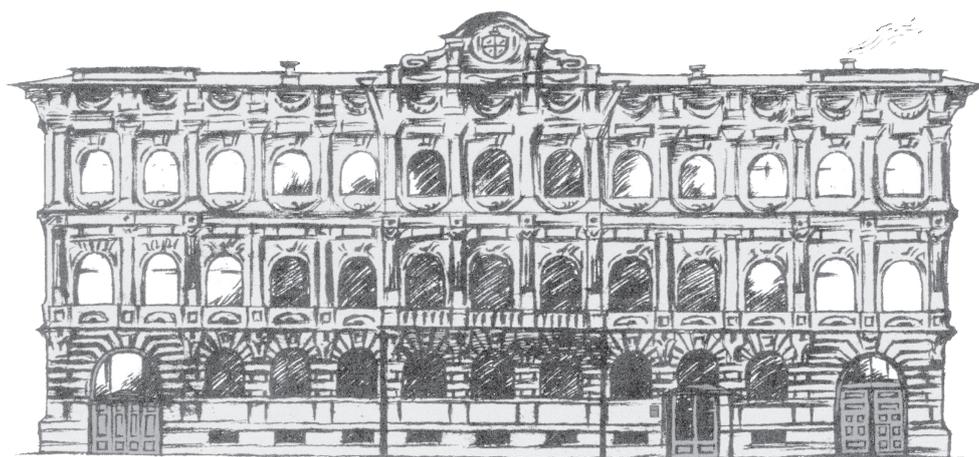


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 2 (21) / 2018



*Санкт-Петербург
2018*

Учредитель и издатель:
Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«Российский институт истории искусств»

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-43710 от 24 января 2011 г.

Редакционная коллегия:

Д. А. Шумилин — канд. иск., главный редактор
М. В. Воинова — канд. иск., ответственный редактор
С. В. Кучепатова — зам. главного редактора
Ж. В. Князева — доктор иск.
Г. В. Ковалевский — канд. иск.
Г. В. Копытова
А. В. Королев — канд. филос.
А. Б. Никаноров — канд. иск.
Г. В. Петрова — канд. иск.
А. В. Ромодин — канд. иск.
А. Ю. Рятосов — канд. иск.
И. Д. Саблин — канд. иск.
Дж. Тайлор — PhD, редактор английских текстов
С. В. Хлыстунова — канд. иск.

Редакционный совет:

А. Л. Казин — доктор философских наук, профессор, и. о. директора Российского института истории искусств, председатель редакционного совета
Н. Г. Денисов — доктор искусствоведения, Российский фонд фундаментальных исследований
И. И. Евлампиев — доктор философских наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет
С. В. Кекова — доктор филологических наук, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
А. И. Климовицкий — доктор искусствоведения, профессор, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова
А. В. Крылова — доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова
И. В. Мацневский — доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором инструментоведения, Российский институт истории искусств; Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова
У. Моргентерн — доктор, профессор Венского университета музыки и исполнительских искусств (Австрия)
И. В. Палагуца — доктор исторических наук, доцент, заведующий кафедрой искусствоведения Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица
Н. С. Серезина — доктор искусствоведения, Российский институт истории искусств
Г. В. Скотникова — доктор культурологии, профессор, Санкт-Петербургский государственный институт культуры
Н. А. Хренов — доктор философских наук, профессор, Государственный институт искусствознания (Москва)

Редакция журнала не всегда разделяет точку зрения авторов.
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.
Рукописи авторам не возвращаются.

Возрастные ограничения: (12+)

Содержание

Исследования

- И. А. Синица.* Музыка М. О. Штейнберга к спектаклям
Театра драмы (1920–1921)..... 7
- Р. А. Ергалиева.* «Западно-восточный диван»
в казахской живописи XX века 24
- Е. Я. Селинкова.* Проблематика перформативной антропологии
в свете этнической самоидентификации народов Кавказа..... 31
- В. А. Лапин.* Феномен вепсов: Между двумя культурами 44
- С. В. Кучепатова.* «Стрела» в контексте балладных песен 59
- Л. Л. Ивашнёва.* Мифологический сюжет в фольклоре письменной
традиции: К проблеме трансформаций в народной прозе 71

Юбилей. Памятные даты (К 100-летию В. Е. Гусева)

- Н. М. Шабалина.* Научно-исследовательская, педагогическая
и общественная деятельность В. Е. Гусева в Челябинске105
- В. Е. Гусев.* Невелик почин, да дорог110
- Т. С. Якименко.* Littera scripta... (письма Л. С. Мухаринской
В. Е. Гусеву 1966–1986 годов).....116

Обзоры, рецензии, хроники

- А. Ю. Ряпосов.* Рецензия на: *Бюклинг Л.* Отражение русской души
в зеркале Севера. Финско-русские литературные и театральные
связи XIX–XX вв. СПб.: Алетейя, 2015. 456 с., ил.143

Документы и материалы

- И. А. Медведева.* В дополнение к напечатанному. Из переписки
С. В. Рахманинова с Комитетом по делам образования
русской молодежи в изгнании149

- Информация для авторов173

Contents

Research

- I. Sinitsa*. The Music of M. Steinberg for the Drama Theatre Performances (1920–1921)..... 7
- R. Yergaliyeva*. 'The Western-Eastern Divan' in Kazakh Painting of Twentieth Century 24
- E. Selinenkova*. Issues of Performative Anthropology in Light of the Ethnic Identity of People Living in the Caucasus 31
- V. Lapin*. The Vepsian Phenomenon: Between Two Cultures 44
- S. Kuchepatova*. 'Strela (arrow)' in the Popular Ballad Context..... 59
- L. Ivashnyova*. Mythological Plot in the Folklore of Written Tradition: The Issue of Transformation in the Folk Narrative..... 71

Anniversaries and Important Dates (On the 100-year anniversary of V. Gusev)

- N. Shabalina*. Research, Pedagogical and Public Activities of V. Gusev in Chelyabinsk105
- V. Gusev*. It is the First Step that costs.....110
- T. Yakimenko*. Littera scripta... (Letters from L. Mukharinskaya to V. Gusev in 1966–1986)116

Reviews and chronicles

- A. Ryaposov*. A review of: *Byckling L.* The Reflection of the Russian Soul in the Mirror of the North. Finnish-Russian Literary and Theatrical Relations in 19–20th Centuries. St Petersburg: Aleteya, 2015. 456 p., ill.....143

Documents and materials

- I. Medvedeva*. From the Correspondence of S. V. Rachmaninov with the Committee for the Education of Russian Youth in Exile.....149

ИССЛЕДОВАНИЯ

№ 2 / 2018

УДК
78.071.1

Музыка М. О. Штейнберга к спектаклям Театра драмы (1920—1921)

СИНИЦА ИРИНА АЛЕКСАНДРОВНА

*Младший научный сотрудник, Российский институт истории искусств
(Санкт-Петербург)*

SINITSA IRINA A.

Junior Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)

E-mail: isinitza@yandex.ru

В исследовательских работах, посвященных творчеству Максимилиана Осеевича Штейнберга (1883—1946), период его работы в Государственном академическом театре драмы (бывший Александринский)¹ подробно не рассматривался, а порой даже не упоминался.

Впервые о его музыке к театральным постановкам упоминает О. И. Луконина. В ее книге «Музыкально-театральное творчество М. О. Штейнберга в культурном контексте Серебряного века» (2009)² приведен список пьес, музыку к которым написал композитор. В книге «Максимилиан Штейнберг: художник и время» (2012) Луконина кратко пишет о работе Штейнберга в Театре драмы и подробно рассматривает музыку к пьесе «Фауст и город» А. В. Луначарского с точки зрения «мифопоэтической парадигмы в контексте советского искусства»³.

Сведений об этом периоде творчества Штейнберга крайне мало, порой они бывают разноречивыми, отчего возникают разного рода неточности, многие вопросы остаются до сих пор невыясненными.

Сохранившиеся архивные материалы в фонде композитора в Кабинете рукописей РИИИ⁴ позволяют проследить работу композитора в Театре драмы в 1920—1921 годах, обозначить его обязанности как руководителя музы-

¹ С 1991 года официальное название театра: Российский государственный академический театр драмы им. А. С. Пушкина (Александринский).

² Луконина О. И. Музыкально-театральное творчество М. О. Штейнберга в культурном контексте Серебряного века. Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2009. С. 190.

³ Луконина О. И. Максимилиан Штейнберг: художник и время. Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2012. С. 232.

⁴ Архив М. О. Штейнберга в Кабинете рукописей Российского института истории искусств в Санкт-Петербурге (КР РИИИ. Ф. 28) содержит 1047 единиц хранения, из которых 4 единицы хранения посвящены театральнo-драматической музыке.

кальной части театра, выявить и проанализировать его сценические композиторские работы.

М. О. Штейнберг известен, прежде всего, как профессор Петроградской (Ленинградской) консерватории по классу композиции, как декан научно-композиторского факультета, а также как автор крупных симфонических произведений. К 1920 году были написаны: Симфония № 1 ор. 3, D-dur (1906), Симфония № 2 «Памяти Н. А. Римского-Корсакова» ор. 8, b-moll (1909), «Драматическая фантазия» ор. 9 (1910), Струнный квартет № 1 ор. 5, A-dur (1907).

Но не только инструментально-симфоническая музыка интересовала композитора, в определенный момент своего творческого пути он отдал дань и сценической музыке. Как отмечали его современники, в период «поворота в сторону музыкально-сценических произведений» были написаны: музыкально-хореографический триптих «Метаморфозы» (по Овидию, сценарий в сотрудничестве с Л. С. Бакстом (ор. 10, 1912))¹, музыкальное оформление к драме М. Метерлинка «Принцесса Мален» (вступление и две картины)². В 1918 году была написана поэма-мистерия «Небо и земля» по поэме Дж. Байрона (ор. 12, либретто В. И. Бельского) и обдумывалась театральная постановка поэмы³.

Интерес к театру, тесное сотрудничество композитора с режиссерами и художниками, а также непосредственное участие в подготовках театральных постановок дали Штейнбергу тот необходимый опыт, который позволил получить должность музыкального руководителя в театре.

Работа Штейнберга в Театре драмы совпала с послереволюционным периодом и продолжением Гражданской войны. В первые годы после революции Штейнберг оставался на своем посту в консерватории, однако уже в 1920-е годы тяжелые жизненные условия толкали его на поиски дополнительных заработков. Штейнберг играл в оркестре клуба в Инженерном замке (2-я скрипка, до октября 1920 года), в оркестре театра «Кривое зеркало», а также в оркестре Михайловского театра (альт). Вел активную общественно-педагогическую деятельность: организовывал семинары и читал лекции по истории музыки в Клубной секции Наркомпроса (1918—1923) и в «Школе русского балета» А. Л. Волынского, участвовал в создании и работе музыкального разряда Института истории искусств: руководил занятиями по теории композиции, семинарием по творчеству Н. А. Римского-Корсакова,

¹ Премьера 2-й картины «Мидас» состоялась в Париже 2 июня 1914 года в рамках концертов «Русские сезоны» С. П. Дягилева.

² Постановка спектакля состоялась 18 декабря 1914 года в Петербургском театре музыкальной драмы в пользу пострадавшего от войны населения Бельгии.

³ Премьера поэмы-мистерии «Небо и земля» состоялась 4 апреля 1925 года. Постановка оперной студии Ленинградской государственной консерватории. Большой зал консерватории. Постановка С. Д. Масловской под управлением автора.

организовывал творческие встречи сотрудников института (1919–1924). Принимал участие в организации и руководстве Военно-капельмейстерских курсов при Военно-морском училище. Именно в этот сложный и напряженный период Штейнберг возглавил музыкальную часть Театра драмы.

Решение занять этот пост далось Штейнбергу нелегко, о чем свидетельствует дневниковая запись от 26 июля 1920 года: «С театром тоже не знаю с чего начать и вообще чувствую себя глупо. Лучше всего улететь за тридевять земель. Настроение Ал[ександра] Мат[веевича] (Житомирского. — И. С.) в вопросе о театре весьма странное и мало приятное...»¹ Вероятно, именно поддержка А. М. Житомирского, друга и консерваторского однокашника, помогла Штейнбергу принять решение, так как в дневнике на следующий день (от 27 июля 1920 года) он записал: «Днем были с Ал[ександром] Мат[веевичем] у Карпова — предъявили свои условия»².

В этот же день Правление театра приняло решение о приглашении Штейнберга на должность заведующего музыкальной частью театра³, о чем свидетельствует запись в его трудовой книжке за 1920 год в разделе записи о местах работы: «1) Петроградская государственная консерватория, должность профессора; 2) „Гакдрам“ [Государственный академический драматический театр], адрес Театральная, 2»⁴.

В период с 1918-го по 1920 год Театр драмы проходил сложный путь. Менялись принципы управления (от самоуправления до установления единого управленческого органа), менялись руководители театра. После ряда назначений в июне 1920 года к руководству театром снова пришел режиссер Е. П. Карпов.

Художественно-репертуарный комитет и руководство бывшего Александринского театра придерживались академического направления, предпочитая ставить произведения, проверенные временем и зрительским успехом. Большую часть репертуара театра в эти годы составляли пьесы А. Н. Островского. Принципиальное значение для театра имели постановки пьес М. Горького («Мещане», «На дне»), запрещенные до революции.

Обосновывая репертуарный план на сезон 1921/22 года, Карпов в своей объяснительной записке указал, что «образцовая сцена должна пропагандировать классическую драматургию и произведения, отражающие в литературных художественных формах современную русскую и иностранную

¹ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1099. Л. 37 об. (Вероятно, Житомирский также сомневался, стоит ли поступать на работу в Театр драмы.)

² Данскер О. Л. Из записных книжек М. О. Штейнберга // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Публикации и обзоры / Сост. и отв. ред. Г. В. Копытова. СПб.: РИИИ, 1998. С. 93.

³ См.: Выписка из протокола № 2 от 27 июня 1920 года (КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1200. Л. 6).

⁴ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1200. Трудовая книжка. С. 8–9.

жизнь»¹. Данная программа отвечала задачам, поставленным перед ведущими театрами страны. Постановка новых современных пьес русских авторов затруднялась из-за низкого качества произведений, о чем Карпов писал так: «произведения не выдерживают самой снисходительной критики, а зарубежные просто отсутствуют на книжном рынке»². Данное замечание было на тот момент справедливым, так как советская драматургия еще не сложилась, а только «накапливала силы»³.

Штейнберг проработал в театре с 18 сентября 1920-го по декабрь 1921 года — полтора сезона. В его обязанности входило писать или аранжировать музыкальные номера к спектаклям, проводить репетиции с оркестром, разучивать хоровые или сольные музыкальные номера с актерами⁴.

Театральный сезон начинался с сентября, но уже с конца августа проводились собрания артистов с обсуждением репертуара на новый театральный сезон, в которых Штейнберг принимал участие; кроме того, он участвовал в генеральных репетициях спектаклей текущего репертуара⁵: «Последняя жертва» А. Н. Островского (премьера 13 апреля 1920 года, режиссер Е. П. Карпов), «Шут Тантрис» по пьесе Э. Хардта (режиссер В. Э. Мейерхольд, возобновление — режиссер Н. В. Смолич, художник А. К. Шервашидзе, музыка М. А. Кузмина), «Тот, кто получает пощечины» по пьесе Л. Н. Андреева (режиссер Н. В. Петров, художник А. К. Шервашидзе, музыка Н. А. Малько)⁶.

Штейнберг писал в дневнике о репетициях этих пьес, несколько иронизируя над собой: «Театральная неделя. 3 спектакля в Александринке („Последняя жертва“, „Шут Тантрис“, „Тот“) (имеется в виду пьеса Андреева „Тот, кто получает пощечины“). — *И. С.*), 2 генеральных репетиции. <...> Весь день до вечера волнения по поводу „Фауста и город“. Получил первый за все смутное время гонорар квазикомпозитора за „Шут Тантрис“»⁷. Скорее всего, Штейнберг вносил какую-то корректировку в музыку других композиторов к указанным спектаклям, что не было отражено в программах спектаклей. Кроме того, в дневниковых записях за период 1920—1921 годов Штейнберг упоминает пьесу «Каширская старина» Д. В. Аверкиева

¹ Объяснительная записка управляющего Академическим театром драмы Е. П. Карпова в театральный отдел Петроградского управления научных учреждений академического центра Наркомпроса о репертуарном плане театра на сезон 1921/22 г. // Советский театр. Документы и материалы. Русский Советский театр 1921—1926 / Отв. Ред. А. Я. Трабский. Л.: Искусство, 1975. С. 311.

² Советский театр. Документы и материалы. Русский Советский театр 1921—1926. С. 305.

³ Там же.

⁴ Репертуар Александринского театра 1917—2012. Премьеры и возобновления / Автор-сост. Ю. П. Рыбакова. СПб.: Чистый лист. 2013. С. 37—62.

⁵ См.: КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1099.

⁶ Репертуар Александринского театра 1917—2012. С. 41—48.

⁷ Данскер О. Л. Из записных книжек М. О. Штейнберга. С. 93.

(режиссер Е. П. Карпов, художник С. Н. Воробьев, композитор не указан), в репетициях которой, вероятно, он также принимал участие, но в премьерном показе спектакля (8 мая 1921 года) не участвовал, поскольку к тому времени уже покинул театр.

В первый сезон своей работы (1920/21) Штейнберг выступил не только как музыкальный руководитель, но и как композитор, написав музыку к двум спектаклям: «Фауст и город» по драме А. В. Луначарского (режиссер Н. В. Петров, декорации Н. В. Петрова, музыка Ю. А. Шапорина (пролог) и М. О. Штейнберга) и «Царь Феодор Иоаннович» по драме Ал. К. Толстого (режиссер Н. Н. Арбатов, новые декорации 2-й, 4-й и 9-й картин — художник П. Б. Ламбин, К. М. Иванов, старые декорации — А. С. Янов)¹.

Постановка драматической поэмы А. В. Луначарского «Фауст и город» для Театра драмы имела «принципиальное значение»², так как в период преобладания классического репертуара она стала первой пьесой, поставленной в «сотрудничестве с современным советским писателем»³. Премьера спектакля состоялась 7 ноября 1920 года⁴.

