы может отменить это колдовство. Есть еще более знаменитый поцелуй принца – в европейской «Спящей красавице» (АТ 410), который (тоже, кстати, присутствует не во всех аутентичных фольклорных вариантах, но именно он – в балете, фильмах, мультфильмах) снимает колдовские чары, пробуждает ото сна принцессу, а заодно с ней и весь царский двор. То же в переложении В.А. Жуковского «Спящая царевна», где царевич целует заколдованную девушку непроизвольно, не сдержав эмоций – и происходит чудо.

Интернет-фольклор же этот мотив широко эксплуатирует, он становится нескончаемым источником юмора, который усиливается эффектом неожиданности и актуальными отсылками к современным социокультурным реалиям и стереотипам:

«Раз поцеловал лягушку Иван-царевич – никакого эффекта, два поцеловал лягушку Иван-царевич – никакого эффекта, удивился, перевернул вверх ногами и прочел на пузе: “Made in China”».

«Царевна-лягушка – идеальная жена: поцеловал – превратилась в прекрасную женщину, получил хорошую порцию секса. Поцеловал еще раз – посадил в аквариум и пошел с друзьями пиво пить!»

«Поцеловал Иван-царевич лягушку, и превратилась она в доброго молодца. – Самец! – подумал Иван».

«“Целуется он так себе”, – решила лягушка и не стала превращаться в царевну».

Наконец, зацикленную череду метаморфоз наблюдаем в анекдоте, по структуре близком докучной сказке маятникового типа:

¹ Лекарство от задумчивости. С. 367.

«Берет Иван-царевич в жены Василису Прекрасную. Свадьба, водка рекой, столы ломаются. Молодожены встают.

Поцеловал Иван-царевич Василису Прекрасную – и стала она лягушкой.

Поцеловал Иван-царевич лягушку – и стала она Василисой Прекрасной.

Поцеловал Иван-царевич Василису Прекрасную – и стала она лягушкой.

Поцеловал Иван-царевич лягушку – и стала она Василисой Прекрасной.

Поцеловал Иван-царевич Василису Прекрасную – и стала она лягушкой.

Поцеловал Иван-царевич лягушку – и стала она Василисой Прекрасной.

...А гости всё глумились: «Горько! Горько!»»

Происходит инверсия мотива поцелуя, создавая комическое путем обманутого ожидания:

«Что-то пошло не так, и когда Иван поцеловал царевну-лягушку, сам превратился в царевича-лягуху».

«И поцеловал Иван-царевич лягушку, и превратился сам в лягушку. У жабы ДНК сильнее оказалось».

В следующем тексте к тому же налицо влияние западноевропейской сказочной традиции – действует фея. Усиливает абсурд и комический эффект двойная перестановка: в лягушку превращается не невеста, а сам герой, и при этом меняется его пол:

«Фея была очень сердита на Ивана-царевича. Поэтому превратила его не просто в жабу, а сделала царевной-лягушкой. Теперь он с ужасом ждет, когда его начнут целовать юные наивные принцы...»

В довольно большом корпусе современного иронического фольклора *волшебный способ превращения дискредитируется*, происходит как бы разоблачение фокуса:

«Секрет царевны-лягушки на самом деле был классически прост: лягушка становилась царевной после третьего стакана Иван-царевича».

«Пил Иван-царевич три дня и три ночи и вдруг заметил, что Василиса – прекрасная!»

«Жил да был Иван-царевич. И была у него жена – Царевна-лягушка. Вечером она была писаной красавицей, а утром опять превращалась в зеленую уродину. И никакого здесь чуда не было: просто к вечеру Иван-царевич так напивался!»

«По мере того, как пустел бочонок с брагой, в глазах Ивана-царевича лягушка постепенно превращалась в прекрасную царевну...»

Здесь еще и скрытая аллюзия к широко известной ироничной фразе о женской красоте: «Не бывает некрасивых женщин, бывает мало водки».

«Не многие знают. Иван-царевич нашел лягушку на болоте, но в красавицу она обратилась после того, как он прошел конопляное поле».

Галлюцинацией объясняется и чудесный танец героини:

«Кудесница была Василиса. Махнёт правым рукавом – озеро, махнёт левым – лебеди по озеру плывут, махнёт ещё грамм двести – и начинаются галлюцинации посложнее...»



Лягушка в анекдоте, не являясь чудесной супругой, для достижения своих целей или ради получения удовольствия использует и ложное знание сказки – тот же мотив поцелуя.

«Зацелованная квакушка глазки от счастья закатила: – Знаешь, Иван, а ведь у нас в пруду царевны сроду не водились...»

«Царевич целовал лягушку в шею, в глаза и даже... а она всё шептала: – Сейчас, вот-вот превращусь!»

«Долго мучился с лягушкой Иван-царевич, пока не увидел записку: “Улыбнитесь! Вас снимают скрытой камерой!”»

Сюжет причудливо *соединяется с этническим стереотипом о французах*, для которых мясо лягушки – деликатес, в свою очередь отраженном в современных этнических анекдотах¹. Таким образом происходит сцепление двух традиций. В современном фольклоре выстроилась четкая оппозиция: француз ест лягушку – русский на ней женится.

«– Ну и кто сожрал мою жену? – кричал Иван-царевич на французском корпоративе...»

«Приходит третий сын на болото за своей стрелой. И говорит ему лягушка человеческим голосом:

¹ Подробнее об этом см.: Райкова И.Н. Грани повседневности в зеркале анекдота о национальностях // История повседневности в российской гуманитаристике: взгляд из 2024 года. Сборник научных статей. М.: Канцлер, 2024. С. 185–196.



– Здравствуй, Ваня!
– Я не Ваня, я Франсуа.
Тут и сказочке конец».

«Сидит Иван-царевич в парижском ресторане, меню листает. “Лягушачьи лапки под соусом бешамель”.

– Так вот они в Европах с ними как! А я-то, дурак, женился!»

И анекдот с черным юмором:

«Пошел Иван-царевич в ресторан французский. Принесли ему лягушку. Ударилась она об пол и стала красной девицей. Бил-бил Иван девицу об пол – не превращается обратно в лягушку... Пришлось есть так...»

Лишь в небольшом объеме современного материала эксплуатируется второй сказочный ход, причем только его начало – сжигание лягушачьей кожи:

«Царевна-лягушка – Ивану:
– Что же ты, Иван, наделал!
– Я кожу твою лягушачью сжег.
– Ты не кожу мою сжег, идиот, а куртку кожаную за семь штук евро!»

В следующем тексте – снова причудливая инверсия: сказочный сюжет как бы сам, подобно шкурке, выворачивается наизнанку и доводится до абсурда. Лингвокультуролог Л.Л. Федорова пишет о древности и широком распространении в фольклоре и литературе *импоссибилизи*, восходящей к карнавальной модели «мира наоборот». Одним из приемов ее создания

ученый считает «алогизм высказывания, в изложении отдельных эпизодов и в рассуждении»¹:

«Бросил Ваня шкурку царевны в печь и зажил с лягушкой долго и счастливо...»

Итак, анализ материала позволяет говорить прежде всего о знании и актуальности традиционной сказки в среде наших современников, в частности городских жителей и молодого поколения: без этого юмор не был бы понятен. Вместе с трансформацией происходит популяризация фольклора, еще раз подтверждающая его устойчивость, гибкую приспособляемость к новым социально-культурным условиям и обстоятельствам, к новым способам бытования. В интернет-среде традиционный сказочный фольклор как бы получает «второе дыхание», приобретает интертекстуальные связи, а сообщество получает возможность вступать в диалог по поводу сказки (путем оценивания, комментирования анекдотов, мемов и т.п., создания и трансляции своих вариантов). Однако, конечно же, не обходится и без издержек – профанации, упрощения исконных смыслов, тиражирования стереотипов и ложного знания.

¹ Федорова Л.Л. Имpossибилитя: моделирование абсурда // Федорова Л.Л. Свет в окошке: слово как образ. М.: РГГУ, 2022. С. 216.

Т.Н. Суханова

СЕТЕВАЯ КРИПИПАСТА: ТЕКСТ КАК ИГРА. ИГРА КАК ТЕКСТ

Сетевая криппапта, заметное явление интернет-фольклора 2020-х, родилась на американской почве в формате небольших историй, призванных вызвать у читателя испуг. Одним из ее источников обоснованно считается устная городская легенда – «блуждающая история о необычных событиях в повседневной жизни города, которая рассказана будто бы знакомым знакомого и претендует на достоверность. В ней можно усмотреть многие характеристики традиционного фольклора: стереотипность содержания и формы, анонимность, повторяемость, вариативность, коллективность, традиционность»¹. Несомненна близость криппапты детскому городскому фольклору, также сосредоточенному на «страшном». Однако очевидно и ее отличие: по способу бытования в сети, по структуре сюжетов, по обилию персонажей с заданными или варьирующимися биографиями и характеристиками.