В драме звучит тема народа как основной силы общества, говорится о демократическом образе правления, о народоправстве, о труде и «великом братстве трудящихся» (Луначарский). Несмотря на философскую природу и ораторский склад, в целом пьеса отвечала настроениям революционной эпохи первых послеоктябрьских лет. Пьеса шла в режиссерской постановке Н. В. Петрова. Петров значительно сократил текст поэмы, оставив 8 картин с прологом из 11, сам оформлял декорации и делал эскизы костюмов. Все было подчинено воле режиссера. Как отмечал сам Петров, «в этом спектакле я захватил право драматурга, <...> захватил право художника, <...> поработил всех актеров, раздавил их творческую инициативу и заставил выполнять то, что образно видел как диктатор»⁵. В спектакле были заняты крупные актеры — Я. О. Малютин (Герцог Фауст), Л. С. Вивьен (Мефистофель), В. Н. Давыдов (Бунт).

В режиссерской постановке пьеса имела условно-метафорическую образность, передаваемую конструктивными приемами в системе сменяющихся «сукон» — белых некрашенных холстов, двух боковых монументальных колонн из такого же холста, шаровой полусферы, кубов и бесконечности ступеней. С начала Пролога определялась мистериальность действия (события происходили на земле и над землей, вливаясь в борьбу потусторонних сил за

¹ Репертуар Александринского театра 1917–2012. С. 42, 44.

² Сто лет. 1832–1932. Александринский театр — театр госдрамы. Л.: Дирекция Ленинградских гос. театров, 1932. С. 437–438.

³ Советский театр. Документы и материалы. Русский Советский театр: 1921–1926. С. 311.

⁴ См.: КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1253. № 18.

⁵ Петров Н. В. Пережитое // Театр. № 10 / Ред. И. Л. Альтман. М.: Искусство, 1940. С. 161.

судьбу главного героя). Подсвеченная в темноте фигура Мефисто (Вивьен) парила над гигантской полусферой, олицетворяющей полусферу земного шара, внизу скульптурно-пластическими группами располагался многочисленный хор, облаченный в мантии и балахоны. Хористы изображали то хор птиц, сопровождавший монолог Мефистофеля, то шумы города, то поющих монахов, обычных горожан и т. п.

В театральное действие органично вплеталась музыка, которую начал писать Ю. А. Шапорин, но, сочинив Пролог, он не смог продолжить работу и просил Штейнберга написать музыку к остальным номерам. В музыке к Прологу Шапорин обозначил основные музыкальные темы: «тема города», «тема рабочих», «тема Мефисто» и др. Вероятно, музыкальные фрагменты из Пролога, связанные с этими образами, использовались и в других сценах спектакля.

Штейнбергу оставалось написать лишь несколько номеров. Перипетии своей работы над музыкой он зафиксировал в дневнике: «Начало эпопеи с музыкой „Фауст и город“. Шапорин, сочинив пролог, заболел, меня просят писать оставшуюся музыку. Волнение. Вечером сочинил песню Хонта¹; потом звонок от Шапорина, который обещает приготовить всю музыку»². Запись от 30 октября: «Окончательно выяснилось, что я пишу все, кроме пролога. Сочинял и оркестровал до 3-х часов ночи»³. Запись от 31 октября: «На репетицию не пошел, весь день и до 3-х часов ночи работал. Сочинены: куранты; мелодекламация; вступление к V картине, переход к картине III, песня Мефисто и [Пажа], карильон. Ал[ександр] Мат[веевич] (Житомирский. — И. С.) — оркестровал марш и песню Хонта⁴». Запись от 1 ноября: «До ½ четвертого ночи дооркестровывал карильон и другое»⁵.

Кроме вышеуказанных музыкальных номеров, в программе к спектаклю⁶ указаны массовые песни, исполнявшиеся в Прологе артистками и сотрудниками театра, учениками школы Русской драмы, а также хором А. А. Архангельского⁷: «Тихий вечер», «Растения», «Хор птиц», «Шум города», «Песня ландскнехтов», «Песня монахов», «Рабочие».

¹ В дневниковых записях встречается два варианта написания имени — Хонт и Гонт. Цит. по: Данскер О. Л. Из записных книжек М. О. Штейнберга. С. 94.

² Там же.

³ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1099. Л. 43 об.

⁴ Автографы партитуры Марша и Песни Хонта А. М. Житомирского хранятся в фонде М. О. Штейнберга. См.: КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1031. Л. 2–5.

⁵ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1099. Л. 43 об.

⁶ См.: КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1253. № 18.

⁷ Смешанный хор, основанный А. А. Архангельским (1846–1924). После Октябрьской революции хор переименовали в Государственный академический хор, с 13 мая 1921 года был введен в состав Филармонии как филармонический коллектив.

Сохранившийся в архиве композитора план музыкальных номеров позволяет еще раз уточнить, какие из музыкальных номеров были написаны именно Штейнбергом¹.

№ 1 «Куранты» к I и V картинам.

№ 3 «Марш» и «Песня Гунтера Хонта» ко II картине (оркестрованные Житомирским).

№ 4 Переход к III картине.

№ 5 «Песня Гунтера Хонта» к III картине.

Вступление к V картине.

№ 9 «Песня Паж» к V и VI картинам.

№ 9 bis «Часы на башне» к V картине.

№ 11 «Карильон» к VIII картине.

Сохранившиеся нотные автографы с музыкой к постановке дополняют список несколькими номерами: № 4 bis «Набат» ко II картине, «Звон колоколов» к III картине, «Мелодекламация рыцаря» к V картине, «фанфары» к VIII картине.

В этом списке отсутствует музыка к IV, VI (кроме Песни Паж), VII и VIII картинам (кроме фанфар и карильона). Можно предположить, что в этих картинах использовалась музыка из Пролога Шапорина.

Сохранившиеся нотные автографы имеют многочисленные ремарки, адресованные дирижеру (оркестром управлял М. Купер) и показывающие, как музыка встраивалась в ход действия.

Перед антрактом, в конце I картины звучал гром (2 раза) и затем Куранты № 1².

Во II картине — Марш № 3, и снова гром (2 раза).

Переход к картине III № 4 — на нотном автографе, в верхнем поле листа стоит ремарка: «Шум 1 раз, колокола»³.

Во II картине изображался шум восстания народа против ландскнехтов и Фаустула. Сквозь шум доносился бой колоколов на церкви, подобно набату. Звучание набата записано в № 4 bis — короткий музыкальный фрагмент, в котором с помощью барабанов и всех медных инструментов изображался набат.

Звон колоколов звучал и в III картине, перед песней Гунтера Хонта (№ 5). Как отметил Луначарский в пьесе: «[Хонт] бьет в большой барабан», после чего звучит песня «Проснулся город великан». Песню Хонта в конце подхватывает хор (№ 6).

Сведений о том, что Штейнберг писал музыку к IV картине, на сегодняшний день не обнаружено.

¹ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1033. Л. 1 об.

² См.: КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1031. Л. 16–17.

³ См.: КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1031. Л. 16–17.

В V картине еще раз исполнялся музыкальный фрагмент, использованный в I картине «Куранты». Музыкальный фрагмент вступления, с нежной, протяжной, полной скорбных раздумий темой в партии кларнета, рисует картину в парке у замка Соколов, где должна пройти тайная встреча Фаустины (дочери Фауста) с таинственным рыцарем (Габриэлем).

Сразу после вступления звучит мелодекламация рыцаря под стилизованное звучание арфы (арпеджированное восходящее движение в партии рояля): «Крепких соков полна наша древняя мать...» Музыка красочно сопровождала мелодекламацию, изображая журчание фонтанов и пение птиц. После мелодекламации звучала Песня Пажа № 9, перед которой Паж трубил в рожок — звуки рожка имитировали трубы и тромбоны восходящим скачком на квинту.

И вновь в конце картины звучат Куранты, неумолимо отсчитывающие время, — «Часы на башне № 9 bis». Бой часов для Фаустины становится своего рода сигналом сделать выбор — уехать с возлюбленным или остаться с отцом. На партитуре с «№ 9 bis» стоит ремарка «Гром». Вероятно, это было необходимо для усиления драматизма сложного выбора, стоящего перед молодой девушкой. А ремарки на партитуре к V картине: «Отец! Отец!» — относятся к моменту, когда Фаустина приняла решение покинуть отца.

Музыкальных номеров к картинам VI и VII среди автографов Штейнберга не имеется.

Судя по тому, что среди нотных автографов Штейнберга к пьесе не обнаружено музыкальных фрагментов с песнями Фаустула или Мефисто, можно предположить, что в них использовалась музыка Шапорина из Пролога. Свидетельством об их существовании является упоминание песни Мефисто на автографе Штейнберга с музыкой фанфар к VIII картине¹.

В VIII картине вновь звучали Колокола, использованные ранее, и «Карильон № 11». После слов Бунта звучал хор (№ 6) из III картины.

Исследователь творчества Штейнберга О. И. Луконина пишет о музыке к пьесе следующее: «В музыке к драме „Фауст и город“ ярко претворилась идея „освобождающего труда“ с сопутствующим ей культом завода и машин. В эпизоде сотворения Фаустом железного человека „дух бунтарства века машин“ (В. Хлебников) сказался в нарочитом использовании конструктивных приемов: ритмической жесткости, четком оstinатном движении. <...> Постепенно рождается музыкальная тема рабочих. Возвеличивание в ней грандиозного трудового ритма, воспевание индустриальных шумов и звуков подчеркиваются идеей дерзновенности коллективных усилий: вслед за железным человеком поднимаются трудовые массы»². О музыкальных темах и образах музыки к Прологу (написанной Шапориным) Луконина пишет:

¹ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1031. Л. 13.

² Цит. по: Луконина О. И. Максимилиан Штейнберг. С. 238—239.

«образ механизированного коллективизма», «демонический образ Мефистофеля», «музыкальная тема Города»¹ — и их противопоставления, а также прослеживает изменения «темы Города» от импрессионистического звучания к индустриальному.

Штейнберг подхватил идеи Шапорина в музыкальном изображении города. Так, например, в I картине в «Курантах» (№ 2) Штейнберг использует глиссандо у арфы в сочетании с арпеджированным движением у рояля и тремоло у струнных, оставляя секундовые звучания в гармонии. В мелодикации Рыцаря в V картине Штейнберг также использует в гармонии секундовые звучания (сочетание двух мажорных аккордов — Fis-dur и C-dur, расположенных в разных тесситурах); арпеджированное движение у фортепиано, имитирующее звучание арфы, прозрачная фактура и тремоло у струнных инструментов придают музыке невесомость, широту пространства — подобно изображению пленэра у Шапорина в Прологе².

Анализируя нотные автографы Штейнберга, на которых оставлены ремарки, можно предположить, что в спектакле большую роль играли разного рода шумы: гром, набат и звон колоколов, которые звучат на протяжении всей пьесы. На многих партитурах стоят ремарки: «Гром 2 раза»³, «Колокола» (№ 3, № 4 — Марш, Хор во II картине), Переход к III картине (№ 4)⁴, Карильон в финале пьесы⁵.

Пьеса завершается поражением Мефистофеля и прозрением Фауста. Луконина так описывает музыку в заключительной сцене: «Музыкальный эпизод построен на контрапункте тем Фауста и Города. Постепенное наращивание остинатного фона за счет появления все новых и новых фактурных пластов ведет к мощному проведению темы Фауста одновременно с темой рабочих»⁶. Вместе с заключительным хором «Проснулся город властелин...» звучал карильон, «словно небесный хор в высоте»⁷.

Учитывая, что Штейнберг неоднократно составлял списки музыкальных номеров, написанных им для спектакля, стоит отметить, что темы Фауста и рабочих, а также хора рабочих «Проснулся город властелин...» среди них нет. Из этого можно сделать вывод, что музыку к этим темам и заключительному хору написал Шапорин (не стоит забывать, что темы Фауста, рабочих и хор «Проснулся город властелин...» звучали в Прологе). Следовательно, с заключительным хором в постановке 7 ноября 1920 года использовалась музыка

¹ См.: Луконина О. И. Максимилиан Штейнберг. С. 239–240.

² См.: КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1031. Л. 8 об. — 11 об.

³ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1031. Л. 2.

⁴ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1031. Л. 6.

⁵ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1031. Л. 15.

⁶ Цит. по: Луконина О. И. Максимилиан Штейнберг. С. 240.

⁷ Там же.

«карильона», написанная Штейнбергом (что подтверждается ремарками на нотной рукописи композитора).

Несмотря на некоторую отвлеченность и усложненность, спектакль «Фауст и город» был полон идей социального переустройства и во многом отвечал настроениям революционного времени.

Премьера спектакля по трагедии Ал. К. Толстого «Царь Феодор Иоаннович» в Театре драмы состоялась 13 февраля 1921 года в режиссерской постановке Н. Н. Арбатова, с новыми декорациями ко 2-й, 4-й и 9-й картинам художников П. Б. Ламбина и К. М. Иванова, также использовались и старые декорации художника А. С. Янова. Постановка пьесы была приурочена к юбилейной дате Ю. В. Корвин-Круковского (35-летие сценической деятельности), сыгравшего роль Князя — Ивана Петровича Шуйского.

Спектакль шел с двойным составом исполнителей в большинстве ролей. Вероятно, с этим связано указание в разных источниках двух режиссеров — Н. В. Смолича и Н. Н. Арбатова. Смолича как режиссера постановки указывают в издании «Репертуар Александринского театра 1917–2012. Премьеры и возобновления»¹. Арбатов указан в программе к спектаклю от 1 апреля 1921 года², а также о нем пишет Юрий Заречный в рецензии на постановку³.

В связи с тем, что был использован двойной состав исполнителей главных ролей, Арбатов предоставил каждому актеру свободу толкования роли. Так, роль Феодора в первом составе играл П. И. Лешков, дублировал его Н. В. Смолич, Шуйского сыграл Корвин-Круковский, дублировал его Я. О. Малютин.

Музыку к первой постановке драмы (Московский художественный театр, 1898) написал А. Т. Гречанинов. В пьесе было много музыкальных фрагментов, которые порой звучали как фон: «фон с колокольным звоном, многоголосое пение, песни гуслиаров»⁴. Однако, как пишет исследователь музыки в драматическом театре, К. С. Станиславский музыкой Гречанинова не был удовлетворен: «„Вышла прекрасная симфония“, но она звучит помимо драмы, не входя в нее»⁵. Несмотря на это, постановка шла в театре с большим успехом.

Вероятно, в связи с этим возникла идея написать музыку к пьесе заново. Из дневниковых записей Штейнберга известно, что он начал сочинять музыкальные номера к пьесе с февраля 1921 года: «13/II назначен „Федор Иоаннович“, а у меня ничего не готово. <...> Вечером написал 2 хора и балет к

¹ См.: Репертуар Александринского театра 1917–2012. С. 44.

² См.: КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1253. № 19.

³ Заречный Ю. «Царь Феодор Иоаннович» (Академический драматический театр) // Жизнь искусства. 1921. 2–4 марта. № 682–684. С. 2.

⁴ См.: Там же. С. 7.

⁵ Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. СПб.: СПб ГАТИ, 2010. С. 20.

„Федору Иоанновичу“»¹. Из письма П. С. Панчина² к Штейнбергу от 25 ноября 1921 года известно, что «А. А. Архангельский сегодня доставит некоторые ноты, но не все, в том числе недоставленные голоса из пьесы „Царь Федор Иоаннович“ — женский хор, панихида и хор нищих. Нельзя ли их восстановить (со словами)»³. Из письма следует, что Штейнберг, вероятно, написал музыку еще к трем вокальным номерам — «женскому хору», к «панихиде» и «хору нищих».

В архиве композитора сохранились автографы только двух музыкальных номеров: к 9-й картине — «Былина» (для голоса с сопровождением арфы) и к 10-й картине — «Звон труб» (партитура для медных духовых инструментов в составе: 2 трубы in B, 2 валторны in F, тромбон, треугольник)⁴. На сегодняшний день автографы с хорами и балетом к пьесе, упоминаемые композитором в дневнике и Панчиным в письме, не обнаружены. Ввиду того что сохранилось очень мало сведений о музыке к этой пьесе (композитор в дальнейшем не упоминал в дневниковых записях о музыке к ней), на сегодняшний день невозможно сказать, были ли номера, указанные в дневниках композитора и в письме, написаны Штейнбергом, или он сделал аранжировку музыки, написанной другим композитором (возможно, Гречаниновым).

«Былина», написанная Штейнбергом для 9-й картины, звучит в сцене на «Реке Яузе», где собирается народ в защиту Шуйских, арестованных по приказу царя Феодора. «Былина» повествует о подвигах князя Ивана Петровича в обороне Пскова. Переменный лад в гармонии создает светлое звучание музыки. Арпеджированные аккорды в партии арфы, благодаря гармонии (доминантовый септаккорд с квартой), имитируют перебор гуслей, мерное вступление аккордов настраивает на неспешный сказ:

Копил король, копил силушку,
Подходил он под Опсков-город,
Подошедши, похваляется:
«Уж собью город, собью турами,
Воеводу, князя Шуйского,
По рукам и по ногам скую,
Царство русское насквозь пройду!»⁵

¹ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1099. Л. 47 (Сокращенный вариант опубликован в: *Данскер О. Л.* Из записных книжек М. О. Штейнберга. С. 94).

² *Панчин (Панчин 2-й) Петр Семенович* (1861–1921) — актер и помощник режиссера. В Александринском театре работал с 1880 по 1921 год (РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Ед. хр. 787). См. статью Л. С. Даниловой в энциклопедии «Александринский театр» (готовится к изданию).

³ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 834. Л. 1.

⁴ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1034.

⁵ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1034. Л. 1–2.

Таким образом, текст «Былины» предвосхищает дальнейшие события, разворачивающиеся в пьесе. В конце звучания «Былины» появляется гонец с донесением о наступлении татар на Москву. Однако по действию пьесы защищать Москву от татар отправится не Шуйский, а Борис Годунов.

Музыкальный номер «Звон труб» звучит в конце пьесы, в 10-й картине, перед появлением на сцене Мстиславского, после чего он вместе с Годуновым уходит на борьбу с татарами.

Столь малое количество музыкальных номеров не позволяет представить полную картину взаимодействия музыки с драматическим действием. Но, проанализировав сохранившиеся два музыкальных номера, можно сказать, что данная музыка неразрывно связана с ходом пьесы и помогает создать определенную атмосферу времени.

В феврале 1921 года на заседаниях театра и обсуждениях репертуара на будущий сезон (1921/22) обговаривалась постановка пьесы «Звезда Севильи» (по пьесе Лопе де Вега) с музыкой Штейнберга. Об этой пьесе Штейнберг упоминает в дневниковых записях, отмечая ход работы над сочинением музыки; кроме того, в архиве композитора сохранился фрагмент партитуры — «Вступление и начало 1 картины» (28 тактов)¹, черновые наброски и план музыкальных номеров к некоторым действиям:

Перед сценой 2 д[ействие] I — Сад.

Перед сценой 2 д[ействие] II — Рассвет.

Перед сценой 2 д[ействие] III — Комнаты Эстрелли.

Перед карт[иной] 5 д[ействие] II — Площадь перед дворцом. Рано утром.

Перед картиной 8 Тюрьма в Триане.

Перед карт[иной] 9 — зал во дворце².

Кроме плана музыкальных номеров, в черновых набросках записаны слова песни: «Когда в судьбине нашей грозной / Сама нам жизнь всего грозней, / То мнится: смерть приходит поздно, / А час свободы медлит с ней». Эти слова Штейнберг положил на музыку, используя мелодию из сборника Эдуарда Морьеле (Edouard Morige), о чем свидетельствует помета композитора рядом с нотной записью³. Кроме того, он использовал народные мелодии из сборников Хосе Инсеньи (*Inzenga J. Cantos bailes populares de Espana. Madrid, 1888*) и Эдуардо Окона (*Ocon Eduardo Dn. Cantos Espanoles. Malaga, 1874*)⁴, делая отсылку на сборник и страницу «См. сборн. Inzenga стр. 35»⁵.

¹ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1047.

² КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 912. Л. 25 об.

³ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 912. Л. 23 об. — 24.

⁴ Сборники песен сохранились в архиве М. О. Штейнберга. См.: КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 273, 274, 275.

⁵ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 912. Л. 25 об.

Однако обсуждения постановки пьесы зашли в тупик из-за разногласий, о чем Штейнберг записал в дневнике так: «Днем был в театре по разным делам. Заседание насчет „Звезды Севильи“ с раздорами по поводу текста»¹. Вероятно, из-за отсутствия окончательного варианта текста пьесы Штейнберг не мог продолжить работу над сочинением музыки, а в дальнейшем не возвращался к ней. Премьера пьесы прошла в следующем театральном сезоне (1921/22) уже после ухода композитора из театра — 17 декабря 1921 года в переводе П. П. Немвродова и режиссерской постановке Н. Н. Арбатова².

В сезон 1921/22 года ввиду тяжелых жизненных условий помимо текущего репертуара театр проводил спектакли по понедельникам (в выходной день труппы) для оказания материальной помощи артистам и служащим. На сцене шли пьесы, предполагавшие хороший сбор, и нередко только по одному разу. В этот период Штейнберг проводил репетиции с оркестром, подбирал музыкальный материал к пьесам и делал аранжировки песен. Помимо текущего репертуара, Штейнберг упоминает в дневниковых записях пьесы «Заговор Фиеско» Ф. Шиллера (премьера 25 мая 1920 года, режиссер Н. В. Смоленский) и «Маскарад» М. Ю. Лермонтова.

С большой ответственностью Штейнберг подошел к подготовке и репетициям пьесы «Маскарад» (режиссер В. Э. Мейерхольд, возобновление Н. В. Петрова, художник А. Я. Головин)³. Спектакль шел с музыкой М. И. Глинки (Вальс-фантазия в 8-й картине, тема из романа «Венецианская ночь») и А. К. Глазунова, учителя, а впоследствии друга Штейнберга. На спектакле присутствовал сам Глазунов, о чем свидетельствует запись Штейнберга в дневнике: «Весь день в театре — генеральная репетиция „Маскарада“ [музыка Глазунова]. <...> Вечером премьеры, был Глазунов»⁴.

Кроме того, Штейнберг принимал участие в репетициях, разучивая партии с хором к пьесе «Бедность не порок» А. Н. Островского, а также написал новую песню для этой постановки, о чем свидетельствуют записи в дневнике за сентябрь 1921 года: «В театре репетиция „Маскарад“ и „Бедность не порок“; разучивал хоры с сотрудницами. <...> Для пьесы „Бедность не порок“ написал новую песню»⁵. Возобновленная постановка пьесы состоялась 3 декабря 1921 года (режиссер Е. П. Карпов, художник С. Н. Воробьев, композитор не указан)⁶. На данный момент не известно, использовалась ли новая песня Штейнберга в постановке.

¹ Данскер О. Л. Из записных книжек М. О. Штейнберга. С. 95.

² Репертуар Александринского театра 1917–2012. С. 52.

³ Там же. С. 36.

⁴ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1099. Л. 74–74 об.

⁵ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1099. Л. 73, 74 об.

⁶ Репертуар Александринского театра 1917–2012. С. 51.

В качестве руководителя музыкальной части Штейнберг проводил репетиции в том числе и с цыганским хором к пьесе «Живой труп» Л. Н. Толстого (режиссер Н. Н. Арбатов, художник К. А. Коровин). Премьера спектакля состоялась 23 сентября 1921 года. Штейнберг отметил в дневнике игру актеров: «очень хороши Усачев — пьяница, и Яковлев — следователь»¹. Также он принимал участие в репетициях к премьерным спектаклям: «Горе от ума» А. С. Грибоедова (премьера 17 сентября 1921 года, режиссер Е. П. Карпов, художник М. В. Добужинский); «Трактирщица» К. Гольдони (премьера 27 октября 1921 года, режиссер Е. П. Карпов, художник С. Н. Воробьев); «Хоть тресни, а женись» Ж.-Б. Мольера (возобновление 27 октября 1921 года, режиссер Е. П. Карпов).

Кроме того, Штейнберг вместе с А. А. Архангельским отбирал песни для спектакля «Власть тьмы» Л. Н. Толстого (режиссер Е. П. Карпов, художник С. Н. Воробьев) и пять из них аранжировал. Подготовка к постановке пьесы началась в сентябре 1921 года, но премьера состоялась только 5 февраля 1922 года без участия Штейнберга, и на данный момент нет сведений, какие именно песни были отобраны для постановки и использовались ли аранжировки Штейнберга.

Не всегда репетиции проходили гладко, порой возникали трудности с актерами. Так, например, после одной из репетиций к пьесе «Трактирщица» К. Гольдони Штейнберг запишет: «Репетиция „Трактирщицы“ и возня с Вороновым² и гитаристом Яблонским³»⁴.

Изменения в управлении театрами, начавшиеся в 1921 году, повлияли на дальнейшую работу Штейнберга в Театре драмы. В сентябре стало известно, что все индивидуальные проекты «откинута»⁵, а в первую очередь поставлены «дела государственные»⁶, что означало усиление государственного контроля за театральным репертуаром. Уже в начале 1921 года в газете «Жизнь

¹ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1099. Л. 68.

² *Воронов Владимир Иванович* (1890–1985) — артист, в 1919 году был приглашен в труппу Академического драматического театра, в декабре 1920 года был приглашен в труппу Государственном театра Комической оперы.

³ *Яблонский Владимир Иванович (?–?)* — актер. В 1919 году служил в Передовом отряде 2-й бригады Стрелковой дивизии. В конце ноября 1919 года дирекция Академического театра направила в дивизию запросы об освобождении Яблонского от службы, так как он состоял в труппе театра и входил в подвижную группу актеров, обслуживающую Красную армию. В первых числах декабря 1919 года он вместе с труппой театра отправился на фронт (ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 3. Ед. хр. 4023. Л. 4). См. статью С. Г. Сбоевой в энциклопедии «Александринский театр» (готовится к изданию).

⁴ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1099. Л. 71 об.

⁵ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1099. Л. 66 об.

⁶ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1099. Л. 66 об. (Вероятно, это связано с постановлением Политбюро ЦК КПСС от 22 ноября 1921 года о подчинении Пролеткульта партии и его связи с просветительным государственным аппаратом.)

искусства» периодически появлялась информация об изменении в управлении театров и сокращении штатов в Театре драмы. В ноябре 1921 года прошло заседание по этому вопросу в Мариинском театре. Окончательно стало известно, что хор и оркестр Государственного Академического театра будут расформированы, однако сроки, когда это произойдет, вероятно, не были определены. Задумываясь о дальнейшей работе в театре, Штейнберг отметил в дневнике: «Бесконечно жаль [нрзб] членов оркестра, в особенности Банцеккову¹ и Вдовиченко². Впрочем, ведь и сам вишу на волоске»³.

Неопределенное положение всей музыкальной части театра, тяжелые разговоры и объяснения с оркестрантами угнетали и отягощали композитора. Не дожидаясь решения руководства театра, Штейнберг сам подал прошение об отставке, о чем он записал в дневнике так: «После Консерватории поехал в театр и вручил Карпову прошение об отставке. Трогательное прощание. <...> Жалко театра, ну да все равно, может, и к лучшему»⁴.

Несмотря на то что работа в театре отнимала много времени и вносила в жизнь Штейнберга некоторую суету, расставание с театром для него было тяжелым. Обстоятельства сложились таким образом, что композитору пришлось самому уйти из театра. После чего Штейнберг еще долго вспоминал о работе в театре, несомненно, скучал и не мог примириться с уходом из него. В дневниках еще в течение месяца встречаются записи — 7 декабря 1921 года: «Скучаю по театру»; 9 декабря 1921 года: «Страдаю бессонницей — театр продолжает волновать»; 17 декабря 1921 года: «С уходом из театра жизнь стала монотонной и серой. Ночью каждый раз вижу во сне театр и не могу еще примириться...»⁵; 22 декабря 1921 года: «История с театром подействовала на меня сильнее, чем я предполагал; все последние дни не нахожу покоя. Каждую ночь вижу театр во сне. Правда, жизнь стала спокойнее, но то скливо как-то»⁶.

Работа в Театре драмы, несомненно, стала для композитора важным этапом в творческой судьбе. В период всеобщего переустройства и перемен она не только поддерживала его материально, но и помогла сохранить композиторское мастерство. В период 1920-х годов композитор практически полностью был погружен в педагогическую и общественную деятельность. Не оставалось ни времени, ни сил писать крупные сочинения. Атмосфера теат-

¹ Банцекова Вера Владимировна (1876–1941) — скрипачка, артистка оркестра.

² Вдовиченко Александр Моисеевич (1883–?) — кларнетист. Служил в оркестре императорских театров с 1 сентября 1904-го по 23 июня 1923 года. См.: РГИА. Ф 497. Оп. 13. Ед. хр. 168.

³ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1099. Л. 74.

⁴ Данскер О. Л. Из записных книжек М. О. Штейнберга. С. 98.

⁵ См.: КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1099. Л. 75, 75 об. (Сокращенный вариант опубликован: Данскер О. Л. Из записных книжек М. О. Штейнберга. С. 98).

⁶ Данскер О. Л. Из записных книжек М. О. Штейнберга. С. 98.

ра, работа с оркестром, аранжировки и сочинение небольших музыкальных номеров помогли композитору сохранить в себе творческое начало и не утратить композиторского мастерства. Штейнберг с благодарностью вспоминал работу в театре, давшему ему силы для преодоления жизненных и творческих трудностей того времени.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- КР РИИИ — Кабинет рукописей Российского института истории искусств.
МИДв — Министерство Императорского двора.
Наркомпрос — Народный комиссариат просвещения.
Политбюро ЦК КПСС — Политическое бюро Центрального комитета Коммунистической партии Советского Союза.
Пролеткульт — Пролетарские культурно-просветительные организации.
РГИА — Российский государственный исторический архив.
ЦГАЛИ СПб — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга.

СПИСОК АРХИВНЫХ МАТЕРИАЛОВ

1. КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 834. Письмо П. С. Панчина к М. О. Штейнбергу.
2. КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 912. Штейнберг М. О. Записная книжка № 1. Нотные наброски. Автограф. 1908–1921.
3. КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1031. Штейнберг М. О. Музыка к трагедии А. В. Луначарского «Фауст и город». Оркестровая партитура. Автограф. 1920.
4. КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1033. Штейнберг М. О. Музыка к трагедии А. В. Луначарского «Фауст и город». Наброски. Автограф. 1920.
5. КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1034. Штейнберг М. О. Музыка к трагедии «Царь Феодор Иоаннович» Ал. К. Толстого. Автограф. 1921.
6. КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1047. Штейнберг М. О. Музыка к спектаклю «Звезда Севильи». Лопе де Вега. Вступление и начало I картины. Автограф. Оркестровая партитура (фрагмент). б/д.
7. КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1099. Штейнберг М. О. Записная книжка № 1. Дневниковые записи за 1907 и 1920, 1921 годы.
8. КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1200. Штейнберга М. О. Личные документы (трудовая и расчетные книжки, удостоверения, профсоюзный билет и др.). 1918–1938.
9. КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1253. Программы концертов с исполнением произведений М. О. Штейнберга и с его участием.
10. РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Ед. хр. 787. Дирекция императорских театров МИДв. Дела о службе. 1860–1929.
11. РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Ед. хр. 168. Дирекция императорских театров МИДв. Дела о службе. 1860–1929.
12. ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 3. Ед. хр. 4023. Управление Ленинградских государственных театров Наркомпроса РСФСР (1917–1937). Личные дела. Яблонский В. И.

ЛИТЕРАТУРА

1. Данскер О. Л. Из записных книжек М. О. Штейнберга // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Публикации и обзоры / Сост. и отв. ред. Г. В. Копытова. СПб.: РИИИ, 1998. С. 88–131.
2. Заречный Ю. «Царь Феодор Иоаннович» (Академический драматический театр) // Жизнь искусства. 1921. 2–4 марта. № 682–684. С. 2.
3. Луконина О. И. Максимилиан Штейнберг: художник и время. Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2012. 511 с.
4. Луконина О. И. Музыкально-театральное творчество М. О. Штейнберга в культурном контексте Серебряного века. Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2009. 223 с.
5. Петров Н. В. Пережитое // Театр. № 10 / Ред. И. Л. Альтман. М.: Искусство, 1940. С. 155–162.
6. Репертуар Александринского театра 1917–2012. Премьеры и возобновления / Автор-сост. Ю. П. Рыбакова. СПб.: Чистый лист. 2013. 454 с.
7. Советский театр. Документы и материалы. Русский Советский театр 1921–1926 / Отв. ред. А. Я. Трабский. Л.: Искусство, 1975. 470 с.
8. Сто лет. 1832–1932. Александринский театр — театр госдрамы. Л.: Дирекция Ленинградских гос. театров, 1932. 536 с.
9. Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. СПб.: СПб ГАТИ, 2010. 163 с.

Аннотация

В статье рассматривается период работы М. О. Штейнберга в Государственном академическом театре драмы (бывшем Александринском), когда композитора пригласили на должность заведующего музыкальной частью театра (1920–1921). На основе сохранившихся архивных материалов (дневниковые записи, нотные рукописи, письма) выявляется круг обязанностей и работ композитора в театре. Анализируется музыка Штейнберга к двум театральным постановкам: драматическая поэма «Фауст и город» А. В. Луначарского и трагедия Ал. К. Толстого «Царь Феодор Иоаннович».

Summary

The article explores the period of M. Steinberg's work at the State Academic Drama Theatre (former Alexandrinsky), when the composer was invited to the post of director of the musical part of the theatre (1920–1921). The range of the duties, responsibilities and works of the composer at the theatre is detected on the basis of existing archival materials (diary entries, musical manuscripts, letters). The music by M. Steinberg to two theatrical performances is analysed throughout the article: the dramatic poem 'Faust and the city' by A. Lunacharsky and the tragedy by Al. Tolstoy 'Tsar Feodor Ioannovich'.

- ✓ **Ключевые слова:** Государственный академический театр драмы (бывший Александринский), Театр драмы, Штейнберг, музыка к театральным постановкам, драматическая поэма «Фауст и город» А. В. Луначарского, трагедия Ал. К. Толстого «Царь Феодор Иоаннович».
- ✓ **Key words:** the State Academic Drama Theatre (former Alexandrinsky), Drama Theatre, Steinberg, theatrical performances music, dramatic poem 'Faust and the city' by A. Lunacharsky, tragedy by Al. Tolstoy 'Tsar Feodor Ioannovich'.

«Западно-восточный диван» в казахской живописи XX века

УДК
75.03

ЕРГАЛИЕВА РАЙХАН АБДЕШЕВНА

*Доктор искусствоведения, профессор, почетный академик НАН РК,
заведующая отделом изобразительного искусства, Институт литературы и
искусства им. М. О. Ауэзова (Алматы, Казахстан)*

YERGALIYEVA RAYKHAN A.

*Doctor of Arts, Professor, Honorary Academician KNSA, Chief of the Fine Art
Department, Institute of Literature and Art of M. O. Auezov (Almaty, Kazakhstan)*

E-mail: yergaliyeva@rambler.ru

Север, Запад, Юг в развале,
Пали троны, царства пали.
На Восток отправься дальный
Воздух пить патриархальный...

И. В. Гёте. Из «Западно-восточного дивана»

В своем развитии казахская культура, имевшая собственные духовные корни, ценности, эстетические приоритеты, в XX веке претерпела кардинальные изменения. В поворотные моменты истории 1920–1930-х годов именно реалистические традиции и способы создания художественного образа стали основой для становления новых для казахской культуры видов искусства — станковой и монументальной живописи, скульптуры и графики.

Школа русского реализма произвела неизгладимое впечатление на основоположника казахской живописи Абылхана Кастеева¹, который всю жизнь продолжал развивать и совершенствовать свое мастерство художника-реалиста.

Национальная художественная школа Казахстана ускоренными темпами приобщалась к самым разным мировым тенденциям и направлениям, становясь все более зрелой, а самое главное, обретая себя в контексте художественных приемов различных культур.