Нельзя не отметить и целый ряд других как прямых, так и опосредованных влияний, прежде всего массмедиа (программы радио и телевидения, периодические печатные и не в последнюю очередь сетевые издания). Находят здесь свой отклик сюжеты и атмосфера компьютерных и онлайн игр, видеоиндустрии ужасов с поджанром слэшера², а также и тру-крайма³. Отчетливо прослеживается воздействие британских и американских классиков литературного хоррора: Брэма Стокера, Эдгара Алана По, Говарда Филлипса Лавкрафта, Стивена Кинга, популярных

¹ Нефедова О.И. Особенности функционирования англоязычного интернет-фольклора (на примере криппапты) // Человек в фокусе лингвистики, литературоведения и языкового образования. М.: Языки народов мира, 2002. С. 186.

² Слэшер (от англ. *Slash* – удар плеча) – поджанр фильмов ужаса, в котором действует психопат, часто в маске, обладающий сверхспособностями, преследующий своих жертв, в том числе отобранных по определенному принципу (подростков, проституток, представителей конкретной профессии и т.д.), и убивающий их одну за другой.

³ Тру-крайм (англ. *True Crime*, дословно «настоящее преступление») – документальный жанр в массовой культуре, в центре которого – автобиографии и основанные на интервью биографии преступников, фильмы, сериалы, звуковые и видеофайлы, в которых исследуются криминальные события, подробно излагаются связанные с их участниками истории.

у молодежной аудитории. Кроме того, нельзя не учитывать неугасающей активности адептов желтой прессы, романтизирующих еще со времен Джека-Потрошителя преступный мир и по-прежнему подпитывающих интерес писателей и кинематографистов к личностям серийных убийц.

Сетевая крипипаста охватывает объемный корпус произведений интернет-творчества с развернутыми сюжетами и разработанной системой персонажей, вокруг которого действуют пропагандирующие это явление многочисленные сообщества. Крипипасту с характерными для нее стандартами сетевого облика и спецификой поведения ее приверженцев можно определить как субкультуру, противопоставляющую себя доминирующей культуре и по факту опирающуюся на собственную систему ценностей, язык, манеру поведения, одежду и другие аспекты.

Главной особенностью поклонников сетевой крипипасты, прочно поселившихся в сетевых сообществах любителей страшного, можно считать их готовность увлекаться персонажами и даже в них виртуально перевоплощаться. Именно персонажи с их индивидуальным содержанием и сюжетным бэкграундом представляют основное отличие, специфику сетевых страшилок.

1

Термин «крипипаста» (англ. *Creepypasta*) – также в активном использовании *крипи-стори* и *крипи* – образовался из эпитета *creepy* ('страшный, жуткий') и неологизма *copypaste* (копипаста – 'скопированный, много раз перекопированный текст'). Самое явление страшных баек из интернета возникло гораздо раньше, но впервые слово крипипаста было упомянуто и получило широкое распространение в 2006–2007 годах благодаря англоязычному имиджборду 4chan¹. Большинство «классических» историй, написанных от лица анонимных авторов и позиционирующихся как истории из жизни пользователей имиджбордов, увидели свет в разделе, посвященном паранормальным явлениям, а связанные с ними треды получили название крипи-тредов.

Крипипаста быстро завоевала популярность в сетевом фольклоре. Но самой первой крипипастой, возникшей еще до появления самого термина, традиционно считается «Пещера Тэда» («Ted the caver», «Тед спелеолог», 2001)². Отметим, что изложенная в ней история – практически готовый

¹ 4chan (яп. 四葉 – четыре листа) – фочан, форчан (по созвучию близок англ. *Fortune* – удача) – анонимный англоязычный сайт имиджбордов, созданный американским предпринимателем и разработчиком Кристофером Пулом в 2003 году как аналог японского имиджборда 2chan. Имиджборд (англ. *Imageboard* – доска изображений) – интернет-сервис с возможностью, в том числе анонимной, публикации текстов с изображениями, разделенными на темы («доски»), в свою очередь разбитыми на треды (англ. *Threads* – нити) – ветви обсуждения.

² URL: https://pikabu.ru/story/peshchera_tyeda_chast1_3984139 (дата обращения 19.04.2025).

Относительно датировки мнения разнятся: согласно англоязычной Википедии, эта история появилась в 2001 году, по мнению русскоязычного сетевого популяризатора крипипасты и автора сериала-видеоблога LightNick'a – в 2002-м.

сценарий для компьютерной или онлайн игры. Так, уже у истоков, словно бы в предчувствии сетевой крипипасты просматривается *игровая* природа этого явления. Классикой жанра в целом с его приоритетным обращением к детству и юности считается городская легенда, уже определенная как крипипаста, выросшая из страшилки веб-карикатуриста Криса Страуба – «Свечная бухта» («Candle Cove», 2009). Сюжет Страуба стал основой первого сезона культового для поклонников крипипасты сериала «Нулевой канал»¹. Отметим сразу: при сходстве ряда сюжетных моментов (тема насилия в детстве героев как некоего общего бэкграунда формирования личности, порожденные сознанием персонажей монстры) очевидно радикальное различие между событиями и атмосферой сериала в жанре крипипасты и сетевой крипипасты с признаками ее фольклорного бытования (вариативность, виральность, реплицирование).

С развитием обширного, прирастающего новыми лицами корпуса персонажей, потеснивших в сети повествовательные крипипасты, утверждается крипипаста перформативная с ее естественной для сетевого фольклора игровой составляющей. Существенна специфика и возрастного состава крипиосообществ, среди персонажей и участников которых в основном дети и подростки. В связи с этим не лишним будет вспомнить наблюдение С.М. Лойтер: «...изучение разных жанров детского фольклора свидетельствует: весь детский фольклор – игровой по преимуществу. Игровое начало непреложно в материнском фольклоре, игровыми являются жанры и виды традиционного фольклора»². К этому хочется добавить: и сетевого фольклора в том числе, фольклора по бытованию.

С развитием интернета расширились каналы популяризации крипипасты, возникали и распространялись новые жанровые формы на YouTube и других видеохостингах: ролики с комиксами, в том числе анимированными³, и мультиками, фильмы на сюжеты крипипасты с использованием музыки, танца и пения (часто в формате караоке), косплеями любимых персонажей. Стали традиционными жанры чтения канонических историй персонажей, аналитической информации сетевых исследователей крипипасты (блоги, видеоблоги, комиксы, фанарт) и пр. Важно отметить активность многотысячной аудитории читателей-комментаторов этих публикаций, на протяжении многих лет поддерживающих их актуальность. Одновременно корректируется поведение пользователей сети, появляющихся на тематических форумах и фандомах в образе-маске выбранного персонажа, от имени которого выступает играющий его участник.

¹ «Нулевой канал» («Channel Zero») – американский телесериал-антология в жанре хоррор, созданный Ником Антоска для канала SyFy. Сериал состоит из четырех сезонов по 6 серий: «Бухта Кэндл» (2016), «Дом без конца» (2017), «Отдел мясника» (2018), «Дверь грез» (2018).

² Лойтер С.М. Русский детский фольклор и детская мифология: Исследование и тексты. Петрозаводск: КГПУ, 2001. С. 26.

³ Комиксы с использованием 2D и 3D-анимации, в которых объединены рисунки статичных цифровых комиксов со спецэффектами, музыкой, звуками, закадровыми голосами.

Глобальный характер приобретает и крипипаста, родившаяся непосредственно в самой сети. В национальных фандомах (польских, немецких, итальянских, испанских, французских, др.) наравне с переводами и адаптированными версиями англоязычных текстов по их подобию создаются собственные страшные истории. Те же процессы характерны и для Рунета: с появлением переводов, преимущественно сохранявших присущий оригиналам разговорный стиль и уже получивших признание читающей по-английски русскоязычной молодежи, родилась и русская сетевая крипипаста. К настоящему времени за русскоязычной крипипастой стоит без малого двадцатилетняя история, развернутая коммуникационная среда с десятками тематических сообществ¹, развитой мифологией и системой персонажей. Крипипастируются и явления массовой культуры, не имеющие прямого отношения к основному корпусу «мифологий» этого вида фольклора (например, такие, как популярные мультсериалы – российский «Маша и медведь» и американский «Губка Боб» («Sponge Bob Square Pants»)). Появляются научные статьи и исследования, посвященные разным аспектам бытования крипипасты².

Подчеркнем ту значительную роль, которую играют в продвижении крипипасты характерные для массовой культуры технологии промоушена. Это легко заметить хотя бы по оперативности ведущих российских маркетплейсов, в ответ на очевидный потребительский запрос распространяющих акриловые фигурки (15 × 7 см) популярных персонажей крипипасты: Вечной Джейн, Джеффа Убийцы, Тики Тоби, Нины Убийцы и др. Нельзя не обратить внимания также на формат картонных ростовых фигур, широко представленных в одном ряду с пестрым собранием популярных персонажей российской и зарубежной культуры. Так, ростовая фигура (175 см) «одной из самых популярных девушек крипипасты» Салли Олдер рекламируется «как оригинальный подарок <...> для создания <...> атмосферы веселого настроения»³. При этом связывать Салли Олдер с возможностью повеселиться сложно, она однозначно трагический персонаж крипипасты. Это девочка (по сюжету сначала девяти, а потом

¹ URL: <https://creepypasta.com.ru/>; https://creepypastafiles.fandom.com/wiki/Creepypasta_Files_Wiki; <https://zlodei.fandom.com/ru/wiki/>; <https://ficbook.net/fanfiction/other/creepypasta> (дата обращения: 19.04.2025).