Синтез художественных открытий национальной и западноевропейской эстетических традиций пронизывает полотна казахского художника Токболата Тогусбаева². 1970–1980 годы стали периодом его смелой и уверенной

¹ *Абылхан Кастеев (1904–1973) — живописец, график, акварелист, один из первых казахских художников, народный художник Казахской ССР.*

² *Токболат Тогусбаев (1940–1996) — живописец, заслуженный деятель искусств Казахской ССР.*

творческой зрелости, когда время поисков плавно переходило во время блестящих находок. Интерес и любовь живописца к родному казахскому быту, традиционной культуре сплелись в его произведениях с красочным великолепием открытий французских живописцев, которые, в свою очередь, в поисках обновления живописного языка обращались к сокровищницам восточных культур.

Исследователь творчества Т. Тогусбаева В. Бучинская пишет: «Синтез кубизма и органичного ритмического чутья, обостренной декоративности в таких выразительных картинах Токболата, как „Композиция“ (1970), „Воспоминание о прошлом“ (1970), „Натюрморт с кувшином“ (1979), на грани искусства Востока и Запада, возникает необычное чувство таинственности и драматической лирики»¹. В своей статье искусствовед приводит значимые размышления автора этих полотен: «От Пикассо, от Микеланджело, от горы, от реки художник берет ощущение. И не надо говорить, что это плохо. Хорошо все, что душа принимает. Мы все равно на кого-то похожи»².

Это высказывание Тогусбаева весьма показательно для восприятия казахским искусством достижений мировой живописи. Все ее находки и открытия воспринимались творцами казахской живописи таким же органичным достоинством, как весь окружающий человека мир, казались сродни природе. Иначе говоря, подходы и интерпретация приемов и принципов П. Гогена или П. Пикассо были для них так же просты, реальны и естественны, как обращение к природе, которая привлекала внимание изгибами линий холмов, очаровывала осенними красками гор или прохладной голубизной рек. Нужно сказать, что подобное приравнивание / отождествление мира живой природы с рукотворным миром человека, столь органичное традиционному сознанию казахов, сохранялось и в творческом сознании поколений XX века. Оно не только оживало, но и диктовало современному творцу свое отношение к восприятию иных культур, к принципам их усвоения и интерпретации собственной культурой.

Взаимодействие разных художественных посылов и стилей привело в живописи Т. Тогусбаева к некоему общему результату — авторскому стилевому единству. Истоки горячего красного цвета в его полотнах восходят как к ярким и контрастным откровениям А. Матисса, так и к колориту традиционных казахских ковров, народной одежды. Если контрасты Востока открывались французскому художнику в неповторимой образности африканской скульптуры, классической японской ксилографии и арабского декоративного искусства, то для Тогусбаева Восток был изначально своим, кровнородственным, близким, любимым и знакомым с детства.

Певучую гибкость силуэтов мыслителей и народных героев, всадников и матерей, их статичную отрешенность в картинах Тогусбаева можно соотне-

¹ Бучинская В. С. Вступительная статья // Токболат Тогусбаев: Каталог. Алматы: 2011. С. 13.

² Там же. С. 14.

сти с пластикой персонажей Гогена, а можно увидеть в ней трансформацию особенностей национального казахского характера или воздействие присутствующих степной природе плавных спокойных линий и силуэтов. Тяготение к локальному решению цвета и уход к плоскостной трактовке пространства и предметов можно найти и в европейских опытах живописи XX века, и в шедеврах восточной миниатюры.

Художественное мышление и приемы фовиста Матисса или постимпрессиониста Гогена проявляются в живописи Тогусбаева несколько иначе; субъективное переживание впечатлений жизни, столь важное для модернизма, превращается у казахского художника в выплеск общенационального мироощущения и манифест родной культуры. Разница в посылах очевидна. В любом случае, можно утверждать, что тандем здесь успешно состоялся.

Новые течения мировой живописи пришлось в пору казахской школе, были адекватно восприняты и мастерски претворены в соответствии с ее собственными художественными и духовными предпочтениями. Образно говоря, мировое культурное богатство казахские живописцы смело «национализировали», или, полагаясь на мудрое утверждение искусствоведа Л. И. Ремпеля, это богатство «возвращено» казахской живописи как ветви восточной культуры.

При всей активности западного влияния мир, созданный живописцем Тогусбаевым, его художественный метод были безусловно казахскими по всем внешним приметам и внутреннему наполнению. Художник не боялся и любил смотреть на вещи прямо, с близкого расстояния. Таким укрупненным, вплотную сидящим к зрителю мы видим погруженного в раздумья великого Абая («Абай (Мыслитель)», 1971). Прямо на уровне наших глаз возвышаются мощные фигуры Хаджи-Мукана («Портрет Хаджи-Мукана», 1971) и Махамбета Утемисова («Портрет М. Утемисова», 1972). Образы в портретах М. Шаханова, А. Галимбаевой и Н. Тлендиева¹ из триптиха «Люди искусства Казахстана» (1976), благодаря смелому ракурсу, как бы возносятся вверх.

Сочность красок, материальная вещественная плотность предметного мира, броская, звонкая декоративность, всегда отличавшие произведения этого художника, все же не самое главное в них. Главными являются возвышенный идеализм восприятия автором своего героя и некая, почти фольклорная, гиперболизация живописцем лучших качеств своих моделей и образов.

Фольклорность мышления присутствует во многих установках творческого метода Тогусбаева. Одной из доминирующих черт такого подхода явился некий универсализм трактовки увиденного и запечатленного. В одной ком-

¹ *Абай Кунанбаев* (1845–1904) — основоположник казахской письменной литературы, поэт, писатель, общественный деятель. *Хаджимукан Мунайтпасов* (1871–1948) — всемирно известный казахский борец и цирковой артист. *Махамбет Утемисов* (1804–1846) — поэт и батыр. *Мухтар Шаханов* (р. 1942) — поэт, писатель, политический деятель. *Айша Галимбаева* (1917–2008) — первая профессиональная казахская художница, художник кино, живописец, народный художник Казахской ССР. *Нургиса Тлендиев* (1925–1998) — композитор, дирижер, домбрист, педагог, народный артист СССР, народный герой Казахстана.

позиции он словно пытается запечатлеть свое представление об этом мире и данной ситуации. Свои художественные пристрастия и предпочтения художник любил, умел и довольно ёмко комментировал. Приведем слова самого художника и цитату из статьи ведущего казахского искусствоведа Л. Уразбековой: «Тогусбаева возмущают ограничения, связанные с возможностью человеческого зрения, он хочет пройти в своих картинах „стену“ горизонта с любопытством ребенка, заявляя: „Дальше как будто никто не живет. А там дальше, может, пасется конь. И он связан с человеком. И пусть его рядом нет, но он мысленно связан с ним. В степи человек, животное всегда на расстоянии досягаемости, даже за чертой видимости“»¹.

Другой фрагмент из книги Уразбековой: «В „Пьедестале художника“ (1980) мы видим весь набор „идеализмов“ Тогусбаева, но этот сконцентрированный калейдоскоп видений размещен на плоскости холста с логикой геометра. В подобных пространственных играх („композициях“, по Тогусбаеву) реализуется и идея одновременного сосуществования смежных пространств... Например, в холсте „Кеныстык“ (1985) состыкованы пять разно-масштабных разносюжетных пространств, взятых с разных точек зрения, освещенных тремя необыкновенными светилами»². Согласимся, что в этой фантастичности образов и построений заключен весь Тогусбаев с его свободой творить в пространстве живописных полотен собственный причудливый, пранный, густой и темпераментный мир.

Сказка, сон или мечта — эти образы постоянно будут ассоциироваться с живописью Тогусбаева даже в те непростые периоды истории искусства Казахстана, когда в нем зазвучат тревога, драматизм, социальный и духовный протест.

Возможно, поэтому полотна Тогусбаева на фоне казахской живописи 1970—1980-х годов кажутся неким оазисом идиллической красоты и счастья. Позитивен не только мир, запечатленный живописцем, позитивны и названия его картин — «Песня мира», «Двое», «Гнездо», «Уют», «Песенные дни», «Летний сад» и многие другие. Позитивно, более того, мажорно, празднично их решение и сама атмосфера, царящая в них.

Есть один излюбленный мотив в полотнах Тогусбаева, не столь частый в казахской живописи. Художник любил изображать сон, спящего человека в интерьере — ребенка, юношу, мать с младенцем. Но это состояние в картинах Тогусбаева тоже особенное, как особенным был и сам художник на фоне беспокойных, мечущихся в поисках истины современников. Он словно знал истину и оттого не мучился в ее поисках.

Но чем же так необычен образ сна в интерпретации Тогусбаева? Вокруг дремлющего дедушки в картине «Уют 1» (1988), заснувшего мальчика в ра-

¹ Уразбекова Л. С. Токболат Тогусбаев // Мастера изобразительного искусства. Вып. 3. Алматы: Школа XXI века, 2004. С. 9.

² Там же. С. 10.

боте «В юрте» (1990), сладко посапывающего малыша в картине «В детской» (1996) царит цветное и предметное многоголосие. Вещный мир юрты, традиционного казахского узорочья — мир ковров и текеметов, узорных сундуков и пестрых корпе, баскуров и сырмаков¹ — окружает и защищает сон спящих, больших и маленьких, всем своим великолепием, торжеством красоты и богатства.

Привычный для художника орнаментальный интерьер казахской юрты преобразен в его живописи по законам орнаментальной декоративности. Удвоенная или даже утроенная орнаментальная декоративность разрушает все представления о реальном пространстве, выводя образ в некий условный, бесконечно прекрасный и волшебный мир. Сон персонажей Токусбаева — словно окно в мир грез, мечты, сплав роскошной иллюзии и реальной волшебной красоты народного искусства, овеянной в интерьере юрты.

На причудливом и органичном сплаве собственного и привнесенного извне живописного мироощущения созданы полотна Токболата Токусбаева. Искусствовед С. Кобжанова дает верное определение его поискам: «Именно в том, что цветовые отношения художник постиг непосредственно через произведения народного казахского декоративно-прикладного искусства, заключается специфика интерпретации мастером метода А. Матисса. Необходимо отметить, что формирование матиссовского метода шло на базе влияний Востока. Подобное взаимовлияние Запада и Востока в обоих случаях привело к особой ситуации наслоения подлинно восточных традиций с их трансформацией в творчестве французских мастеров к своеобразному диалогу натурального и синтезированного Востока, „примитива“ и „примитивизма“, использующего стилистику последнего»².

Диалог казахской живописи и западных традиций в таком сложном смещении превращался зачастую в диалог с собственной этнокультурной традицией, восточной по своей сути, но осмысленной и художественно претворенной западным культурным сознанием. Такой механизм отношений с традицией возникал в творчестве почти каждого казахского художника — и поколения семидесятников, и последующих поколений живописцев.

Казахскую культуру никогда не отличал изоляционизм. Даже напротив, как кочевая культура и культура евразийской земли, веками лежащей на пу-

¹ *Текемет* — войлочный ковер с вваленным расплывчатым узором. *Корпе* — традиционное казахское одеяло, сшитое из разноцветных лоскутков. *Баскур* — тканая полоска с разноцветным геометрическим и растительным узором, используемая для скрепления и убранства юрты. *Сырмак* — узорчатый казахский ковер; сшивается из кусков войлока разных цветов, врезанных в фон вровень с поверхностью.

² *Кобжанова С. Ж.* Мировые художественные традиции в развитии живописи Казахстана (1930—1980-е годы). Алматы, 2012. С. 91.

ти многих географических и исторических пересечений, казахская культура легко впитывала привнесенные импульсы, сплавления их с эндогенным сознанием и органично находила им место в системе собственных духовных и эстетических ценностей.

Казахам никогда не грозило опасное для других этносов замыкание в локальных этнических рамках. Скорее, включенность и константное расширение ареалов культурного взаимодействия обусловило открытость, восприимчивость характера казахской культуры как ее национальное качество, ее отличительную черту. Возможно, поэтому даже резкая смена культурных парадигм, произошедшая в первой половине XX века, не оказалась разрушительной для национальной художественной культуры казахов, а, напротив, привела к успешному созданию новых ее видов.

На почве казахской живописи XX века — благотворной, готовой к новациям и экспериментам — художникам всегда удавалось свободно и непринужденно подходить к диалогу с любыми открытиями современной русской и мировой культуры. Национальное культурное ядро при этом также достойно сохранялось, проявляя себя как в традиционных сюжетах, мотивах и темах, так и в способах интерпретации новых вариантов жизненных ситуаций и идей.

Адаптация западных инноваций проходила в живописи Казахстана постоянным рефреном. Нельзя отрицать того, что сами истоки живописи как вида искусства уходят корнями в западноевропейскую культуру, даже в Россию они занесены были с Запада. Безусловно, при таком культурном раскладе обращение к развитым вариантам форм, технологий и стилистик станкового изобразительного искусства неизбежно. Правда, механизм воздействия влияний и трансформаций привнесенного всегда действовал в интересах стороны, принимающей это влияние, а именно способствовал решению живописных задач, которые время ставило перед нацией и культурой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бучинская В. С.* Вступительная статья // Токболат Тогусбаев: Каталог. Алматы, 2011. С. 3–14.
2. *Кобжанова С. Ж.* Мировые художественные традиции в развитии живописи Казахстана (1930–1980-е годы). Алматы, 2012. 164 с.
3. *Уразбекова Л. С.* Токболат Тогусбаев // Мастера изобразительного искусства Казахстана. Вып. 3. Алматы: Школа XXI века, 2004. С. 5–11.

Аннотация

В статье Р. А. Ергалиевой на материале творчества известного казахского художника Т. Тогусбаева рассматривается проблема синтеза западных и восточных традиций в живописи Казахстана второй половины XX века. Исследуется, как взаимодействие художественных принципов Запада и Востока способствовало созданию в живописи Т. Тогусбаева самобытной авторской системы.

Summary

In the article by R. Yergaliyeva, the focus is based on the artistic creativity of the famous Kazakh artist T. Togusbayev, whose aesthetic is considered to be synthesis of the western and eastern traditions in the painting of Kazakhstan in the second half of the twentieth century. The interaction of the artistic principles of the West and East in T. Togusbayev's paintings has allowed for the construction of original artistic principles.

- ✓ *Ключевые слова:* казахская живопись, Т. Тогуспаев, казахская культура, западноевропейские традиции, синтез искусств Запада и Востока.
- ✓ *Key words:* Kazakh painting, T. Togusbayev, Kazakh culture, Western European traditions, the synthesis of the arts in the East and West.

УДК
394.25,
791.65

Проблематика перформативной антропологии в свете этнической самоидентификации народов Кавказа

СЕЛИНЕНКОВА ЕЛЕНА ЯКОВЛЕВНА

*Кандидат философских наук, доцент кафедры этнокультурологии,
Институт народов Севера, Российский государственный
педагогический университет им. А. И. Герцена
(Санкт-Петербург)*

SELINENKOVA ELENA Y.

*PhD (Philosophical Sciences), Associate Professor
of Department of Ethnoculturology, Institute of the Peoples
of the North, Herzen State Pedagogical University (Saint Petersburg)*

E-mail: musa_len@mail.ru

Проблематика аналогичности ритуальных форм народной культуры и театра, обнаруженная учеными в универсальных структурах мировой культуры, во второй половине XX века привлекла пристальное внимание этнологов, культурологов, деятелей театра.

Одним из первых ученых, разработавших теорию ритуала, был профессор Чикагского университета Виктор Тэрнер. Он определял драматургию ритуала исходя из людского поведения (его действенной логики). В противовес К. Леви-Стросу, уделявшему внимание формированию только ментального плана личности, В. Тэрнер рассматривал ритуал как знаковую систему, взаимодействующую со всей ментально-эмоциональной сферой. Под воздействием антропологических (этнологических) исследований К. Леви-Строса, М. Элиаде, А. Леруа-Гурана, В. Тэрнера и др. развивается театральная теория ритуала — перформативная антропология, опирающаяся на анализ и выявление механизмов, порождающих лицедейство как особый способ познания мира, связанный с деятельностными проявлениями человеческой духовности. В советской фольклористике в 1970-е годы также актуализируется проблема театральной природы обрядов. Выявлению «полигенетических связей народного театра с обрядовым комплексом» и определению их драматической специфики были посвящены Работы В. Е. Гусева.

Он подчеркивал связь эстетической и сакральной функций в поэтике обряда¹.

Л. М. Ивлева разрабатывала понятие игры «как особой знаковой системы театрального порядка», позволяющей выявить театральную природу обряда, и ввела в научный обиход этнотетроведческие приемы анализа материала: «Для теоретика театра, бесспорно, важно выявить театральный язык фольклора, полноценно понять его можно только в терминах этнографии. Театральные знаки фольклора часто имеют смысл лишь в системе обрядовых представлений или „переживаний“»². Рассматривая ритуально-праздничные сюжеты народов Кавказа, мы опираемся на основные положения перформативной антропологии в анализе явлений народной культуры. Источниками для статьи послужили архивные фотоиллюстративные и вещевые фонды Российского этнографического музея (РЭМ), полевые материалы автора, собранные с 1979 по 1998 год на Кавказе; графические работы А. Ходжабекова³, документально отразившего сцены празднеств в Тифлисе начала XX века, и А. Туганова, в тот же период зафиксировавшего обрядовую культуру осетин, маски армянского и турецкого теневого и грузинского марионеточного театров, хранящиеся сегодня в РЭМ, и др.

Исследователи неоднократно отмечали природный артистизм и народную эстетику, присущие народам Кавказа, проявляющиеся в многочисленных праздниках и обрядах XIX — начала XX века, где различные события истории, космогонии, сельскохозяйственного календаря и личной жизни становятся предметом праздничного переживания. Все эти события оформляются в виде священной игры и «перформанса», в которых элементы этнического бытия особым образом манифестируются как эталон жизни. Поведение людей принимает особую художественную образную форму. В народных драматических представлениях, ряжении, спортивных и военных состязаниях, джигитовках, цирковых и смеховых номерах принимают участие как рядовые крестьяне и горожане, так и профессиональные ашуги и гусаны, шуты,

¹ Гусев В. Е. От обряда к народному театру: (Эволюция святочных игр в покойника) // Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор / Отв. ред. Б. Н. Путилов. Л.: Наука, 1974. С. 49—59; Гусев В. Е. Народные игры, драма и театр // Этнография восточных славян: Очерки традиционной культуры / Отв. ред. К. В. Чистов. М.: Наука, 1987. С. 450—458; Гусев В. Е. Фольклорный театр славянских народов. Итоги изучения в науке XX в. // История, культура, этнография и фольклор славянских народов: XI Междунар. съезд славистов (Братислава, сент. 1993): Доклады рос. делегации. М.: Наука, 1993. С. 283—296.