² См., например: Мирвода Т.А. Детские страшные истории как объект и форма пародирования в фольклоре Рунета // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. Филология. № 4. 2018. С. 206–214; Мирвода Т.А. «Страшный» фольклор в Сети или сетевой «страшный» фольклор? К проблеме определения и типологизации страшных нарративов Интернета // Традиционная культура. 2021. № 2. С. 68–80; Костина Е.Ю. Феномен историй в стиле «крипипаст» в жизни современных несовершеннолетних // Педагогика и психология в деятельности сотрудников правоохранительных органов: интеграция теории и практики. СПб.: Санкт-Петербургский ун-т МВД РФ, 2022. С. 176–179; Милютин М.Д. Крипипаста как жанр современного интернет-фольклора: проблема презентации страха // Вестник молодых ученых и специалистов Самарского ун-та. 2022. № 1 (20). С. 85–89.

³ URL: <https://www.wildberries.ru/catalog/178140813/detail.aspx> (дата обращения 19.04.2025).

двенадцати лет), которая была зверски убита дядей-насильником и превратилась в приведение, преследующее всех фразой «Хочешь поиграть со мной?».

2

Крипипасту с ее сосредоточенностью на «страшном», «уродливом», «жутком» рассматривают как явление, прежде всего, подросткового фольклора, причем делается это зачастую в негативном ключе. При запросе в интернете информации к слову «крипипаста» в висячей строке первым выступает вопрос «чем опасна крипипаста?». Оставим решение подобных вопросов психологам, психиатрам и педагогам. В ракурсе нашего внимания – особенности присущего жанру в целом откровенно перформативного начала и игрового поведения его почитателей.

Признаки игрового поведения в Сети заметны уже при выборе никнейма и аватара, то есть при создании условной маски, представляющей личность через экран монитора и помогающей ей реализовать свою способность, используя лексику компьютерных игр, превращаться в игровой персонаж. Вот и крипипаста, с точки зрения автора статьи, не столько «про страшное», сколько про «игру в страшное». Играющие в крипипасту подростки примеривают на себя не реальное зло, а его условное, гротескное, карикатурно-сгущенное изображение – своеобразный сетевой гран-гиньоль. По точному замечанию О.И. Нефедовой, «создание и распространение историй, подобных крипипасте, продолжают традицию городских легенд и позволяют современному человеку справиться со стрессом и тревогами с помощью проживания их в *игровой форме* (курсив мой. – Т.С.), а также ... обсуждения табуированных тем, недоступных в обычной жизни, раздвигая границы реального и виртуального миров»¹.

Генетически близкие крипипасте городские страшилки, как отмечает А.Л. Топорков, «пародийны и кощунственны к миру взрослых» и наполнены «жестокостями и “фрейдистскими” извращениями (особенно в том, что касается взаимоотношений детей и родителей)»². Нагромождение в них страшного (в том числе и отвратительного, часто абсурдно-физиологического) есть способ «осиливания страха», «осиливания самого Зла», перефразируя предложенное М.П. Чередниковой (вслед за О.М. Фрейденом) определение механизма действия детской страшилки – «осиливания смерти»³. В добросовестно воспроизводимых юными информантами еще двадцать-тридцать лет назад страшных историях речь тоже шла о том, как

¹ Нефедова О.И. Особенности функционирования англоязычного интернет-фольклора (на примере крипипасты). С. 190–191.

² Топорков А.Л. Пиковая дама в детском фольклоре // Русский школьный фольклор от «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов / Сост. А.Ф. Белоусов. М.: Ладомир; АСТ, 1998. С. 15. (Серия «Русская потаенная литература»).

³ Чередникова М.П. Современная русская детская мифология в контексте фактов традиционной культуры и детской психологии. Ульяновск: Лаборатория культурологии, 1995. С. 39.

под действием предметов-вредителей умирали целые семейства, причем происходило это с обилием льющейся крови, с неоднократно повторяющимся образом мясорубки в подвале родительского дома, перемалывающей человеческое мясо («Там стояла огромная мясорубка, в которой перемалывали людей»; «Девочка перевернулась на диване и упала в подвал. Там стояла мясорубка» (Моложаева Вера, 9 лет) и пр.¹. В страшилках действительно немало подобного ужасам крипиасты. Другое дело, что пафос восприятия в них понижался за счет отсутствия персонификации: как правило, в страшилках действуют абстрактные «одна семья», безымянные «девочка» или «мальчик». В крипиасте же персонажи не только поименованы, но и снабжены биографией, нередко вариативной, как это свойственно персонажам мифа. Правда, в страшилке действуют ужасные анимированные предметы – «предметы-демоны», по определению С.М. Лойтер, которых практически не бывает в крипиасте и которые не случайно обозначены в одной из первых публикаций страшилок именами собственными: Красная Рука, Желтые Занавески и т.д.². Так или иначе, соприкосновение с крипиастой действует на подростков по тому же принципу, что и соприкосновение с текстом страшилки. Их цель – «вызвать переживание страха, которое в заведомо защищенной и безопасной ситуации доставляет своеобразное наслаждение, приводит к эмоциональному катарсису»³.

Основная среда взаимодействия крипиастеров – так называют себя сами участники сообществ, объединенных по интересам (что зафиксировано в Словаре молодежного сленга⁴), – фандомы⁵, содержание которых составляют публикации фанфиков⁶, их обсуждения и игры. Густонаселенная персонажами мифология крипиасты неоднородна: встречаются тут и жертвы преступлений, и второстепенные персонажи,

¹ Чередникова М.П. Современная русская детская мифология в контексте фактов традиционной культуры и детской психологии. С. 133. Исследовательница так комментирует этот устойчиво повторяющийся образ: «Гигантская мясорубка – рудимент детского мифа, восходящий к стадии эмоционального “переживания предметов” <...> механизм, управляемый человеком-вредителем» (Там же. С. 133–134).

² Успенский Э. Красная Рука, Черная Простыня, Зеленые Пальцы: страшная повесть для бесстрашных детей. М.: Экономика, 1992.

³ Гречина О.Н., Осорина М.В. Современная фольклорная проза детей // Русский фольклор. Вып. 20: Фольклор и историческая действительность. Л.: Наука, 1981. С. 76.

⁴ Крипиастер, крипифан, крипифанат – на современном молодежном сленге «фанат крипиасты, то есть маньяков, убийц, демонов». URL: <http://www.terminy.info/jargon/dictionaries-of-teen-slang/kripipaster> (дата обращения 18.04.2025).

⁵ Фандом (от англ. *fandom*, букв. сообщество фанатов) – субкультура, объединяющая поклонников (= фанатов) культурного явления (художественного произведения или стиля, вымышленной вселенной, хобби и пр.).

⁶ Термином *фанфик* обозначают любительское сочинение по мотивам оригинальных художественных произведений (романов, кинофильмов, телесериалов, аниме и т.д.). Авторы подобных сочинений – фикрайтеры (англ. *fic-writer*) или фанфикеры.

сочувствующие агрессии преступников-монстров, ставших таковыми волей обстоятельств, но в центре событий всегда гротескные злодеи-убийцы преимущественно детского или подросткового возраста. Их истории сопровождаются своего рода «паспортом» с указанием имени, возраста, внешнего облика, одежды. В списке из пятидесяти двух самых жестоких злодеев-убийц крипипасты, представленном на YouTube, как минимум двадцать подростков от девяти до двадцати лет – в том числе созданных или трансформированных их ровесниками, юными пользователями сети, участниками крипи-сообществ и фандомов.

По наблюдению С.М. Лойтер, «обязательность смерти или ее угроза в детских страшных историях позволяют говорить о них не просто как о рассказах о страшном, а как о рассказах о смерти, которая наступает как “кара, наказание за неповиновение, нарушение запрета”»¹. В отличие от сюжетов страшилок в предысториях основного корпуса персонажей крипипасты: невнимание / насилие в семье, буллинг (травля) в школе и повседневные издевательства ровесников, вынужденное одиночество, наконец, некое судьбоносное событие-триггер – ключ к пониманию причин деформации личности в направлении зла. Сопротивление злу злом для них – норма. Судя по всему, ситуации персонажей понятны самим участникам сетевых сообществ, примеривающим или надевающим маску злодея и оказывающимся в окружении себе подобных игроков-персонажей. Более того, игроки начинают любить своих персонажей независимо от обстоятельств их персональных историй и характеристик, испытывая своего рода солидарность с товарищами по несчастью. Не исключена и возможность срабатывания пресловутого «обаяния зла» – ведь «...темная сторона позволяет существование антигероев и неоднозначных персонажей, которые по умолчанию привлекательнее односложных <...> Мэри Сью»². Также и в играх онлайн, построенных на противопоставлении объединенных сил добра и зла, именно на последние ориентированы юные игроки, причем чем старше игроки, тем больше они избирают не «темные», а «светлые» или «нейтральные» гильдии (кланы). С другой стороны, и «плохие мальчики и девочки» классической литературы и уж тем более в актерском воплощении гораздо интереснее для читателя-зрителя «голубых» идеальных героев и героинь (сравним яркую Бекки Шарп и пресную Эмилию Седли из «Ярмарки тщеславия» У. Теккерея или обаятельного вертопраха Стирфорта и благонаправного Дэвида Копперфильда в романе Ч. Диккенса). Но сыграть злодея не означает стать им.

Активно действующее Зло является обязательным условием для построения сюжета. Почти все центральные персонажи крипипасты – злодеи и убийцы, то есть это сообщество персонажей однородно. Все они одинаково отмечены «печатью проклятых», изгоев, а стало быть, зло

¹ Лойтер С.М. Игра в страну-мечту // Русский детский фольклор и детская мифология: Исследование и тексты. Петрозаводск: КГПУ, 2001. С. 134–172.

² См.: URL: https://neolurk.org/wiki/%D0%9E%D0%B1%D0%B0%D1%8F%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%D0%B7%D0%BB%D0%B0 (дата обращения 15.04.2025).

перестает быть особенностью одиночек. Те же немногие популярные персонажи, которые им противостоят, просто сливаются с общим фоном. Растворенные в общей атмосфере, принимающие ее как игровую данность, крипипастеры не склонны оценивать поступки своих героев как ужасные – скорее они станут критиковать изменения в их привычном образе (другая одежда, внешность). Но подчеркнем: адаптированное в сюжетах крипипасты Зло – не только общее *условие*, но и, прежде всего, *игровая условность*.

В четвертом сезоне («Дверь грез») уже упоминавшегося знаменитого среди поклонников жанра крипипасты сериала «Нулевой канал», в разных сезонах которого рассказывается о порожденных сознанием персонажей монстрах, действует монстр-убийца акробат Крендель Джек – оживший детский рисунок героини Джиллиан. Придуманной девочкой как оберег, он и спустя годы защищает свою создательницу от всех обидчиков, жестоко уничтожает каждого, кто вызывает ее гнев и даже неприязнь. Героиня осознает и вынуждена признать не только свою собственную ответственность за происходящее, но и обоюдную связь со своим созданием: не только Крендель Джек, но и она может управлять событиями и при необходимости призывать его на помощь в противостоянии с еще большим и неуправляемым злом. Совсем в другой смысловой плоскости и жанре – сюжет детского стихотворения К.И. Чуковского про Мурочку, которая «сама выдумала», нарисовала и теперь боится «непонятное, чудное, с десятью рогами, с десятью ногами», пугающее ее саму – «Бяку-Закаляку Кусачую». Эти два артефакта объединяет вывод: иногда порождение собственного воображения способно вызывать страх¹. Так вот, в сетевой крипипасте всё по-другому: монстры-убийцы придумываются, тиражируются, копируются не для того, чтобы реально испугаться, а чтобы поиграть в страшное.

Можно ли предположить, чтобы подростков могли вдохновлять на творчество и игру сюжеты реальных резонансных трагедий, отраженные в литературе и кинематографе, а также не вымышленные «ужастики», а действительно ужасные истории?² Почти уверена, что нет, в такие истории не поиграешь, если ты ментально здоров. Крипипастеры как раз и бегут от реального зла в спасительное игровое прибежище, отсюда его «понарошечность», характерная «непричесанность», едва ли

¹ См. о характерном для страшных рассказов мотиве оживающего рисунка, из которого «буквально выламывается потустороннее существо, уничтожающее людей»: Чередникова М.П. Детские «вызывания» (между магией и игрой) // «Голос детства из дальней дали...» (Игра, магия, миф в детской культуре) / Сост., науч. ред., прим., библиогр. указатель В.Ф. Шевченко. М.: Лабиринт, 2002. С. 71.

² Таких, например, как документальная повесть Трумена Капоте «Обыкновенное убийство» («Хладнокровное убийство»; «In Cold Blood», 1966), основанная на журналистском расследовании убийства фермерской семьи в Канзасе в 1959 году, или рассказ Фланнери О'Коннор «Хорошего человека найти нелегко» («A Good Man is Hard to Find», 1953), написанный в жанре южной готики.

не намеренная неряшливость основного корпуса текстов, создающая порой эффект своеобразной «художественности», удачно выраженной в распространенной в сетевой коммуникации качественной характеристике сомнительного по качеству текста – ТПЧУХ («Так плохо, что уже хорошо»).

Вспомним знакомую любому родителю потребность ребенка в импровизированном убежище, укрытии – шалаше. Как бы это ни показалось странным, в разнообразном игровом, перформативном дискурсе крипипасты видится отсылка к детской «стране-мечте», подробно описанной С.М. Лойтер с экскурсом в ее историю¹. В определенном смысле в виртуальном пространстве крипипасты, представляющем ее персонажам возможность разговаривать на общем языке и пребывать в мире, недоступном взрослым, обнаруживается вариация утопической «страны-мечты», размышлениями о которой как значимом факторе детского игрового мира, необходимой нише надежности и защиты делится в своей статье С.М. Лойтер². Исследователь отталкивается от рассуждений швейцарского психолога Жана Пиаже, признававшего за детской игрой противоположную настоящей приоритетную «автономную реальность», предполагающую более «глубокую действительность, чем просто данный мир» и воплощенную в создании воображаемой «страны»³.

«Страна-мечта» разрастается у крипипастеров до тайного детского мифологичного мира – даже Вселенной, в которой страшное как нечто гротескно-невообразимое банализируется, способствуя своему изживанию – «осиливанию» в реальности. «Страна-мечта» оберегается от вмешательства взрослых не только потому, что те «не поймут, посмеются, осудят» – дело в принципиальной суверенности обладания «своим», внятным только для посвященных сотоварищей по пережитой (или осознающих, что способны пережить) травме реального мира. (Вспомним очарованных призраками юных героев знаменитой повести Г. Джеймса «Поворот винта» с их непроницаемым, безнадежно недоступным для проникновения взрослых личным пространством.)

В стилистическом и грамматическом отношении создатели текстов крипипасты – «дикое поле», в чем их несомненная уязвимость. Порой крипитексты вызывают даже не отторжение, а отвращение, однако и в такой «дикости» можно обнаружить своеобразный стиль. Хаотичные, грубые до вульгарности, с массой словно случайно заблудившихся избыточных эпитетов и грамматических ошибок их высказывания – то банальные, то выпретенные, преисполненные неприглаженной искренности, – оказываются в поле псевдоустности. Массив подростковых крипи подкупает именно своей наивностью, неразрывно связанной с хромающей лексикой и смысловыми провалами, запальчивой безыскусностью – свежей,

¹ Лойтер С.М. Русский детский фольклор и детская мифология. С. 134–160.

² Там же. С. 138–139.

³ Там же.

незалакированной. Гротескное нагромождение совершенно невероятных в реальности «жутких подробностей»: обожженные кислотой изуродованные «белые» лица, «черные, без зрачков глаза», часы, вставленные в глазницу, разрезанные в «ужасающей улыбке» рты, приросшие к лицам маски и пр. – все эти и множество других подробностей – естественная атрибутика коллективно создаваемой фантазией подростков мифологии злодеев крипиасты, в которой они и сами действуют как вымышленные персонажи. Игроки-злодеи существуют на очень зыбкой основе, предполагающей сочетание страшного и смешного в соединении с особенной, фантастической оптикой восприятия событий.

Уместно сослаться на выводы С.М. Лойтер, которая в статье о страшилках связывает «механизм рождения демонологических персонажей, детского мифотворчества» с двумя особенностями детской психологии: «готовности к всеобщей персонализации и *игровой воспроизводящей фантазии*»¹ (курсив мой. – Т.С.), ссылаясь при этом, в частности, на рассуждения Й. Хейзинги: «Ребенок “воображает” нечто другое, представляет что-то более красивое или возвышенное или более опасное, чем его обычная жизнь. <...> Его представления есть “как будто” воплощение, мнимое осуществление, есть плод “во-ображения”, то есть выражение или представление в образе»².

Заложенная в атмосфере текстов игровая условность порождает своеобразный «игровой нарратив»³ – в ином, чем это принято у создателей компьютерных игр, значении. Выступая под маской крипи-персонажа, участники фандомов латентно воскрешают порожденный повествованием конкретный образ. При этом возможностей выбора игровой маски крипиаста предоставляет множество. В ее сюжетах видится специфический, очень театральный, напоминающий своим «созвездием уродов», призванных развлекать досужую публику, бродячий балаган – только в кулуарах крипиасты эти уроды, как правило, одновременно и есть публика. Любой участник такого балагана – читай, фандома, крипи-сообщества – будет правильно понят, выступив в формате совсем детской игры «А я как будто бы Джефф Убийца». Он копирует готовый текст или, преобразуя его, добавляет визуальный образ, используя огромный сетевой арсенал картинок-фанартов для иллюстрации, – и «свой» персонаж готов, благо списки персонажей (как известного, так и анонимного авторства) предоставляются в фандомах и обзорах на тематических YouTube-каналах.