² Ивлева Л. М. Обряд. Игра. Театр: (К проблеме типологии игровых явлений) // Народный театр: Сборник статей / Отв. ред. В. Е. Гусев. Л.: ЛГИТМиК, 1974. С. 24, 28. О проблеме игры как архаическом типе человеческого поведения и его значении в этнотетроведческом исследовании см. подробнее: Ивлева Л. М. К вопросу о теоретических предпосылках этнотетроведения // Сборник Матице српске за сценске уметности и музику. Бр. 3. Нови Сад, 1988. С. 7—12.

³ Ходжабеков А. Старый Тифлис. Комплект открыток. Тбилиси, 1949.

канатоходцы, борцы-палаваны. С древнейших времен сакральные и развлекательные элементы культуры были тесно связаны и создали своеобразный синкретический феномен народного зрелища и ритуала. Особенности контекста зрелищ дают возможность проследить определенное тяготение народных ритуально-обрядовых форм и зрелищ Кавказа к культовому театру Востока и средневековому площадному театру Италии и Европы.

В основе праздничного сценария повсеместно выявляются следующие единицы: карнавальное шествие, хождение ряженных по городским улицам и сельским дворам, сбор праздничных подношений в виде дани, ритуальная смерть, оплакивание и оживление персонажей, представление свадебной церемонии, пахание воды плугом в селениях, спортивные, музыкальные, песенно-танцевальные состязания, в которых участвовали дети и взрослые, ритуальные хороводы, представления бродячих трупп и, в заключение, обильное пиршество на лоне природы.

Праздничное, игровое мироощущение, окрашенное эмоциями героизма, романтизма, самоиронии, высмеивания чужого — страшного и нелепого, определяется особенностями формирования в мифологическом сознании образа культурного героя и возникает как результат общественного опыта прошлой жизни с ее духом воинственности и публичности. Этот опыт используется в сюжетах праздников союзов неженатых мужчин и становится средством тренировки и воспитания молодого поколения мужчин. Разновидности этих союзов имели место почти у всех народов Кавказа. Имеются многочисленные свидетельства о таком союзе в селе Кубачи в Дагестане, где жили потомственные мастера-ювелиры, — он просуществовал до тридцатых годов XX века и назывался *Гулала-аку-букон*. На протяжении всей праздничной игры участники проходили буквально школу рыцарства, осваивали азбуку навыков и умений зрелого мужчины. Они были обязаны проявить безукоризненную храбрость во всех контрольных ситуациях, копирующих трудности горной жизни, и свои знания в правилах повседневного поведения — горского этикета. По сюжету малейший проступок карался штрафом, который назначался советом старейшин в сценах суда — сложных дискуссиях со специально выбранным красноречивым защитником провинившегося. Перед финальным представлением велась и усиленная подготовка — читались многочисленные молитвы, проводились тренировки красноречия, упражнения в акробатике, танцах, контрольные игры с конем и т. д.

Представление последнего дня заключалось в сражении *паалтурти* (группы молодежи) и свиты «шаха»; драматическим стержнем импровизации было похищение жен у персонажей партии шаха и его свиты. На современный взгляд мы имеем типичный пример тренинговой театральной игры, которыми сейчас изобилуют новые формы воспитания. Но в традиционном обществе эта игра была священна и наполнялась особым смыслом перехода из одной возрастной группы в другую.

На Кавказе, как и на всем Востоке, были чрезвычайно популярны марионеточные кукольные театры и театры теней. Во время ярмарок и храмовых празднеств в оградах монастырей на улицах городов и селений разыгрывались спектакли на мифологические, библейские и фольклорно-эпические темы. Главным героем теневого театра «Карагез» (армяне) является святой Карапет, хитроумный борец за победу христианской доктрины. Ореолом особой святости были окружены вечерние представления театра теней, когда под открытым небом на светящемся полотне возникали тени святых и мучеников, убиенных и восставших из мира мертвых. Разыгрывались сцены борьбы простых людей со злом и демонами. В данном случае при самом поверхностном анализе можно утверждать, что мы имеем примеры совпадения театральной и ритуальной формы, бытования куклы как образа заместителя человека.

Игра с фигурами — тенями, куклами, масками создает свой особый мир. Даже в начале XX века он занимает пограничную территорию между бытом и мифологически-ритуальной областью. Этот мир балансирует между художественной фантазией и верой в магическую силу условных превращений, которые происходят во время манипуляций с образами в пространстве народных зрелищ. Разнообразные формы маскировки, персонификаций, переодеваний, перевоплощений, имитаций с помощью личин и костюмов ряженых существовали у всех народов Кавказа. Ряженые были обязательными участниками основных праздников сельскохозяйственного и календарного циклов, они участвовали в родильных, свадебных, лечебных, календарных и окказиональных обрядах, которые, по представлениям населения, должны были усилить плодородие земли, влиять на природные стихии, способствовать укреплению здоровья, умножать богатство и численность рода.

Ряжение во время праздников бытовало у всех народов Кавказа, широко использовалось во время Новогодних святок и весенних празднеств у грузин, осетин, армян, азербайджанцев и др. В календарных обрядах, тесно связанных с сельскохозяйственным календарем, у осетин ряженые появлялись на Новогодних празднествах, принимали участие также в свадьбах. Их называли *арчи* (медведь) или *маймул* (обезьяна). Их можно было увидеть и во время святилищного праздника *Гиоргоба* (праздника в честь святого Георгия) в горном грузинском или осетинском селении.

Горцы-скотоводы карачаевцы и балкарцы устраивали ежегодные игры во время сенокоса, от которого зависела кормовая база стада зимой. Эти игры создавали особую атмосферу оптимизма и состязательности во время работы. Самым артистичным парня, остроумного, умеющего хорошо танцевать и гримасничать, назначали старшим — аксакалом, его называли *теке* (козел). Он исполнял роль организатора и вдохновителя, шутника и судьи, оставаясь лучшим косцом, обладал правом наказания и поощрения. На Северном Кавказе адыги, черкесы, кабардинцы ряженого *ажегафу* (танцующий козел) избирали из своей общины во время праздника возвращения пахарей. Во всех

празднествах участвуют шуты и канатоходцы, мастера акробатики на высоких ходулях. Канатные плясуны и мастера, использовавшие ходули, находились под особым покровительством святых. В связи с этим матери привязывали своих больных детишек к спине канатоходца, чтобы он поплясал с ними на канате и излечил их. Так, в Армении канатоходцы считались одаренными особой силой благодаря покровительству святого Карапета (Иоана Крестителя). Во время свадьбы имеются различные эпизоды с ряжеными, которые, развлекаая народ, сакрализуют время свадьбы, символически олицетворяя связи с силами, несущими благоденствие и плодородие земли, скота и людей.

Берикаоба — народный театр масок, существовавший в Грузии в XIX — начале XX века. Это зрелища, порожденные в самой гуще народной жизни этничностью грузин. Этнические конфликты всегда были объектом интереса народной праздничной культуры, и деструктивные события этнической истории воссоздавались и переосмысливались с позиций народного комизма.

В грузинском слове «берикаоба» выявляется несколько уровней смыслов. *Бери* — старый, старший, важный, медведь, жрец, а также и божество, *берика* имеет оборотнические свойства, его значения оппозиционны характеристикам *бери*, это — мальчик, актер, шутник, плут, тот, кто изображает *бери*. Окончание *оба* зачастую появляется в словах, когда надо обозначить игру, праздник. Крупные церковные праздники: *Гиорг-оба*, *Алаверд-оба*, общественный современный праздник *Тбилис-оба*, личные — день рождения — *дне-оба* и т. д. — все имеют одинаковое окончание. Нужно отметить, что названия праздников состоят из корня, обозначающего тему, и окончания *оба*, — таким образом, все они выстраиваются в один словообразовательный ряд. Слова с окончанием *оба* указывают на некую взаимосвязь сообщества, группы; по психологическому определению это слова, соотносящиеся с русским словом «соборность».

Проведя структурный анализ слов и предположив, что архитектура слова имеет глубинный смысл, мы приходим к выводу, что в менталитете народа закодировано значение праздника, игры, зрелища как чрезвычайно важного явления. В этом же ряду оказывается слово *эрт-оба*, которое в праздничном контексте служит для обозначения развлечений и забав, а как характеристика межличностных отношений имеет смысл единодушия, народного единства. Наличие синонимических значений говорит о родственности этих понятий на психолингвистическом уровне. Этничность проявляет себя в том, что праздничная жизнедеятельность возводится в общенародную ценность. Праздничные забавы, игры, обряды, состязания, представления — весь синкретический комплекс праздничной жизнедеятельности, при совместном всенародном их переживании, цементирует общность интересов, потребностей и представлений. Такая мотивация праздничного поведения во многом обусловила уникальное сохранение древнейших традиций зрелищ вплоть до настоящего времени. Значимость праздничной жизнедеятельности подтверждается также и народной пословицей: «Пусть лучше вымрет род, чем умрет

традиция». Вся палитра чувств и оценок, характерных для мира комического, известна грузинской культуре. Однако особое внимание хотелось бы уделить ритуальному смеху, который порождается наслаждением от действия во время традиционных игрищ, имеющих обрядовую природу, удовольствием от причастности к целостности и гармонии божьего мира.

Выявленные значения помогают увидеть место игрищ в народной культуре, понять высокий смысл, придаваемый в грузинской культуре развлечениям, веселью и смеху.

Берикаоба — игрище, известное в каждом селении, во всех уголках Грузии. Персонажи чрезвычайно живописны. *Берика* — в первую очередь маска медведя. Актер обряжен в шубу мехом наружу, на лице черная войлочная маска с прорезями, обшитыми красными и белыми лоскутками, для глаз и рта. Грузинский художник XX века Ладо Гудиашвили оставил целую серию зарисовок персонажей *Берикаоба* — волк с хищным оскалом зубов в изящной черкеске с газырями, гарцующий на палке; лиса в шелковом одеянии, отороченном пушистым мехом, заматающая хвостом следы грехов; подкрадывающийся к жертве лев, облезлый шакал, веселый изобильный *кваха-берри* — тыква с огромной золотистой головой и фигурой, увенчанной гирляндами фруктов, гроздьями сушеного винограда, с тыквянкой, наполненной до краев красным молодым вином; прекрасный юный *кеен* (шах, хан, султан) в высокой конусообразной шапке, вальяжно сидящий по-восточному на скрещенных ногах, в руке у него копьё с яблоком на острие и с яркими лоскутами разноцветного шелка на древке.

Одежда *бериков* и *кеенов* могла быть простой, часто грязной и рваной. Обычно надевали овчинный тулуп мехом наружу или рваный халат черного цвета. Для зооморфных персонажей использовался чехол из кожи или меха, облекавший тело исполнителя, на голову надевалась маска из треугольного куска войлока с прорезями для глаз и носа, с нашитыми усами и бородой из конского волоса. К войлоку приделывались оленьи или козлиные рога. Костюм свињи — *гори* — изготовляли из свиной кожи, к которой приделывалась целая свиная голова с огромными зубами. К нижней челюсти пришивалась веревка, посредством которой можно было раскрыть свиное рыло.

Ряжение *бериков* во время праздников бытовало в Грузии повсеместно, широко использовалось во время Новогодних святок и весенних празднеств, на праздниках урожая и сбора винограда — *ртвели*. В новогоднюю ночь в селениях Грузии группы молодых мужчин, облачившись в вывернутые мехом наружу шубы и черные войлочные маски, распевали гимны солнцу и славления Христу, поздравляли односельчан, шутками и хитроумными проделками вымогали лакомства и подарки.

Во время Масленицы игры ряженных превращались в широкое карнавальное представление, в котором разыгрывались сюжеты столкновения зимы с летом, добра со злом, чужеземцев с храбрым воинством защитников родной

земли. Победенного чужеземца — шаха-кеена сажали лицом к хвосту осла или верблюда, везли к реке и сбрасывали в воду. Самые ловкие и остроумные исполнители объединялись в сообщество профессиональных балагуров — *бериков*, бродячих лицедеев, которых знали по всей Грузии. Они были незаменимы во время многодневного карнавала *Берикаоба-Кееноба*, который разворачивался на улицах и площадях городов и селений весной и символизировал в первую очередь обновление природы. Этот праздник зародился, вероятно, в те времена, когда на этой территории население осваивало земледелие. Опыт древних земледельцев отражен в сюжетах *Берикаоба*, опирающихся на космогонические представления, связанные с идеей плодородия, фаллические культы, культ воды, мифы об умирающем и воскресающем божестве, широко распространенные не только в Грузии, но и в культурах других древних цивилизаций — Византии, Греции, Месопотамии, Египте. В сюжетах *Берикаоба* получали отражение не только древнейшие, но и более поздние, а также современные социальные, художественные и исторические представления народа, реализовалась потребность этноса в сакрализации основных вех своего исторического пути. Ядро праздника составлял ритуал смерти и возрождения *берика*. Обливание его водой или бросание в реку — формы, в которых реализуется идея плодородия.

В городах и селениях в празднике принимало участие все мужское население: крестьяне, ремесленники, торговцы, чиновники, военные, аристократия. Большое место занимали выступления профессионалов — актеров, музыкантов, певцов, ашуггов, канатоходцев. Повсюду спонтанно возникали игровые площадки — сценой становились широкие вместительные повозки-арбы, зеленые газоны в садах, городские и сельские дворы перед домами, пыльные базарные площади. В городах женщины наблюдали за ходом представлений с балконов и крыш домов. Благодаря их стараниям городские и сельские улицы празднично преображались — с крыш и балконов вывешивали красочные ковры. В селениях женщины разыгрывали отдельные эпизоды игрища, участвуя в женских хороводных представлениях *перхули*.

В основе праздничного сценария повсеместно выявляются названные выше универсальные структурные единицы ритуально-зрелищной схемы: карнавальное шествие, хождение ряженных по городским улицам и сельским дворам, сбор праздничных подношений в виде дани, ритуальная смерть, оплакивание и оживление *берика*, представление свадебной церемонии, спортивные, музыкальные, песенно-танцевальные состязания, в которых участвовали дети и взрослые, ритуальные хороводы *перхули*, представления бродячих трупп и, в заключение, обильное пиршество на лоне природы. Фольклорные сюжеты этого праздника неоднократно становились композиционным ядром произведений искусства.

Главные действующие персонажи праздника *Берикаоба-Кееноба* — *берика*, шах-кеен и противостоящий ему грузинский царь, их свиты, в ко-

торые входят генералы, сборщик дани, погонщик верблюда или осла, невеста-царица, грузинское воинство. Помимо этого, имеются маски *квах-бери* (тыква) — символ урожая, зооморфные маски медведя, свиньи, волка, верблюда, обезьяны, осла, быка, маски чудовищ — дэва, леших, чертей, фантастических животных. *Берикаоба-Кееноба* представляет собой многодневный праздник и состоит из двух частей — во-первых, *Берикаоба*, длящийся шесть дней, и, во-вторых, *Кееноба* продолжительностью в один день. Этот период называется в Грузии *Квелиэрия*, то есть Сырная неделя — Масленица. Исследователями собрано более 100 сюжетов разыгрываемых во время *Берикаоба* представлений. Для архаичного праздника были характерны массовые карнавальные шествия, оповещавшие о празднике, а затем активно втягивавшие в свою атмосферу все новых и новых участников: прямо на улицах разыгрывались всевозможные драматические и сатирические сценки импровизационного характера. Во дворах устраивались качели, на которых с визгом взлетали к небу и падали вниз нарядно одетые девушки. Ряженные стариками *бери* неожиданным резким движением бросали в лицо прохожим мяч с криком «квелиэрия» и выпрашивали вознаграждение. Вездесущие *берики* увлекали всех в стремительный вихрь событий: бесшабашные пляски, непристойные шутки, хлопанье палок и пощечины, возгласы, хрипы умирающих и тут же оживающих под взрывы хохота персонажей. На перекрестках улиц устраивались всевозможные бои: улица на улицу шла в битву с кулаками, деревянными мечами, хлестали друг друга кнутами. Особенно привлекали внимание состязания борцов — *палаванов*. Резкий звук зурны, исполнявшей специальный мотив *сачидао*, призывал людей на зрелище их борьбы. *Палаваны* выходили на бой в широких шелковых черных шароварах с алым поясом, поигрывая бицепсами обнаженного тела, под музыку обходили круг, кланялись зрителям и болельщикам, вступали в битву. Борцы подбирались по возрастному принципу: сначала мальчики, юноши, затем зрелые мужчины и старцы. Любой мог принять участие в такой борьбе. Устраивались бои верблюдов, бойцовых петухов, баранов — *эркемали* (трехлетний бойцовый баран, которому перед боем красили в алый цвет челку, подпиливали загнутые рога, надевали ошейник, украшенный камнями). К местам схваток с утра стекался народ — поглядеть, обсудить, поучаствовать в борьбе.

В ночь перед *Кеенобой* было особенно тихо; только кое-где мелькала тень запоздалого прохожего или где-нибудь в подворотне раздавался тихий шепот «заговорщиков», обсуждавших, откуда завтра поутру ворвется лихая армия «завоевателей» во главе с *кееном* и где лучше всего дать бой жестоким чужестранцам: тайные «разведчики» всю ночь пытались разгадать секретные замыслы вражеского лагеря.

«Шах» и его войско сражались жестоко, не на шутку, с партией грузинского воинства: сначала метали камни из пращи, а потом сходились врукопашную — кто орудовал кулаком, кто деревянным мечом, многим расквасили

носы, многим проломили головы, но в конце концов защитники страны все же одержали победу над войском «шаха», которое пустилось врассыпную. Сам «шах» со своей супругой попал в плен к грузинам. Их посадили верхом на ослов, задом наперед, привезли на берег Куры и там обоих — и «шаха», и его жену — бросили в реку¹.

Диалогическая форма агона, характерная для *Кеенобы* (она выражена в противопоставлении двух военных лагерей), присутствует уже в древнейших театральноритуальных представлениях Греции и Рима, она существовала и в Византии — в оппозиции ипподромных партий «голубых» и «зеленых». Древний агон порожден мифологическим сознанием, при этом он способен отразить полярности процесса социализации общества. В противопоставлении местного населения завоевателям воплощается оппозиция мы—они, что является одним из аспектов осознания народом своей этнической общности. В то же время тема сопротивления вражескому нашествию отражает факты национально-освободительной борьбы. Таким образом, праздник конца XIX века содержал в себе не только древние представления аграрного характера, космогонические идеи оживления весенней природы, но и исторический опыт народа. Среди персонажей представления, олицетворявших недругов, зафиксированы фигуры араба, монгола, турка, что является отражением реальных исторических событий — вражеских нашествий на Грузию в VIII—XIII веках.

По описаниям XIX века видно, что в состав праздничных действий вошли злободневные сатирические и драматические сценки. В них подвергались осмеянию пытавшиеся завоевать Грузию арабские и монгольские, персидские и турецкие военачальники, крупные политические фигуры Франции и Германии, российская военная и церковная администрация, которая после присоединения Грузии к мощному северному соседу рассматривалась как оппозиционная сила, воздействующая на исторические судьбы Грузии. Так, в газете «Иверия» за 1888 год сообщается: «Шахи были наряжены в мундиры выгнанных со службы русских „пьяниц-капитанов“, перед городской управой стоял кеен-полковник с крестом на груди, собирая мзду», появляется персонаж жадного, хитрого, изворотливого попа; обострение политической обстановки в Европе и России отражено в новых сюжетах *Кеенобы*: по улицам вели «арестантов», закованных в цепи, а вокруг них шли солдаты с копьями, «в повозку, запряженную буйволами, посадили вместе генерала Буланже и Бисмарка, словно желая этим сказать, что Германия и Франция объединились»².

Анализируя праздник в семантическом отношении, мы отмечаем, что маски восходят к древнейшим мифологическим образам. Так, прообразом ша-

¹ См.: Квали. 1893. № 6.

² Иверия. 1888. № 49.

ха можно считать фигуры Адониса, Митры, Сатурна. Такие средства ряжения, как чернение лица, ношение маски козла, обливание водой, связаны с культом земли и использовались как средство обеспечения обильного урожая. Свадебные церемонии, эротические сцены, фамильярно-площадная речь, сквернословие, хлестания, борьба, тумачи и удары — все это служит в зрелищно-обрядовых формах для возбуждения жизненных сил, пробуждения дикой, изначальной природы.

Одним из обязательных эпизодов зрелища является сцена суда, когда к *кеену* приводят на поклон схваченных горожан. Их подвергают испытаниям, в которых они должны обнаружить находчивость, мужество, выдержку и, пройдя через несправедный суд, правотой своей утвердить незыблемость нравственных ценностей. Ритуально-очистительные функции судилища, дарения, являющиеся условием перемирия, присутствующие в сценах сбора дани и др., не раз отмечены как семиотические доминанты в работах О. М. Фрейденберг,¹ С. А. Токарева², Н. Н. Евреинова³.

В празднике рубежа зимы и весны мы встречаемся с образами-перевертышами: мальчик, исполняющий роль старца или медведя в сценках *Бери-каоба*; после избиения и смерти ряженая свинья оживает в виде молодого юноши, сбросившего с себя личину. Аргументом к доказываемой версии о слиянии в архетипах древних космогонических аграрных символов с историческими типажам служит амбивалентность образа *кеена*, олицетворяющего одновременно и божество плодородия (отсюда обязательные атрибуты власти *кеена* — яблоко, петушиные перья на шапке, семиотический статус которых основан на идее размножения, плодородия), и властелина, и чужеродного захватчика. Избыточность, пародийность, использование инверсий, шум и веселье создают смеховой мир ритуала, тесно связанный в мифологическом сознании с представлениями о магическом воздействии на будущее, которое последует в результате партиципации.

В празднике моделируется картина возрождающегося мира, в котором торжествует всепобеждающая весна, происходит воцарение пробужденных к жизни сил земли, природы, растительности, этноса — как действие непреложного космического закона возрождения. В нем осуществляется особая общечеловеческая форма творчества, которая в рамках традиционных ритуалов, развлечений, игры фиксирует в общественном сознании доминанту созидательных сил общества в истории, культуре, деятельности. В результате формируется и передается из поколения в поколение опыт, происходит приобщение к этническим ценностям.

¹ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С. 158.

² Токарев С. А. Ранние формы религии и их развитие. М.: Наука, 1964. С. 84.

³ Евреинов Н. Н. Азазел и Дионис: о происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов. Л.: Academia, 1924. 204 с.

Интерес представляют способы преломления реалий в праздничных фантазиях. Сценарий праздника обрастает художественной плотью с помощью переодевания, подражания, преображения, перевоплощения, драматизации. Игровые формы тесно переплетены с внеигровыми формами общения, при этом участники с удивительной легкостью и изяществом, непосредственно и органично переходят из одного состояния в другое. Ритуальное начало включено в игровую атмосферу, в которой условное и откровенно натуралистическое соединяются в единую систему.

Показателен один из вариантов *Кеенобы*, по-своему отразивший исторические события. В 1795 году произошло опустошительное нашествие Ага-Магомет-Шаха. Оно было особенно жестоким и кровопролитным. Столица Грузии была завоевана и сожжена почти полностью. А через несколько лет на улицах вновь ожившего Тбилиси, освобожденного от завоевателей, разыгрывался традиционный сюжет: как обычно, на два лагеря разделились участники карнавала. Первая группа — защитники Тбилиси, вторая — войско с шахом во главе. Этот вариант описан народным поэтом Гвишвили:

Ираклий посылает к Кеену гонца:
 Ответь, коварный, для чего кровавить
 Нам землю? Мой народ не виноват,
 Что жаден ты и хочешь новой власти.
 Испробуем же воинское счастье
 В единоборстве. Правда, староват
 Противник твой. Не надо общей сечи!
 И, уязвленный, на широкий луг
 Кеен выходит. Архалук на нем
 Едва накинута на крутые плечи.
 Ираклий рядом с ним — и стар и хил,
 И вдруг на воздух он поднял Кеена
 И с маху о колена
 Ударил и хребет ему переломил¹.

В тексте осуществляется замена реальной правды на мифологическую, что иллюстрирует особенности сюжетосложения, которые мотивированы компенсаторным психологическим механизмом праздника. Иллюзия победы, разыгранная в сюжете, обладает жизнеутверждающей силой, раскрывает способность национального самосознания так трактовать факты реальной жизни, чтобы они служили формированию национальной гордости, веры в свою жизнеспособность. Одновременно через оптимистический сюжет проявляет себя древнейший закон магии: подобное порождает подобное, так как событие, произошедшее в пространстве праздника, обладает, как мы убедились, партиципацией, признанной народным менталитетом.

¹ *Гвишвили И. Г.* Литературная богема старого Тбилиси / Пер. Н. Тархнишвили. Тбилиси: Мерани, 1977. С. 71.

Смеющийся, бурлящий поток вовлеченных в действие зрителей и поглощенных игрой *бериков* течет по улицам. Распахнуты двери и окна домов. Все население встречает весну. Мальчишки кубарем выкатываются из всех щелей, танцуют, свистят, поют, играют на дудочках. На канате, протянутом между домами на уровне второго или третьего этажа, кувыркается канатоходец, на деревянных ходулях выделявают всевозможные па циркачи и бесстрашные любители. *Берики*-перевертыши метко швыряют мячи в лицо прохожим. Женщины на крышах домов рисуют плавными движениями танца магические круги. Барабаны выбивают ритмическую дробь, печальный голос зурны оплакивает ушедшее время. Резкий звук дудуки несется по воздуху, эхом отражается от гор, вибрирует и оглушает. Звуки улетают вперед, пробуждая все на своем пути, призывая весну.

Повсеместно праздничное, игровое мироощущение, окрашенное эмоциями героизма, романтизма, самоиронии, высмеивания чужого, страшного и нелепого, определяется особенностями формирования образа культурного героя в мифологическом сознании и возникает как результат общественного опыта прошлой жизни с ее духом воинственности и публичности.

Весь синкретический комплекс праздничной жизнедеятельности, при совместном всенародном переживании, цементирует общность интересов, потребностей и представлений. Компенсаторная функция мотивации праздничного поведения во многом обусловила уникальное сохранение древнейших традиций зрелищ вплоть до настоящего времени. Выявленные значения помогают понять высокий смысл, придаваемый в грузинской культуре развлечениям, веселью и смеху. Вся палитра чувств и оценок, характерных для мира комического смеха, известна грузинской культуре. Подлинное остроумие народной культуры выявляет противоречия, заключенные в деструктивных политических амбициях, противостоящих законам самозащиты этноса.

В процессе ритуально-праздничной жизнедеятельности создается система символов, отраженных в зрелищно-игровом плане, где образность уподобляется «языку», а поведение — «речи», в том значении, которого придерживался Ф. де Соссюр. В процессе этой деятельности происходит усвоение культуры, интенсивное поступление «сигналов» формирует важнейшие когнитивные категории и эмоциональные оценки этноса, через которые реализуется ментальная организация реальности — «этническая картина мира».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гришашвили И. Г.* Литературная богема старого Тбилиси / Пер. Н. Тархнишвили. Тбилиси: Мерани, 1977. 110 с.
2. *Гусев В. Е.* Народные игры, драма и театр // Этнография восточных славян: Очерки традиционной культуры / Отв. ред. К. В. Чистов. М.: Наука, 1987. С. 450–458.
3. *Гусев В. Е.* От обряда к народному театру: (Эволюция святочных игр в покойника) // Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор / Отв. ред. Б. Н. Путилов. Л.: Наука, 1974. С. 49–59.

4. Гусев В. Е. Фольклорный театр славянских народов. Итоги изучения в науке XX в. // История, культура, этнография и фольклор славянских народов: XI Междунар. съезд славистов (Братислава, сент. 1993): Доклады росс. делегации. М.: Наука, 1993. С. 283–296.
5. Евреинов Н. Н. Азazel и Дионис: о происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов. Л.: Academia, 1924. 204 с.
6. Иверия. 1888. № 49.
7. Ивлева Л. М. К вопросу о теоретических предпосылках этнотеатроведения // Сборник Матице српске за сценске уметности и музику. Бр. 3. Нови Сад, 1988. С. 7–12.
8. Ивлева Л. М. Обряд. Игра. Театр: (К проблеме типологии игровых явлений) // Народный театр: Сборник статей / Отв. ред. В. Е. Гусев. Л.: ЛГИТМиК, 1974. С. 20–35.
9. Квали. 1893. № 6.
10. Токарев С. А. Ранние формы религии и их развитие. М.: Наука, 1964. 399 с.
11. Фрейдберг О. М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. 605 с.

Аннотация

Статья посвящена перформативным практикам народов Кавказа в праздниках и обрядах XIX — начала XX века. Различные события истории, космогонии, сельскохозяйственного календаря и личной жизни становятся предметом праздничного переживания. Все эти события оформляются в виде священной игры и «перформанса», в которых элементы этнического бытия особым образом манифестируются как эталон жизни.

Summary

The article is dedicated to the performative practices of the peoples of the Caucasus regarding their festivals and customs in the nineteenth and early twentieth centuries. Various historical events, agricultural calendar and personal life became a subject of festive experience. All of these events are issued as sacred play and performance, in which elements of ethnicity manifest as being the standard of living.

- ✓ *Ключевые слова:* перформанс, народный театр, праздничная культура, народы Кавказа.
- ✓ *Key words:* performance, folk theatre, festive culture, the peoples of the Caucasus.

Феномен вепсов: между двумя культурами

УДК
398

ЛАПИН ВИКТОР АРКАДЬЕВИЧ

*Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)*

LAPIN VIKTOR A.

*Doctor of Musicology, Leading Researcher,
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)*

E-mail: viktor.a.lapin@gmail.com

В середине 1980-х годов, со времени перестройки, в нашей стране началось активное движение за этнокультурное возрождение коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока. Актуальность проблемы к тому времени достигла своего предела, поскольку партийно-идеологическая доктрина формирования новой этнической общности «советский человек» приняла столь извращенные формы, что это уже стало грозить просто фактическим исчезновением этих народов. Индустриально-технократический натиск, разрушение привычного бытового уклада жизни и форм хозяйствования, разрушение экологии природы (ее хрупкого антропогенного равновесия, особенно актуального для народов Крайнего Севера и Сибири) и традиционной культуры, уничтожение национальной письменности (там, где она успела возникнуть в довоенные годы) и перевод школьного обучения исключительно на русский язык — все это вело к катастрофическим для культуры малых народов последствиям. Словом, созрело и рвануло. (Как известно, вскоре рвануло еще крепче — распался Советский Союз.)

Удивительно, что в лидерах этого движения тогда оказались *вепсы* — небольшая прибалтийско-финская народность, которая поначалу даже не была включена в опубликованный официальный перечень коренных малочисленных народов. Более того, по Всесоюзной переписи 1959 года, вепсы вообще не упомянуты в списке национальностей, а жители вепских деревень рассказывали нам (во время фольклорных экспедиций в 1960-е годы), что молодым людям, родившимся в вепских семьях, при выдаче паспорта в графе национальность писали «русский», поскольку «вепсов» и в списках Всесоюзной переписи уже не было, и обучение в школах шло только на русском языке.

Но именно у вепсов в 1987 году по инициативе Управления культуры Ленинградской области был организован первый Праздник вепской культуры «Древо жизни». Местом проведения праздника выбрали село Винницы,

живописно расположенное на берегу реки Оять, в центре вепсской этнической территории. К тому же в 1930-е годы Винницы недолгое время были административным центром национального вепсского района (в пределах Ленинградской области).

Праздник был задуман и прошел с размахом, в нем участвовали аутентичные группы исполнителей из Подпорожского, Лодейнопольского, Тихвинского и Бокситогорского районов Ленинградской области. Выступали гости — фольклорные ансамбли «Карьяла» (карелы, Петрозаводск), «Рёнтюшки» (ингерманландские финны, поселок Рапполово Ленинградской области), «Хеллеро» (эстонцы, Тарту), «Ойяр» (саамы, поселок Лавозеро Мурманской области), студенческие ансамбли из Петрозаводского и Пермского университетов.

Впервые спустя полстолетие разобщенности и прессинга русификации вепсы смогли встретиться со своими соплеменниками, общаться с ними на родном языке, слушать родные песни и смотреть свои народные танцы. Жители сильно обрусевшего села Винницы начинали с изумлением и радостью вспоминать родной язык и общаться на нем с гостями. Более того, слушая выступления гостей и общаясь с ними, вепсы начали осознавать себя органичной частью большого прибалтийско-финского мира. К тому же вечером в доме культуры эстонские этнографы показали киносъемки 1930-х годов, посвященные традиционным способам земледельческого труда вепсов. Таким образом, можно сказать, что в плане приобщения к истокам своей традиционной культуры и возвращения этнокультурной идентичности вепсов значение первого праздника было огромно.

На следующий день в селе Озёра прошла научная конференция, посвященная проблемам истории, культуры, фольклора и языка вепсов. Особенно острыми и эмоциональными были выступления коллег из Петрозаводска, которые к тому времени провели независимые полевые исследования, охватив буквально все населенные пункты современного проживания вепсов в Карелии, Ленинградской и Вологодской областях. Из их материалов становились ясными трудности статистического учета вепсского населения — его количества, этнической и языковой принадлежности, степени владения родным языком и т. д. На конференции выступили замечательный ленинградский фольклорист В. С. Бахтин, поэт Глеб Горышин, а также местные озёрские жители. Решено было назавтра, на общем *сходе вепсского народа* и в присутствии всех участников и гостей праздника, принять итоговую резолюцию. Поскольку заседание конференции вел автор этих строк, мне и поручили составить текст резолюции.

Гостеприимная хозяйка, к которой нас определили на постой, накормила нас ужином, и мы сели на веранде за текст резолюции. Мы — это Владимир Соломонович Бахтин, я, Елена Евгеньевна Васильева и Глеб Александрович Горышин. Функции распределились следующим образом: мы с В. С. Бахти-

ным сочиняли текст, Е. Е. Васильева поддерживала нас морально и практическими советами, а Г. А. Горышин молча и мрачно сидел в сторонке, но под каждую следующую стопку водки крепко посылал куда подальше всю ленинскую национальную политику. Далеко за полночь текст был готов, и наутро, действительно на большом сходе, стоя перед микрофоном, В. С. Бахтин зачитал Резолюцию, которая была принята дружными аплодисментами. Приведем ее здесь полностью, поскольку это была первая подобного рода резолюция в Советском Союзе¹.

Обсудив итоги праздника вепсов «Древо жизни», участники конференции выражают благодарность Управлению культуры Леноблсполкома, Ленинградскому областному научно-методическому центру, руководству Подпорожского района. Конференция одобряет идею проведения подобных праздников и считает, что они должны стать традиционными. Желательно, чтобы такие праздники поочередно проводились у ленинградских, карельских и вологодских вепсов.

Весь ход праздника, массовое участие в нем населения показали, что вепсская культура остается живым и значимым явлением современности. Однако, заслушав доклады ленинградских, карельских, вологодских и эстонских ученых и писателей, конференция констатировала, что регион современного расселения вепсов в экономическом, социальном и культурном отношении все еще остается недостаточно развитым и находится в неблагоприятных условиях (административная разобщенность, отсутствие дорог, изолированность ленинградских, карельских и вологодских вепсов друг от друга и т. п.). Это приводит к ослаблению культурно-национальных связей и традиций, забвению языка и способствует усиленной миграции народа. Большую тревогу вызывает стремительное сокращение численности вепсов. За последние 50 лет, по официальной статистике, оно упало с 35 тысяч до 8.1 тысячи человек.