¹ Лойтер С.М. Детские страшные истории («страшилки») // Русский школьный фольклор: от «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов. С. 23.

² Там же.

³ URL: <https://narratorika.com/blog/chto-takoe-narrativ-kto-takoj-narrativnyj-dizajner/>; <https://skillbox.ru/media/gamedev/chto-takoe-igrovoy-narrativ/> (дата обращения 19.04.2025).
URL: https://aminoapps.com/c/creepypasta-rus-amino/page/blog/vsio-o-kripipaste-kanon/LKvd_bBC8uGxIRjBZk3bmDQ4DgYkBJM7Rg (дата обращения 19.04.2025).

3

В крипи-сообществах никогда не теряет актуальности вечное противостояние приверженцев канона и фанона. Причем некоторые проявления конфликта выглядят как дивертисмент или осознанная игровая провокация, заведомо способная внести смятение в неокрепшие умы. Исключительно из уважения к заинтересованным участникам фандомов, для которых вопрос о канонах и фанонах имеет принципиальное значение, я попробую вкратце обозначить здесь эту проблему.

Персонажей крипиасты принято делить на «канонные» и «фанонные». Что это означает, казалось бы, понять нетрудно: канон – это те персонажи, которые входили в корпус крипиасты «в незапамятные времена» (преимущественно в начале 2010-х), еще на англоязычных сайтах. По сути, канон образовывали переведенные на русский язык тексты и действующие в них персонажи. Фанон же – это порождение фанфикеров, непредусмотренная автором канона фактология вымышленного мира. Но находятся и пуристы, считающие, что к канону могут быть отнесены только персонажи, созданные когда-то самим автором специально для крипиасты (а таковых, насколько можно понять, немного). При таком строгом подходе оказываются изгнанными из канона и практически общеизвестные персонажи, такие как Слендермен и Джефф Убийца¹. Все они – фанон, что с точки зрения исследователя, в сущности, значения не имеет. Достаточно согласиться с тем, что фаноны, в группу которых перемещены злодеи-«любимцы», интересны сами по себе, и при принятии основного корпуса персонажей из этого списка за новый, сложившийся со временем по факту канон, фаноном окажутся уже отклонения от него.

Групповой портрет
персонажей
крипиасты



¹ URL: https://aminoapps.com/c/creepypasta-rus-amino/page/blog/vsio-o-kripipaste-kanon/LKvd_bBC8uGxIRjBZk3bmDQ4DgYkBJM7Rg (дата обращения 10.04.2025).

Назовем наиболее популярных персонажей с их нередко «говорящими» именами: Слендермен (*SlenderMan*), Джефф Убийца (*Jeff the Killer*), Джейн Убийца (*Jane the Killer*), Джейн Вечная (*Jane Everlasting*), Безглазый Джек (*Jack Eyeless*), Бен Утопленник (*Ben Drowned*), Тим Маски (*Tim Masky*), Худи (*Hoody*), Тоби Тикки (*Toby-Ticci*), Кловворк (*Clockwork Killer*), Смайл Дог (*Smile*).

Любопытна история бытования в крипи-сообществах одного из наиболее жестоких персонажей Натали Оутлетт, прозванной Кловворк (*Clockwork*), – мстительной «серийной убийцы, калечащей своих жертв по ночам и широко известной своими часами в глазу»¹. По признанию самого англоязычного автора, из-за обилия подробностей насилия, пережитого героиней в детстве, а также деталей совершенных убийств «это одна из самых ненавистных крипиаст», которую администраторы сайтов отказывались публиковать без купюр². Сложно не согласиться с публикаторами: и сам горячечно-бредовый сюжет, и способ его изложения даже читателю, снисходительному к перегибам подростковых фантазий по части злоупотребления «страшным» и почти неминуемой стилевой неряшливостью и сумбуром, трудно принять. Однако сегодня текст доступен и в оригинале, и на русскоязычных сайтах. Возможно, гиперболизированное уродство сюжета всё же как-то коррелируется с представлением о свободе высказывания. К тому же участники фандомов оказывались способными к условному восприятию зловещей неприглядности персонажей – ведь это только игра. Это подтверждается репликой в недавнем комментарии на YouTube уже тридцатилетнего поклонника крипиасты: «...я в третьем классе в 9 лет после школы шел с братанами и рассказывал истории из этого ролика... особенно мне нравилась история Кловворк»³.

Крипиасты подразделяются на циклы, подобно принятым в классических мифологиях (ср. фиванский и троянский циклы древних греков) по принципу общности персонажей и инициальной формулы событийной основы сюжетов, разрастающихся, как правило, вокруг некоего центрального персонажа. Специфику сюжета при этом определяет одно из двух доминирующих условий: героя к ситуации приводят типовые обстоятельства всеобщего гонения, либо он случайно попадает в ситуацию, в любом случае изменяющую его личность.



Кловворк

¹ URL: <https://creepypastafiles.fandom.com/wiki/Clockwork>; <https://creepypasta.fandom.com/ru/wiki/Кловворк> (дата обращения 15.08.2024).

² Там же.

³ Эта реплика в ленте комментариев, к сожалению, уже не доступна.



Джефф Убийца

В такие циклы выстраиваются события жизни двух самых известных после Слендермена (речь о котором ниже) персонажей крипипасты, объединенных общей мифологией: Джеффа Убийцы и Джейн Убийцы. Их популярность среди подростков – пример победы фанона над каноном. Дело в том, что эти персонажи существуют сразу в двух воплощениях: взрослом (каноническом) и подростковом (фанонном), и именно последнее, отличающееся нагромождением вариаций жутких подробностей биографии, в приоритете у молодежи крипи-сообществ как сетевое alter ego. Двадцатипятилетнего Джеффа С. Ходека (2008) вытесняет тринадцатилетний Джеффри Алан Вудс (2011)¹. Не-

избежная путаница из-за сходства имен и историй пары персонажей-двойников нередко дезориентирует крипипастеров и усугубляется противостоянием сторонников канона и фанона.

В отличие от старшего тезки, ставшего жертвой изуродовавшего его несчастного случая с пролитыми химикатами и, по некоторым версиям мифа, направляющего свою ненависть на преступников, Джефф Вудс переживает типичную для юных персонажей крипи драму деформации личности под влиянием общего для большинства сюжетов триггера – непримиримого конфликта с ровесниками. Сразу же после переезда в новый город он оказался объектом травли и во время ссоры, спровоцированной тремя местными подростками, в приступе ярости сначала ранил одного и избил другого, а при новом столкновении через несколько дней на празднике у соседей убил главаря. Драка с оставшимися врагами продолжилась в ванной, где на подростков пролилось отбеливающее средство. Один из противников бросил в лицо Вудсу зажигалку. Джефф очнулся в больнице обезображенным: «губы выгорели до мяса, волосы почернели, а кипенно-белая кожа потеряла чувствительность». В этот момент «он осознал, что превратился в существо, рожденное убивать». Джефф разрезал ножом щеки (потому как полноценно улыбаться не давала натянутая кожа) и выжег веки, чтобы «видеть собственное отражение в зеркале, ведь глаза постоянно закрывались». Потом он зарезал родителей, спящего старшего брата, а также родителей своей подруги Джейн, которая поклялась отомстить.

Пунктирно обозначенное здесь развитие сюжета в различных интерпретациях насыщается деталями, призванными нагнетать страх и ужас. С нарочитой подробностью описывается убийство детей: сначала Джефф наблюдает за жертвой, сидя у кровати, и, если ребенок проснулся, представляет к горлу нож и уговаривает спать: «Почему ты не спишь? Закрывай глаза и спи» – характерное для детских страшилок требование,

¹ URL: https://zlodei.fandom.com/ru/wiki/%D0%A3%D0%B1%D0%B8%D0%B9%D1%86%D0%B0_%D0%94%D0%B6%D0%B5%D1%84%D1%84 (дата обращения: 19.04.2025).

отвечающее особенностям возрастной психологии и, возможно, указывающее на юный возраст сочинителя этого варианта крипипасты.

Стоит сказать, что распространенный текст крипипасты про Джеффа вполне соотносится с уже упоминавшейся формулой «так плохо, что уже хорошо»: «Джефф взял нож и резал себе щеки. <...> – Я не мог улыбаться, мама. Мне было больно от улыбки. А теперь я могу улыбаться всегда. <...> Я не мог видеть свое лицо. Я устал, и мои глаза стали закрываться. Тогда я сжёг свои веки, и теперь я всегда буду видеть себя, свое новое лицо»¹.