В целях сохранения и развития вепсского этноса, его языка и культуры требуются срочные и активные действия государственных органов, общественных учреждений и организаций.

1. Необходимо, прежде всего, включить вепсов в число малых [коренных] народов Севера с выделением всей вепсской территории в единый административный район (например, в форме национального округа или района). Получение статуса малого народа послужит стимулом к его сознательному и планомерному развитию (учет национальных особенностей и природных условий хозяйственной деятельности, возрождение традиционных народных промыслов, введение преподавания в школах родного языка и народоведения и т. д.).

¹ Довольно скоро мне удалось опубликовать небольшую заметку о празднике, включив туда и текст резолюции. См.: *Лапин В. А.* «Древо жизни» — праздник вепсов // *Этнография Петербурга—Ленинграда: Материалы ежегодных научных чтений* / Сост. и отв. ред. Н. В. Юхнева. Л.: Наука, 1988. Вып. 2. С. 45—46.

2. Чтобы поднять уровень национального самосознания вепсов, нужно:
- создать единый вепсский историко-архитектурный и этнографический музей под открытым небом;
 - шире использовать средства массовой информации для осведомления населения о происхождении, истории и традициях вепсов;
 - полнее реализовать возможность обучения вепсской молодежи на финно-угорском отделении Петрозаводского университета им. О. В. Куусинена;
 - просить издательства «Карелия» и «Лениздат» включить в планы издания книги, посвященные традиционной культуре и фольклору вепсов.

С. Озёра, 15 июня 1987 г.

Текст резолюции и сейчас, 30 лет спустя, воспринимается вполне содержательным, программным документом, рассчитанным на перспективу; многие его пункты продолжают быть более чем актуальными. А тогда петрозаводские коллеги, развивая успех, добились созыва на следующий, 1988 год специального Межрегионального совещания в Петрозаводске, с участием руководства Республики Карелия, официальных представителей партийных и советских органов Ленинградской и Вологодской областей, а также Российской Федерации. Обсуждался примерно тот же круг вопросов, которые были сформулированы в приведенной выше озёрской резолюции. Бурное негодование участников совещания вызвало выступление ленинградского партийного функционера (фамилию его сейчас не вспомню), который высказался резко против вепсской автономии, против школьного обучения на родном языке и против предоставления вепсам каких-то особых льгот. Мотивировка — все это будет якобы ущемлением прав русского населения области.

Особенно ярко и эмоционально выступил на совещании вепсский писатель Анатолий Васильевич Пётухов (вепсы его называли именно так — с ударением на первом слоге). Он считал, что территориально-административная раздробленность вепсов (к Карелии и Ленинградской области в 1937 году прибавилась Вологодская область, которой переподчинили два восточных района Ленобласти, где проживали вепсы) катастрофически повлияла на осознание целостности вепсского этноса, привела к потере традиционных культурно-хозяйственных связей и усилению процессов ассимиляции небольших, разрозненных этнических групп. С особой болью А. В. Пётухов, уроженец Шимозера, говорил о трагической судьбе всего Шимозерья, где когда-то проживала крупнейшая диалектная группа восточных вепсов, оказавшихся с 1937 года в составе Вологодской области. Под давлением областного партийно-административного руководства, которое в середине 1950-х годов постановило считать весь район Шимозерья *неперспективным* и подлежащим переселению, шимозеры сами решили свою судьбу, и в 1958—1959 годах все переселились в более крепкие колхозы или к родственникам в го-

рода Ленинградской области и в Петрозаводск. Шимозерье полностью опустело, а шимозерский диалект исчез с этнической карты вепсов¹.

Теперь пройдемся по основным пунктам озёрской резолюции (включая решения петрозаводского совещания) и посмотрим, что происходило далее.

1. Праздники вепсов «Древо жизни», благодаря поддержке областного руководства Ленобласти, действительно стали традиционными и ежегодными. Вскоре параллельно центральному празднику в Винницах стали проходить праздники и в других вепсских поселениях. Удачно найденный символ — слегка приземленный мифологический образ мирового дерева — вскоре был талантливо дополнен режиссером и художником-постановщиком А. В. Стрельниковым. На праздниках 1991 и 1992 годов древо жизни дополнило древо памяти. Особенно ярким получился праздник 1991 года, который проходил у северных вепсов, в деревнях Щелейки и Гимрека.

...Под мерные одиночные удары колокола, которые раздаются на колокольне деревянной Дмитриевской церкви (XVII век), начинает звучать живое исполнение причета-импровизации по исчезнувшим вепсским деревням. Пожилые женщины молча идут к древу памяти (дерево, закрепленное вывороченными корнями вверх) и вешают на него ключи на ленточках с названием исчезнувшей деревни. Затем возвращаются назад, с колокольни раздается праздничный трезвон, и к древу жизни — молодой елочке на другом конце поляны — стайкой бегут дети и развешивают на нем ленты с колокольчиками.

В программе праздника было еще много чего (включая освящение отреставрированной церкви Рождества Богородицы в соседней деревне Гимрека), но открытие его произвело сильнейшее впечатление и зарядило праздничным настроением на все оставшееся время.

2. В 2006 году вепсы были включены в правительственный список малочисленных народов Севера, но единого национально-территориального образования они так и не получили. Попытки в этом направлении предпринимали только власти Республики Карелия — какое-то время там существовала Вепсская национальная волость с центром в селе Шелтозеро (северные или прионежские вепсы). Там же, в Шелтозере, уже давно был организован Вепсский этнографический музей (который в 1993 году переехал в отреставрированный «барочный» дом И. Мелькина). Но, как написал один из карельских журналистов, «чуда не произошло»: волость, которую «бросили на самопокупаемость», обанкротилась, и ее в виде трех национальных советов включили в Прионежский район Карелии и, соответственно, лишили гарантированного представительства в парламенте республики².

¹ Подробно об этом см.: *Латин В. А.* Шимозеры — трагедия диалекта // Вепсы и этнокультурные перемены XX века (По материалам Вепского семинара в г. Санкт-Петербурге 5–6 октября 2006 г.) / Сост.-ред. С. Лаллукка (Studia Slavica Finlandensia. Т. XXIV). Хельсинки, 2007. С. 95–106.

² Подробно об этой грустной истории можно узнать на официальном интернет-портале Правительства Республики Карелия.

3. Гораздо более значительных результатов добились петрозаводские ученые — историки, этнографы, фольклористы и особенно языковеды. Был заново уточнен алфавит вепсского языка на латинице, издан букварь и несколько учебников на вепсском языке, так что в школах Карелии и Ленинградской области началось изучение языка и других школьных предметов на родном языке¹. Н. Г. Зайцева опубликовала на вепсском языке книгу для детей «Жизнь Иисуса» и сделала переводы Евангелий на вепсский язык.

В 1995 году Н. Г. Зайцева и И. И. Муллонен издали первый вариант вепско-русского и русско-вепсского словаря; в 2007 году — самый крупный по объему «Новый русско-вепсский словарь», в котором, как пишут авторы, «продолжена словотворческая работа по составлению терминологии и новейшей, необходимой для современного функционирования языка лексики». Кроме того, в нем продолжена «работа по стабилизации норм орфографии письменного языка вепсов».

С 1993 года в Петрозаводске стала выходить ежемесячная газета «Kodima» («Родная земля») на русском и вепсском языках. Газета, кроме обычной для любого СМИ функции, также внесла свой вклад в формирование лексики младописьменного языка вепсов. Нужно добавить еще создание финно-угорского факультета в Государственном университете и соответствующей кафедры в Педагогическом университете в Петрозаводске. Можно было бы еще много о чем упомянуть (например, о деятельности Общества вепсской культуры, о трех вепсских школах в самом Петрозаводске, об университетском ансамбле «Toive» («Надежда»)), но уже и так ясно, что дело создания вепсской письменности и литературы, подготовка школьных учителей и обучение в школах на родном языке поставлено в Республике Карелия на прочную основу.

Остается совсем немного — чтобы вепсы оставались вепсами. А для этого нужны определенные социально-экономические условия и гарантии, которых не будет до тех пор, пока вепсы будут жить раздробленными на множество территориально-административных фрагментов. Таким образом, главный пункт обеих резолюций до сих пор не выполнен и пока не просматривается никакой надежды на то, что он будет когда-нибудь выполнен.

* * *

Теперь посмотрим, что всему этому предшествовало. И вернуться нам придется к самому началу русской государственности. Не вдаваясь, естественно, в давний спор историков по поводу «норманнской теории», отметим

¹ Нужно сказать, что вопрос о вепсской письменности на кириллице до сих пор не закрыт. А начался он еще тогда, когда в 1991 году появился букварь на латинице (Abekirj), а на следующий год букварь на кириллице. Впрочем, в Карелии теперь уже на правительственном уровне утверждена латиница как графическая основа письменности на вепсском и карельском языках.

лишь то, что нам важно в ранней истории *веси* (летописное название вепсов). Итак, *весь* (как вариант — *весь* и *чудь*) и *меря* наравне со *словенами* и *кривичами* образуют союз племен («славяно-финскую федерацию», по определению Г. С. Лебедева), который после отказа платить дань варягам, их «изгнания за море» в 859 году и в силу наступившего на некоторое время «нестроения» решает пригласить к себе князя из *руси* на княжение. (Летописец особенно подчеркивает, что это не варяг или норманн, а именно *русь* — как выяснили историки, конунг, то есть представитель княжеского рода из Дании.) И приходят три князя, три брата: старший, Рюрик, остается княжить в Ладоге (через два года переносит свой стол в Новгород), младшие — Синейс «сиде на Белоозере, у веси», и Трувор — в Изборске.

Что для нас сейчас важно? Летопись подтверждает, что *весь* в то время была значительной этнической единицей, участвовавшей в призвании князей; что этническая территория *веси* в Межозерье (Ладожское и Онежское озера) простиралась до Белоозера включительно¹, что уже во второй половине XX века подтверждено археологическими раскопками (Л. А. Голубева, С. И. Кочуркина), а еще ранее, в XVI веке, засвидетельствовано в знаменитых «Записках о Московии» австрийского дипломата и посла в Московской Руси Сигизмунда Герберштейна².

В наше же время благодаря многолетним полевым и архивным изысканиям известный петрозаводский топонимист И. И. Муллонен выявила ареал распространения вепских топонимов³ (ил. 1). З. И. Строгальщикова обращает внимание на то, что этот ареал примерно совпадает с Обонежской пятиной Великого Новгорода (XV век) и с еще более ранним Обонежским рядом как административной единицей налогообложения, существовавшей задолго до присоединения Новгорода к Москве (по письменным источникам — в XIII веке). А это означает, что к тому времени здесь уже сложилась некая устойчивая этническая общность, территория которой современными исследователями идентифицируется как территория расселения древних вепсов.

Более того, топонимический ареал древних вепсов поразительным образом практически совпадает с территорией распространения межжанровой и межэтнической мелострофы-тирады, которую в свое время выявила и дала

¹ «По мнению Е. А. Рябиной, весь как крупное этническое образование имела несколько отличающихся в культурном отношении группировок, которые и составляли вместе „единый вепский союз племен“» (Строгальщикова З. И. Вепсы: Очерки истории и культуры. СПб.: Inkeri, 2014. С. 63).

² С. Герберштейн пишет о том, что в Белоозере, через которое он проезжал, наряду с русским языком почти половина населения говорит на каком-то чудском языке.

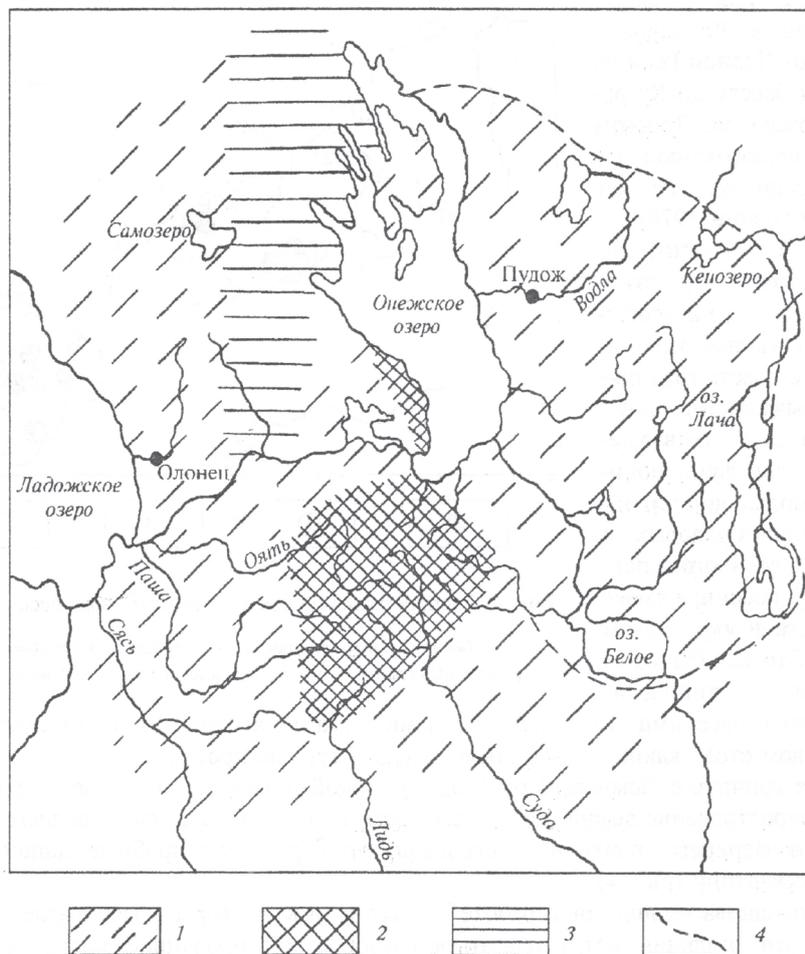
³ См., например: Муллонен И. И. Топонимия Присвирья: Проблемы этноязыкового контактирования. Петрозаводск: ПетрГУ, 2002. 356 с.; Муллонен И. И. Топонимия Заонежья: Словарь с историко-культурными комментариями. Петрозаводск: КНЦ РАН, 2008. 242 с.



Ил. 1. Ареал вепских топонимов, выявленный И. И. Муллонен (Строгальщикова З. И. *Вепсы: Очерки истории и культуры*. С. 38). Темным цветом показана территория проживания современных вепсов

ей имя «вепсская мелострофа — VMS» Е. Е. Васильева¹. Благодаря публикациям обильного материала из архивных фондов Фонограммархива Института русской литературы (Пушкинский Дом) (главным образом нотаций фонозаписей, сделанных экспедициями Российского института истории искусств в 1920-е годы) представления о музыкально-фольклорном ландшафт-

¹ См.: *Васильева Е. Е.* Вепсская мелострофа в межджанровых отношениях причетной традиции // Симпозиум-79 по прибалтийско-финской филологии 22–24 мая 1979: Тезисы докладов. Петрозаводск: Карельск. филиал АН СССР, 1979. С. 125–130; *Васильева Е. Е.* Вепсская причетная мелострофа в межджанровых и межэтнических отношениях // Современное финно-угроведение: Опыт и проблемы / Отв. ред. О. М. Фишман. Л.: ГМЭ, 1990. С. 170–179.



Ил. 2. Ареал VMS. 1 – предполагаемый ареал VMS в этнически разных традициях, 2 – территория современного расселения вепсов, 3 – территория современного расселения людиков, 4 – ареал русской тирадной причеты
(Латин В. А. Некоторые музыкально-фольклорные ареалы и границы Верхней Руси. С. 136)

те в аспекте этнической истории Русского Северо-Запада начинают кардинально меняться. Опираясь прежде всего на материалы, опубликованные В. В. Коргузаловым и А. Ю. Кастровым¹, и дополнив их другими, в том числе собственными звукозаписями, автор попробовал очертить ареал распростра-

¹ См.: Коргузалов В. В. Напевы обонежской эпической традиции // Русский фольклор: Т. XXVII: Межэтнические фольклорные связи / Отв. ред. С. Н. Азбелев. СПб.: Наука, 1993. С. 92–112; Кастров А. Ю. Вопросы структурной типологии олонекских нарративных напевов (вепская мелострофа и рунический стих) // Русский фольклор: Т. XXVII: Межэтнические фольклорные связи. С. 113–135.

нения тирадной мелострофы, которая, кроме вепсских, карельских и русских причитаний, представлена, в частности, заонежскими и пудожскими эпическими напевами¹ (ил. 2). Совершенно очевидно, что оба ареала в основном совпадают, хотя стоит обратить внимание на то, что ареал VMS существенно перекрывает топонимический ареал вепсов с востока и юга. Но это заслуживает отдельного и специального комментария, с привлечением архивных и полевых данных истории, этнографии и музыкальной фольклористики.

Сейчас нам важно осмыслить, что может происходить в гуманитаристике Северо-Запада в связи с публикацией итоговой карты И. И. Муллонен. «Язык земли» — топонимы — это один из самых глубоких слоев этнической памяти, которую оставляет этнос в процессе своего существования и территориального перемещения. Это с одной стороны. С другой стороны, развитая композиция тирадной мелострофы, в которой воплощаются причетные и повествовательно-эпические тексты прибалто-финнов и русских — это достаточно поздний слой фольклорной традиции региона. Во всяком случае, судя по исследованиям не только фольклористов-эпосоведов, но и по тщательным источниковедческим изысканиям родословий знаменитых сказительских родов Заонежья и Пудожья, которые проводит кижский историк С. В. Воробьева, традиции русского сказительства в Обонежье уходят не глубже рубежа XVII—XVIII веков². И это как раз то время, когда здесь формируются этнолокальные группы русских — заонежан, пудожан и значительно позднее водлозеров с мощным субстратом, главным образом древневепским³. Но русский компонент населения все-таки нарастал, и наконец вспыхнувшее этническое самосознание вызвало к жизни мощные эпические, сказительские традиции — эпос как устная история и стержень этнокультурного самосознания народа.