Как уже было сказано, Джейн в мифологии крипипасты тоже две, и обе они живут жадной мести Джеффу Убийце (судя по всему, обе – младшему) за смерть родителей. Но бывшую подругу, четырнадцатилетнюю Джейн Аркенсоу, Джефф к тому же изуродовал, создав свое новое подобие. В больницу он прислал ей «подарок», призванный скрыть ее обезображенную внешность: «белую маску с черным вокруг глаз и черной женской улыбкой <...> длинное черное платье с высоким горлом, черные перчатки и черный парик с красивыми локонами». Девочка поклялась отомстить и взяла себе имя Джейн Вечная (*Jane Everlasting*). Ее нередко путают с другой Джейн – «настоящей» Джейн Убийцей канона, взрослой женщиной по имени Джейн Тодд Ричардсон, обладающей собственной причудливой биографией².

Контрастом многочисленным подростковым персонажам, созданным фанрайтерами на фандомах, выступает «взрослый» персонаж – Слендермен («Тонкий Человек», англ. *Slender, Slenderman*), который был придуман и обнародован в 2009 году участником форума «Something Awful» («Что-то Ужасное») под псевдонимом Victor Surge (настоящее имя Эрик Кнудсен). Зловещая фигура Слендермена, похищающего детей, порабащивающего их души и уносящего их в другое измерение, быстро завоевала интернет, вследствие чего родилось множество сетевых мифов. Откровенность вымысла не помешала относительно большому числу людей верить в Слендермена и утверждать, что им приходилось сталкиваться с ним. Это превратило Слендера в полноценную городскую легенду, созданную в Сети. Такие популярные инди-игры онлайн в жанре хоррор, как «Слендер: Восемь записок» («Slender: The Eight Pages», 2012), «Слендер: Прибытие» («Slender: The Arrival», 2013), полнометражные фильмы



Джейн Вечная

¹ URL: https://creepypasta.fandom.com/ru/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B5%D1%84%D1%84_%D0%A3%D0%B1%D0%B8%D0%B9%D1%86%D0%B0 (дата обращения 19.04.2025)

² URL: https://creepypasta.fandom.com/ru/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B5%D0%B9%D0%BD_%D0%A3%D0%B1%D0%B8%D0%B9%D1%86%D0%B0 (дата обращения 19.04.2025).

*Слендермен похищает
ребенка*



(«Слендер», 2015; «Слендермен», 2018), а также всевозможный любительский контент, создаваемый фанатами, органично включились в образование вымышленной Вселенной Слендермена¹ с развернутой системой персонажей, в которую помимо вышеперечисленных вошел веб-сериал «Marble Hornets» («Мраморные шершни», 2009–2014). Далеко не все исследователи согласны связывать Слендермена с криппастой, настаивая на отдельном существовании этого персонажа, однако у криппастеров свое мнение на это счет, и Тонкий Человек то и дело появляется в их сюжетах.

Двухметровый худощавый гуманоид с узкими плечами и вытянутым силуэтом, с длинными ногами и руками, с клешнями вместо пальцев, в костюме для похорон, с белым овалом вместо лица, Слендермен представляет собою злобную антропоморфную сущность. Он – воплощение немотивированного зла, зла как такового – вербует своих приспешников, «прокси», нападает прямо из компьютера, будучи «вызванным» из интернета. Он – «гамельнский крысолов» криппасты, мастер изощренно-таинственной причудливой игры, беспроегрышно вовлекающий в нее свои жертвы, прежде всего детей. Утратившие личность и полностью ему подчиненные «прокси» активно участвуют в его злодеяниях

¹ URL: <https://mythological-creations.fandom.com/ru/wiki/%D0%A1%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%B5%D0%BD> (дата обращения 19.04.2025).

(в частности, вербуют через интернет новые жертвы, создавая интригующие ролики в соцсетях).

В связи с циклом историй о Слендермене уместно отметить попытки переосмыслить в пародийной форме общую атмосферу страха и ужаса, придав ей принципиально иное содержание. В противоположность жутким крипи появились добрые хэппипасты (англ. *Happy pasta*). Среди очевидно успешных проектов – недавно переведенный и на русский язык многосерийный комикс автора Chibi-Works «На завтрак я ем макароны» («I eat pasta for breakfast»¹), выложенный на YouTube. В комиксе использован один из сюжетов крипи – история маленькой Лазари, дочери антагониста Слендермена по имени Залго, еще более крутого воплощения «зла как такового». Единственный способ выживания для одаренной малышки – поедание других монстров. Когда ее мать из-за этой особенности дочери покончила самоубийством, девочку удочерил Слендермен, превращенный в комиксе-пародии в доброго дядюшку, призвавшего всё свое окружение, в том числе укрощенных Джеффа-Убийцу, Джейн-Убийцу и Безглазого Джека, нянчить очаровательного ребенка, каждый раз горько кающегося после очередной трапезы.



Кадр из комикса
«На завтрак я ем
макароны»

Характерно, что опыты переложения сюжетов крипиасты в «добрые» – со сценами всеобщего примирения, – вызывают непонимание и отпор, а «перекрасившихся» злодеев упрекают в позорной для жанра тенденции к «сьюшности»². Критиков возмущает всё: и гламурность картинки, и медоточивость диалогов, и искусственность сюжета, но прежде всего «перерождение» персонажей-злодеев, обнаруживших, что у них «есть сердце».

¹ «Есть пасту» означает уничтожение крипиасты – редкий, но показательный для крипи пример словесной игры, где *паста* и название блюда, и отсылка к популярному жанру.

² От ставших нарицательными идеализированных образов «ходячей добродетели» Мэри Сью (мужской вариант – *стьюшность*, от Марти Стью). Источник – персонаж пародийной «Истории Трекки» Полы Смит (1973). В сюжетах крипиасты Мэри Сью – либо отсутствующий в каноне новый персонаж, либо персонаж, претерпевший значительные изменения.



Masha the Killer

Показательно, что латентно свойственная уже классическим крипи некоторая игровая пародийность сторонниками канона не принимается. При этом в текстах их оппонентов принцип игры-пародии просматривается и латентно, и в открытую. Так, в разноязыкой мифологии крипиасты, непрерывно прирастающей новыми сюжетами и персонажами, появляются две русские тезки: Masha the killer¹ и Маша Убийца (Мария Маллекинс)². В их историях (в первом случае кратко, во втором пространно, с множеством маловероятных и просто абсурдных подробностей) воспроизводится устойчивая схема развития сюжета: травля в школе, невыносимая жизнь в семье как триггер и последующая трансформация личности. Так, первую Машу дома за плохие отметки били и угрожали убийством. «Она схватила рюкзак с вещами, ближайший пистолет и нож, прыгнула в окно и убежала в лес»³. Другую Машу подтолкнула к преступной деятельности неожиданная смерть матери от «рака сердца». Пораженная предательством семьи, «скрывавшей от нее правду» (болезнь матери), Маша решила мстить всему окружающему миру, сначала перебив всех своих школьных врагов и друзей, в финале – отца и брата. «Теперь Маша стала убивать людей, не потому что

они над [н]ей издевались, а потому что захотела. Теперь Мария Маллекинс стала Маша-Убийца»⁴. Близкие по фабуле каноническим англоязычным крипипастам русские вариации с их нагромождением наивных нелепостей воспринимаются как откровенная игровая пародия на формат. Некоторая специфика, пожалуй, связана с акцентом на семейных отношениях (а не проблемах со сверстниками).

4

И еще несколько наблюдений.

Обращение в крипипасте к игровому формату вызова персонажа – часть общей традиции детского вызывания духов, существующей, по определению М.П. Чередниковой, «между магией и игрой»⁵ и остающейся-

¹ UR : https://creepypasta.fandom.com/ru/wiki/Masha_the_killer (дата обращения 10.04.2025).

² URL: <https://kripipasta.com/story/8816-masha-ubijtsa-mariya-mallekins.html> (дата обращения 10.04.2025).

³ URL: https://creepypasta.fandom.com/ru/wiki/Masha_the_killer (дата обращения 10.04.2025).

⁴ URL: <https://kripipasta.com/story/8816-masha-ubijtsa-mariya-mallekins.html> (дата обращения 10.04.2025).

⁵ Чередникова М.П. Детские «вызывания» (между магией и игрой) // «Голос детства из дальней дали...» (Игра, магия, миф в детской культуре) / Сост., науч. ред., примеч., библиограф. указатель В.Ф. Шевченко. М.: Лабиринт, 2002. С. 65–76.

ся одним «из наименее изученных феноменов детского фольклора и одновременно детской мифологии второй половины XX – начала XXI века»¹. Как и Пиковая дама, существующая в детском городском фольклоре в двух жанрах: страшных историях и вызываниях², персонажи крипипасты привлекаются к подростковой игре в вызывание духов.

При очевидной преемственности популярная в сетевых сообществах игровая модель, обозначаемая в отличие от принятой прототипом как «вызов» (а не «вызывание»), разнообразится в деталях благодаря воображению (и чувству юмора) крипипастеров, но строго ритуализована. Само же описание ритуала может быть представлено и с немногословной вескостью, и откровенной ироничностью. Так, по сведениям одного из старожилов сообщества, призывая Джейн Вечную, предлагается запастись свечкой, зеркалом, черным маркером и дожждаться полночи³: «Лучше не вызывать ее просто так. Только для того, чтобы задать вопрос. В 00:00 зажигаем свечку, затем идем к зеркалу. На нем пишем “Jane”. И говорим 5 раз: “Джейн, приди, меня навести”. Если сзади будут слышны шорохи или звуки, то задайте ей свой вопрос, но только 1. Затем надо смыть надпись святой водой. Обращиваться не нужно, иначе ничего не получится. Спать можно. На утро либо будет записка, либо на зеркале фломастером или маркером будет написан ответ»⁴.

Согласно обстоятельным и скептически окрашенным рекомендациям игрока с другого сайта для вызова Джеффа Убийцы понадобятся «красная помада, скотч, 4 листа бумаги, подъезд с лифтом, ручка или карандаш». Когда все уснут, надо подняться на 5 этаж и написать помадой на стене «Go to sleep» (фраза-рефрен Джеффа Убийцы). Под надписью нарисовать улыбку. Затем на четырех листках последовательно написать: «Я», «Не», «Хочу», «Спать» – и разместить их с первого по четвертый этаж. После чего можно пойти домой и, подождав около часа, вернуться, чтобы «собрать добро <...> Никаких радикальных изменений вы не увидите. Максимум: листки будут перевешаны и от них будет вонять гнилью. Забегаете очень быстро на 5 этаж. Если там нет рисунка, вам ничто не поможет. Если же там есть рисунок и с листками ничего не произошло и запаха нет, то вы не достойны встречи с ним. Если же есть запах, слышны шаги и воняет гнилью, берите нож, обматывайте клинок тряпкой и начинайте стирать свой рисунок. Джефф идет вас убивать, но у вас есть возможность остаться в живых. Строго: ни в коем случае не отходите от стены, ибо через секунду в вашей спине может оказаться клинок. Если у вас нету рисунка на стене, бегите. В центр, в магазин, в людные места...»⁵.

¹ Мирвода Т.А. Детские вызывания духов в Интернете: особенности традиции // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 4. С. 83–110.

² Топорков А.Л. Пиковая дама в детском фольклоре. С. 15–36.

³ Ср. с характерными особенностями ритуала вызывания Пиковой дамы (там же. С. 20).

⁴ URL: <https://dzen.ru/a/Xx27UlmqK0MelspL> (дата обращения 10.04.2025).

⁵ URL: https://ficbook.net/readfic/8163832/20717953#part_content (дата обращения 10.04.2025).

Вызов персонажа крипипасты как игровой опыт нередко фиксируется в полных то разочарования, то юмора пересказах и видеороликах. Они позволяют сделать вывод о неоднозначности отношения участников и очевидцев события к происходящему. Так, в записанной в формате «живого эфира» подготовке к вызову братом (лет четырнадцати) и сестрой (лет семи-восьми), оставленными дома без присмотра родителей, заметно резкое различие между серьезным отношением к происходящему девочки, которая принимает игру как нечто важное и добросовестно следует устоявшемуся ритуалу, и ёрничаньем, подмигиванием в камеру явно веселящегося подростка.

Другой тип вызова связан с нарушением запрета – формулой, знакомой по детским городским страшилкам («Мама говорила, чтобы дочка не покупала черные занавески, а она купила», «...не включай зеленый магнитофон», «...не ставь зеленую (белую) пластинку»¹). Проартикулированное или латентное предупреждение «не делай этого», подразумевающее под собой широкий набор возможностей: «не смотри», «не обращай», «не спи», «не открывай дверь», «не включай компьютер», «не отвечай на звонок» и т.д., – сюжетно подразумевает, что нарушение запрета произойдет, иначе не будет истории, а значит, не будет и игры, которую запрет провоцирует. Только при включении в игру история способна состояться.

Готовность игрока-крипипастера позвонить по номеру 666 («число зверя») – своеобразный индикатор способности в шутку (а нередко и всерьез) приобщиться к массовому развлечению. Публикация на сайте авторской русской крипипасты «Звонок на номер 666»² – вполне вторичной и предсказуемой по сюжету (появление трех шестерок на дисплее телефона и последствие набора рокового числа: сатанинские преследования и предсмертная записка несчастного автора, подписавшего договор о самоубийстве с призывом никогда не звонить по этому номеру) – сопровождается разноречивыми комментариями. Тут целый спектр суждений: как скептических («жутко», «чо там за фигня»), так и выражающих готовность подыграть автору («Не пиши на цей номер», «Но ты же ещё жив, и я это знаю»). В крипипасте в формате вызова сложно переплетаются игра, вера в чудо и необходимый для полноты переживания страх.

5

Картинки и комиксы, тематически связанные с крипипастой, – так называемые *фанарты* – серьезная область творчества крипипастеров-художников, работающих преимущественно в технике, близкой как рисунку диснеевских анимационных фильмов-сказок, так и стилю японских манги и анимэ (чрезмерно большие глаза, часто деформированные рты,

¹ Детские страшные рассказы и рисунки из собрания В.Ф. Шевченко // *Чередникова М.П.* Современная русская детская мифология в контексте фактов традиционной культуры и детской психологии. С. 135–251.

² URL: <https://mistika.pro/zvonok-na-nomer-666/#comment-24077> (дата обращения 10.04.2025).

обозначенные булавочной головкой или черточкой; лица, напоминающие маску или за гротескной маской скрытые).

Среди авторов фанартов – представляющая особый тип игрока Астра Розенберг (ник), «выросшая на крипи» и теперь уже взрослый, практически профессиональный художник. Артистично и с явным удовольствием она «в образе» несколько лет ведет влог (видео-блог), в котором наглядно демонстрирует рождение «артов», часто создаваемых «на скорость», что добавляет оттенок спортивной соревновательности в общую палитру игрового поведения крипипастеров, участвуя в игре по типу челленджа-вызова, предполагающего к заданному сроку выполнение определенного количества картинок. Так, Астра в прямом эфире любовно выписывает образ гонимой Натали Оутлетт, по прозвищу Клокворк, девушки с часами вместо глаза. Так же пошагово, как она представляет процесс создания артов (на планшете или на бумаге, в скетчбуке, с описанием принципов выбора фломастеров, особых карандашей, прорисовкой силуэта будущей картинки, поэтапным заполнением рисунка цветом и т.д.), Астра в одном из влогов дает «мастер-класс» по собственному превращению в персонаж крипипасты, демонстрируя, как можно «скопипастить» Джейн Вечную, и таким образом надевая «маску на маску».

Подведем некоторые итоги. Тезис о том, что крипипаста Рунета, расцвет которой пришелся на 2010-е, умерла или, как минимум, «она уже не та» – общее место сегодня даже и при сохранении определенной активности ее поклонников. Интернет-обозреватель и практикующий исследователь крипипасты byebirdie (23,2 тыс. подписчиков) причиной ее вырождения считает ничем не сдерживаемое развитие фандомов, неограниченное разрастание фанфиков и, как следствие, банализацию текстов, присвоение сюжетов и персонажей, рабское копирование в фанонах. В результате крипипасте вменяется как общий низкий уровень, слабость формы и содержания большинства текстов, отмеченных отсутствием у их авторов литературного дара, так и смутное представление молодых авторов о жизненных реалиях в целом. При этом критик даже не считает нужным отметить несомненное психотерапевтическое воздействие крипипасты на юную аудиторию, неоднократно подтвержденное в комментариях к роликам на YouTube, в которых подростки начала 2010-х оценивают значение крипи для себя и своего восприятия окружающего мира¹.

¹ Ср. комментариев к ролику о Джеффе Убийце: «Когда я смотрела историю впервые, мне было около 10 [лет]. Я была жертвой буллинга в школе, в семье ситуация была так себе, и мое психическое здоровье было не самым лучшим. Так что мне очень понравилась эта история о том, как такой же ребенок всех убил. Особенно хулиганов, что издевались над ним. Думаю, по той же причине она так нравится многим детям и подросткам. Они видят в нем (в Джеффе. – Т.С.) себя. Затаенная агрессия приводит к мыслям о самоубийстве и убийстве других, а такие истории дают агрессии выплеснуться» – см.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6wday5RmgAY&rc=1> (дата обращения 10.05.2024, ныне ссылка не действует в связи с удалением аккаунта публикатора).

Однако формат крипипасты с его игровым потенциалом (ряжением в маски персонажей для представления на фандоме, косплеями на любимых персонажах для поставочных роликов, ритуалами вызова) действительно позволяет подросткам отстраниться и от враждебного в реальном мире, и от «страшного» в мире крипипасты, ведь это только игра. Другой разговор, что увлечение крипипастой – возможный сигнал для родителей подростка о неблагополучии в его окружении.

Современные тинейджеры, скрывающиеся за масками персонажей-злодеев крипипаст, мстящих всем и вся, словно бы полностью растворяются – используя термины фольклористики – в меморатах (исповедях от первого лица) или, напротив, прибегают к рассказу от третьего лица (фабулату). Так, в игровом остранении, они расправляются со злом, осиливают его. Как же иначе можно объяснить реакцию более 1400 комментаторов на выложенный десять лет назад на YouTube, самый популярный из фанонных монолог Джейн Вечной, который с большим чувством, очень лично, прочитала тогда двенадцатилетняя Super Lera? И старые, и относительно свежие комментарии, обращенные и к исполнительнице, и к персонажу («Бедная Джейн!», «Держись, Джейн!», «Я не верю, что ты убийца, Джейн!»), передают непосредственную реакцию прежних и нынешних поклонников персонажа, знающих чуть ли не наизусть весь текст. Сколько же там слов растроганной благодарности, ностальгии по детству... И рефреном через все отклики: как же я люблю крипипасту!

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алпатов Сергей Викторович – доктор филологических наук, заведующий кафедрой русского устного народного творчества филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. Область научных интересов: фольклористика, медиевистика, сравнительное литературоведение. <http://orcid.org/0000-0003-2525-0287>

Артамонова Екатерина Александровна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания, доцент департамента иностранных языков Московского физико-технического института (национального исследовательского университета). Область научных интересов: театральная и музыкальная культура Испании от истоков до настоящего времени, литература Испании, западноевропейская художественная культура, литературный перевод, палеография. <https://orcid.org/0000-0002-4578-2582>

Бобрихин Андрей Анатольевич (1961–2024) – кандидат философских наук, заведующий сектором наивного искусства Екатеринбургского музея изобразительных искусств, куратор Музея наивного искусства (Екатеринбург); доцент кафедры философии, культурологии и искусствоведения Российского государственного профессионально-педагогического университета. Область научных интересов: наивное, народное и декоративно-прикладное искусство; антропология народов Урала, визуальная антропология, музология. <http://orcid.org/0000-0001-8763-8282>

Брюханова Мария Анатольевна – аспирант кафедры русской литературы и библиотекарь Научной библиотеки Пермского государственного национального исследовательского университета. Область научных интересов: похоронно-поминальная обрядность, сказочная проза, устная история, историческая память. <https://orcid.org/0000-0001-9489-5172>

Ванюкова Дарья Владимировна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела антропологии Востока Института востоковедения Российской академии наук. Область научных интересов: традиционное искусство Африки южнее Сахары, традиционные культуры в современном мире. <https://orcid.org/0000-0002-3208-9324>

Данченкова Наталия Юрьевна – кандидат искусствоведения, независимый исследователь. Область научных интересов: поэтика русских причитаний, исполнительское и музыкально-поэтическое искусство русской плачи; народная религиозность и ее музыкальные и обрядовые формы; история русской музыкальной фольклористики; народная песня и русское хоровое искусство; композиторское творчество и фольклор; современное песенное творчество в молодежных субкультурах. <https://orcid.org/0000-0002-0194-5298>

Жуланова Надежда Ильинична – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора и народного искусства Государственного института искусствознания, член Союза композиторов РФ. Область научных интересов: традиционная музыкальная культура коми-пермяков, традиционная музыка финно-угорских народов России, проблемы этно-музыкальных контактов. <https://orcid.org/0000-0001-6154-2733>

Истомина Полина Александровна – младший научный сотрудник сектора фольклора Института языка, литературы и истории ФИЦ Коми научного центра Уральского отделения Российской академии наук. Область научных интересов: устная проза, полевая фольклористика, поэтика устной прозы. <https://orcid.org/0009-0007-6727-8233>

Королёва Светлана Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы, заведующая Лабораторией теоретической и прикладной фольклористики Пермского государственного национального исследовательского университета. Область научных интересов: несказочная проза, похоронно-поминальный обряд, природно-культурный ландшафт. <http://orcid.org/0000-0003-4246-907X>

Кувшинская Юлия Михайловна – кандидат филологических наук, доцент Школы лингвистики факультета гуманитарных наук, научный сотрудник Научно-учебной лаборатории теоретической и полевой фольклористики Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики». Область научных интересов: русский обрядовый фольклор, народное христианство, народные паралитургические традиции; русская грамматика, вариативность грамматических форм, нестандартные явления в грамматике. <http://orcid.org/0000-0001-6363-5175>

Кунина Ульяна Владиславовна – студентка Школы филологических наук (программа бакалавриата «Филология») Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики». Область научных интересов: русский обрядовый фольклор, народное христианство; детский фольклор, современный городской фольклор, авторская песня, рок-песня, педагогика.

Макаров Семен Семенович – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела фольклора Института мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук. Область научных интересов: имплицитная поэтика фольклора, историческая динамика мифологических традиций, реконструкции фольклора. <https://orcid.org/0000-0002-5751-5967>

Миненок Елена Викторовна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела фольклора Института мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук. Область научных интересов: фольклористика, текстология фольклора, русские народные песни, динамика фольклорной традиции во времени, фольклор переселенцев в Сибирь, проблемы перевода фольклорных текстов на другие языки. <http://orcid.org/0000-0001-9361-5802>

Поздеев Вячеслав Алексеевич – доктор филологических наук, доцент, главный научный сотрудник Института языка, литературы и истории ФИЦ Коми научного центра Уральского отделения Российской академии наук. Область научных интересов: русский фольклор, «третья культура», фольклор и литература. <https://orcid.org/0000-0002-2880-8162>

Райкова Ирина Николаевна – кандидат филологических наук, доцент, профессор департамента филологии, заместитель директора по научной работе Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета. Область научных интересов: русский фольклор, детский фольклор, современный фольклор, фольклорно-литературные связи. <https://orcid.org/0000-0002-9064-3565>

Салтыков Гордий Дмитриевич – главный хранитель Музея Государственного академического Центрального театра кукол имени С.В. Образцова. Область научных интересов: история мирового театра кукол, советский театр кукол 1920–1930-х годов; история советского джаза, история танцевальной и околodжазовой эстрадной музыки стран Европы 1930–1940-х годов; история Русской Православной церкви в первой половине XX века, история старообрядчества.

Самоделова Елена Александровна – доктор филологических наук, старший научный сотрудник отдела фольклора Института мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук. Область научных интересов: фольклористика, полевые исследования, текстология фольклора, теория фольклоризма, история русской литературы XX века. <http://orcid.org/0000-0002-3856-0578>

Сорокина Светлана Павловна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела фольклора Института мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук. Область научных интересов: фольклорный театр, взаимодействие фольклора с литературой и другими видами искусства, история фольклористики. <http://orcid.org/0000-0001-6760-0922>

Суханова Татьяна Николаевна – научный сотрудник сектора фольклора и народного искусства Государственного института искусствознания. Область научных интересов: театрально-игровые формы в интернет-творчестве и культуре повседневности. <https://orcid.org/0009-0006-2021-0314>

Фадеева Людмила Витальевна – кандидат филологических наук, заведующая сектором фольклора и народного искусства Государственного института искусствознания. Область научных интересов: фольклористика, народная религиозность, христианские сюжеты и образы в фольклоре, слово и изображение в фольклоре и средневековой культуре; жанры устной прозы в современном бытовании; фольклорные сюжеты и образы в литературе и театре. <https://orcid.org/0000-0002-6003-6190>

Якубовская Елена Ивановна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Фонограммархива Института Русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук. Область научных интересов: изучение и публикация полевых архивных записей фольклора Русского Севера; личность народного исполнителя; биографии собирателей фольклора. <https://orcid.org/0009-0006-0491-0206>

Научное издание

Народная культура в городе и деревне:
Формы бытования, взаимодействие,
трансформации
Сборник научных статей

Редактор

Н.А. Борисовская

Корректор

Г.А. Мецерыкова

Оформление:

Е.А. Сиверс

Компьютерная верстка:

Н.В. Мелкова

Подписано в печать 03.06.2025

Формат 70×90^{1/16}

Уч.-изд.л. 32,0. Усл.-печ. л. 31,525

Гарнитура PT Serif Pro

Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5

В основу книги положены материалы научных чтений, посвященных 130-летию выдающегося исследователя традиционной культуры П.Г. Богатырева (1893–1971), всегда придававшего огромное значение теме взаимосвязей крестьянской и городской культур. Авторы статей стремятся к выявлению механизмов и способов адаптации архаической традиции к условиям постоянно меняющейся действительности, анализируют новые вернакулярные практики, досуговые обычаи и праздники собственно городского, оторванного от земли населения. Специальный раздел сборника посвящен театральным и паратеатральным формам как воплощению базовых коллизий городской повседневности. Большой блок образуют исследования механизмов взаимодействия словесных, музыкальных и обрядовых структур фольклора в межкультурном диалоге города и деревни. Рассмотрены также и наиболее поздние по времени возникновения формы освоения традиционной культуры, реализующиеся в медийной среде – на телевидении и в сети интернет. Книга адресована всем, кому интересна народная культура, кого привлекает изучение современной фольклорной традиции.

Эту книгу, а также другие труды Государственного института искусствознания можно найти на сайте: www.sias.ru

9 785982 872340 >