Но и еще раз но: как минимум пятисотлетняя жизнь бок о бок (XIII—XVIII века), чересполосное расселение, смешанные браки и неизбежное двуязычие, взаимный обмен хозяйственными и бытовыми формами жизни, колоссальные взаимные языковые заимствования, наконец, этноконфессиональная общ-

¹ *Латин В. А.* Некоторые музыкально-фольклорные ареалы и границы Верхней Руси // Очерки исторической географии: Северо-Запад России: Славяне и финны / Под ред. А. С. Герда и Г. С. Лебедева. СПб.: СПбГУ, 2001. С. 136.

² См. в частности: *Воробьева С. В.* Родословия русских сказителей Заонежья XVIII—XIX веков (Кижь — Сенная Губа): по материалам архивных документов. Петрозаводск: ПетрГУ, 2006. 160 с.

³ См.: *Логинов К. К.* Материальная культура и производственно-бытовая магия русских Заонежья. СПб.: Наука, 1993. 157 с.; *Логинов К. К.* Семейные обряды и верования русских Заонежья. Петрозаводск: КНЦ РАН, 1993. 227 с.; *Логинов К. К.* Этническая история Восточного Обонежья и «этнографического» Заонежья // Очерки исторической географии: Северо-Запад России: Славяне и финны / Под ред. А. С. Герда и Г. С. Лебедева. СПб.: СПбГУ, 2001. С. 360—369.; *Логинов К. К.* Этнолокальная группа русских Водлозерья. М.: Наука, 2006. 276 с.

ность всех трех народов — русских, вепсов и карел — все это не могло пройти бесследно. И действительно, например, календарно-праздничный год вепсов строится по православному календарю, с сохранением русских (церковно-славянских) названий, хотя и с включением в обряды многих дохристианских представлений, атрибутов и действий¹. Приведем один колоритный пример двуязычной колядки, которая исполнялась в Васильев вечер, то есть в канун Нового года (записана у белозерских вепсов, Вологодская область)²:

Благословите всех, хозяйюшки, коляду просить!	
Коляда! Коляда!	
Зародилась коляда	
Во кануне Рождества.	
Ты хозяйюшка,	
Наша матушка!	
Уж ты дай пирожка —	
Полный двор живота,	
Сорок коров,	
Пятьдесят нетелёв.	
Вот по полюшку идут,	
Да попыхивают,	
Да попердывают.	
Kuu kego suromba —	У кого стог больше —
Suu pirog sanktomba,	У того пирог толще,
Kuu kego madalomba —	У кого стог ниже —
Suu pirog nozolomba.	У того пирог жиже.
Не дам пирожка —	
Шубка коротка,	
Голяшки на виду	
Подавайте коляду!	

Кроме календаря, активное взаимодействие существовало и в свадебных обрядах. Так, еще в 1960-е годы автор записывал русские свадебные и лирические песни, которые в обязательном порядке исполнялись в самые важные моменты свадебного ритуала (по общей структуре свадьба вепсов совпадает с севернорусской свадьбой). А в прощальных обрядах в доме невесты две *вожеи* (или *подоплечницы*) водят невесту, закрытую платком, по избе и поют голошение по-русски, а невеста в это время причитывает по-вепски. Уточним еще, что *вожеи* поют именно русскую групповую свадебную причеть, с

¹ См.: *Винокурова И. Ю.* Календарные обычаи, обряды и праздники вепсов (конец XIX — начало XX в.). СПб.: Наука, 1994. 122 с.; *Винокурова И. Ю.* Традиционные праздники вепсов Прионежья (конец XIX — начало XX в.). Петрозаводск: ПетрГУ, 1996. 139 с.; *Винокурова И. Ю.* Мифология вепсов: Энциклопедия. Петрозаводск: ПетрГУ, 2015. 524 с.

² *Винокурова И. Ю.* Календарные обычаи, обряды и праздники вепсов (конец XIX — начало XX в.). С. 44.

обильными внутрислоговыми распевами, построчно распевая текст декламационного причитания невесты¹.

Еще один пример — большой текст свадебных приговоров дружки-naitaa, записанный автором у южных вепсов. Дружка был дядей в молодые годы моей старушки-информатора, которая уже не очень уверенно говорила тогда по-русски, но твердо помнила эти приговоры, переговоры дружки с отцом невесты и с ее старшей подружкой и без запинок проговорила их на магнитофон².

Русская лексика обильно присутствует в различных обрядовых сферах вепсов. Какое-то время назад я предложил назвать этот феномен «фольклорным двуязычием», то есть таким особым состоянием традиционной культуры, которое возникает при длительном и глубоком межэтническом этнокультурном взаимодействии и, в свою очередь, формирует специфическую фольклорную среду³. Подтверждением этому стал словарь фольклорно-этнографической лексики вепсов, который я собирал многие годы⁴. Корпус словаря составили примерно 300 словарных статей, в каждой из которых, кроме основного термина, приводятся производные от него и контекстные фразы и выражения. Примерно половина лексических единиц словаря являются заимствованиями из русского языка, но это отнюдь не механическое заимствование, а, как правило, в большей или меньшей степени трансформация, подчинение морфологическим законам своего языка.

С другой стороны, специальные диалектологические исследования С. А. Мызникова позволили ему выявить около 2000 слов, заимствованных русскими главным образом у вепсов (и в меньшей степени у других прибалтийско-финских народов), только в говорах Обонежья⁵. Иначе говоря, лексическое взаимодействие вепсов и русских было активным и обоюдным.

¹ См.: *Латин В. А.* Русские свадебные песни у вепсов // Проблемы музыкального фольклора народов СССР / Сост. и ред. И. И. Земцовский. М.: Музыка, 1973. С. 37–52; *Латин В. А.* Русская песня у вепсов: (К вопросу о генезисе народного музыкального мышления) // Музыкальное наследие финно-угорских народов / Сост. и ред. И. Рюйтель. Таллин: Ээсти раамат, 1977. С. 183–215.

² См.: *Латин В. А.* Русский дружка — naitaa на вепской свадьбе: (К проблеме фольклорного двуязычия) // История, современное состояние, перспективы развития языков и культур финно-угорских народов: Материалы III Всероссийской научной конференции финно-угроведов. Сыктывкар, 2005. С. 266–271.

³ См.: *Латин В. А.* Фольклорное двуязычие: феномен и процесс // Искусство устной традиции: Историческая морфология: Сборник статей, посвященный 60-летию И. И. Земцовского / Сост. и отв. ред. Н. Ю. Альмеева. СПб.: РИИИ, 2002. С. 28–38.

⁴ См.: *Латин В. А.* Материалы к словарю фольклорно-этнографической лексики вепсов // Лексический атлас русских народных говоров: (Материалы и исследования) 2001–2004 / Отв. ред. А. С. Герд. СПб.: Наука, 2004. С. 350–367.

⁵ См.: *Мызников С. А.* Русские говоры Обонежья: ареально-этимологическое исследование лексики прибалтийско-финского происхождения. СПб.: Наука, 2003. 540 с. С. А. Мызников, вепс по происхождению, активно и неутомимо продолжает свою работу.

В заключение приведу один поразительный пример свадебного причитания (мать будит невесту утром в день свадьбы), записанного в 1984 году И. Б. Семаковой от Коробкиной П. Н, 1909 г. р., уроженки деревни Горнее Шелтозеро Прионежского района Республики Карелия¹. Небольшое пояснение. В традиции причети шелтозерские вепсы ко времени записи начали активно переходить на русский язык. Но: во-первых, причеть исполняется с классической тирадной мелострофой — VMS (в моей расшифровке строфы пронумерованы и приводятся без нотации, которая имеется в оригинальной публикации); во-вторых, певица проводит систематическую огласовку всех закрытых слогов. Таким образом, мы получаем здесь текст, соответствующий нормам древнерусского языка, в котором не было закрытых слогов (до *падения редуцированных*, которое лингвисты датируют XIII веком).

1. А-й, жалан(ы)на ты, дочен(и)ка,
а-й, повыс(ы)тан(и)-ко ты, сан(ы)ливая,
роз(ы)будис(и)-ко ты, малосон(ы)ливая.
2. А-й, жалан(ы)на ты, дочен(и)ка,
Пос(ы)лед(ы)нюю ночен(и)ку ты с(ы)пишь
И на [...] на мягкую дэ подушеч(и)ку.
3. А-й, у тебя соб(ы)раф(ы)ши-то
Жалан(ы)ны дэ под(ы)ружен(и)ки,
И на т(ы)воё пос(ы)лед(ы)нё(о) дэ провожани(г)ицо.
4. А-й, под(ы)ружен(и)ки-то по(и)дут(ы)
Весёльмам(ы) дэ и пес(ы)нями,
А ты ос(ы)танессэ белен(и)ка да лебёдуш(и)ка.
5. А-й, жалан(ы)на ты, дочен(и)ка,
По умуш(и)ку ли ты выб(ы)рала жениха?
6. А-й, дер(ы)жи-ко ты с(ы)вою обидуш(и)ки-то на сер(ы)дечуш(и)ко,
И го[р]лыш(и)ко-то надэ оловянноё,
И (г)язычок(ы)-то надэ медовоё.
7. А-й, жалан(ы)на ты, дочен(и)ка,
а-й, я не напишу тебе ни каран(ы)дашом,
И не напишу ни белью дэ бумашеч(и)ку,
Ой, я напишу тебе чёр(ы)нымам(ы) дэ слёз(ы)ками.
8. А-й, жалан(ы)на ты, дочен(и)ка,
Ай, ты по(и)дёш(и)-ка к(ы) свою дэ и семеюш(и)ку,
И ос(ы)тавиш(и) ты старых(ы) дэ родителей.

Теперь, дорогой читатель, вернемся и посмотрим на топонимический ареал древних вепсов (ил. 1). Круг замкнулся во времени, возвратив нас в XIII век. И замкнула его двуязычная певица-вепс в конце XX века.

¹ Опубликовано: *Латин В. А.* Русский музыкальный фольклор в этнокультурном контексте Северо-Запада // Из истории С.-Петербургской губернии: Новое в гуманитарных исследованиях: Сборник научных трудов / Отв. ред. О. М. Фишман. СПб.: СПбГУ, 1997. С. 6–17.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Васильева Е. Е.* Вепсская мелострофа в междужанровых отношениях причетной традиции // Симпозиум-79 по прибалтийско-финской филологии 22–24 мая 1979: Тезисы докладов. Петрозаводск: Карельск. филиал АН СССР, 1979. С. 125–130.
2. *Васильева Е. Е.* Вепсская причетная мелострофа в междужанровых и межэтнических отношениях // Современное финно-угроведение: Опыт и проблемы / Отв. ред. О. М. Фишман. Л.: ГМЭ, 1990. С. 170–179.
3. *Винокурова И. Ю.* Календарные обычаи, обряды и праздники вепсов (конец XIX — начало XX в.). СПб.: Наука, 1994. 122 с.
4. *Винокурова И. Ю.* Мифология вепсов: Энциклопедия. Петрозаводск: ПетрГУ, 2015. 524 с.
5. *Винокурова И. Ю.* Традиционные праздники вепсов Прионежья (конец XIX — начало XX в.). Петрозаводск: ПетрГУ, 1996. 139 с.
6. *Воробьева С. В.* Родословия русских сказителей Заонежья XVIII–XIX веков (Кижь — Сенная Губа): по материалам архивных документов. Петрозаводск: ПетрГУ, 2006. 160 с.
7. *Кастров А. Ю.* Вопросы структурной типологии олонцевских нарративных напевов (вепсская мелострофа и рунический стих) // Русский фольклор: Т. XXVII: Межэтнические фольклорные связи / Отв. ред. С. Н. Азбелев. СПб.: Наука, 1993. С. 113–135.
8. *Коргузалов В. В.* Напевы обонежской эпической традиции // Русский фольклор: Т. XXVII: Межэтнические фольклорные связи / Отв. ред. С. Н. Азбелев. СПб.: Наука, 1993. С. 92–112.
9. *Латин В. А.* «Древо жизни» — праздник вепсов // Этнография Петербурга—Ленинграда: Материалы ежегодных научных чтений / Сост. и отв. ред. Н. В. Юхнева. Л.: Наука, 1988. Вып. 2. С. 44–47.
10. *Латин В. А.* Материалы к словарю фольклорно-этнографической лексики вепсов // Лексический атлас русских народных говоров: (Материалы и исследования) 2001–2004 / Отв. ред. А. С. Герд. СПб.: Наука, 2004. С. 350–367.
11. *Латин В. А.* Некоторые музыкально-фольклорные ареалы и границы Верхней Руси // Очерки исторической географии: Северо-Запад России: Славяне и финны / Под ред. А. С. Герда и Г. С. Лебедева. СПб.: СПбГУ, 2001. С. 132–138.
12. *Латин В. А.* Русская песня у вепсов: (К вопросу о генезисе народного музыкального мышления) // Музыкальное наследие финно-угорских народов / Сост. и ред. И. Рюйтель. Таллин: Ээсти раамат, 1977. С. 183–215.
13. *Латин В. А.* Русские свадебные песни у вепсов // Проблемы музыкального фольклора народов СССР / Сост. и ред. И. И. Земцовский. М.: Музыка, 1973. С. 37–52.
14. *Латин В. А.* Русский дружка — паитаа на вепсской свадьбе: (К проблеме фольклорного двуязычия) // История, современное состояние, перспективы развития языков и культур финно-угорских народов: Материалы III Всероссийской научной конференции финно-угроведов. Сыктывкар, 2005. С. 266–271.
15. *Латин В. А.* Русский музыкальный фольклор в этнокультурном контексте Северо-Запада // Из истории С.-Петербургской губернии: Новое в гуманитарных исследованиях: Сборник научных трудов / Отв. ред. О. М. Фишман. СПб.: СПбГУ, 1997. С. 6–17.
16. *Латин В. А.* Фольклорное двуязычие: феномен и процесс // Искусство устной традиции: Историческая морфология: Сборник статей, посвященный 60-летию И. И. Земцовского / Сост. и отв. ред. Н. Ю. Альмеева. СПб.: РИИИ, 2002. С. 28–38.
17. *Латин В. А.* Шимозеры — трагедия диалекта // Вепсы и этнокультурные перемены XX века (По материалам Вепского семинара в г. Санкт-Петербурге 5–6 октября 2006 г.) / Сост. - ред. С. Лаллукка (Studia Slavica Finlandensia. Т. XXIV). Хельсинки, 2007. С. 95–106.
18. *Лошиов К. К.* Материальная культура и производственно-бытовая магия русских Заонежья. СПб.: Наука, 1993. 157 с.

19. *Логинов К. К.* Семейные обряды и верования русских Заонежья. Петрозаводск: КНИЦ РАН, 1993. 227 с.
20. *Логинов К. К.* Этническая история Восточного Обонежья и «этнографического» Заонежья // Очерки исторической географии: Северо-Запад России: Славяне и финны / Под ред. А. С. Герда и Г. С. Лебедева. СПб.: СПбГУ, 2001. С. 360–369.
21. *Логинов К. К.* Этнолокальная группа русских Водлозерья. М.: Наука, 2006. 276 с.
22. *Муллонен И. И.* Топонимия Присвирья: Проблемы этноязыкового контактирования. Петрозаводск: ПетрГУ, 2002. 356 с.
23. *Муллонен И. И.* Топонимия Заонежья: Словарь с историко-культурными комментариями. Петрозаводск: КНИЦ РАН, 2008. 242 с.
24. *Мызников С. А.* Русские говоры Обонежья: ареально-этимологическое исследование лексики прибалтийско-финского происхождения. СПб.: Наука, 2003. 540 с.
25. *Строгальщикова З. И.* Вепсы: Очерки истории и культуры. СПб.: Inkeri, 2014. 284 с.

Аннотация

В статье предлагаются два стадиально-хронологических среза феномена вепсов: самый поздний, который начинается с первого Праздника вепсской культуры «Древо жизни» (1987), и самый ранний — со времени сложения Северной Руси и затем Древнерусского государства — Киевской Руси, в каком-то сложении *вепсы=весь* тоже активно участвовали. Затем *весь* надолго исчезает из письменных источников — вплоть до отождествления тогдашних вепсов с летописной *весью*, которое в 1820-х годах сделал академик А. И. Шёгрэн. Но именно за это время «молчания» сложился основной корпус традиционной и, главное, фольклорной культуры вепсов, который представляет собой удивительный пример глубокого взаимодействия культур соседствующих народов, неродственных в этноязыковом отношении.

Summary

The article proposes two stages and chronological sections of the Vepsian phenomenon: the last one, which begins with the first Vepsian Culture Festival 'The Tree of Life' (1987) and the earliest, at the time of the formation of Northern Russia and then the Old Russian state — Kievan Rus, in which *Vepsian (Ves')* also actively participated. Then *Ves'* disappears for a long time from written sources — up to the identification of the then Vepsians with a *Ves'* of medieval chronicles, which was created by the academician A. I. Sjogren in 1820s. However it was during this time of 'silence' that the main body of the traditional and, most importantly, folklore culture of the Vepsians was formed, which is an amazing example of the deep interaction of the cultures of neighboring peoples, unrelated in ethno-linguistic terms.

- ✓ *Ключевые слова:* весь, вепсы, фольклорное двуязычие, «Древо жизни», этническое самосознание.
- ✓ *Key words:* Ves', Vepsians, folklore bilingualism, 'The Tree of Life', ethnic identity.

УДК
398.87

«Стрела» в контексте балладных песен

КУЧЕПАТОВА СТАНИСЛАВА ВАЛЕРЬЕВНА

Научный сотрудник, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

KUCHEPATOVA STANISLAVA V.

Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg)

E-mail: stkuchepatova@mail.ru

Хороводная песня «Стрела» сопровождает обряд вождения стрелы / сулы, хорошо описанный в этнографической литературе. Обряд зафиксирован в Восточном Полесье (русско-белорусско-украинское пограничье), но песня известна на более широкой территории. Там, где «Стрела» не связана с обрядом, она может быть лирической песней или весенней. Как отмечают В. Е. Гусев и Ю. И. Марченко, «сферой наиболее активного и устойчивого ее бытования до настоящего времени остаются пограничные районы Белоруссии, Украины и России (Брянская область), расположенные в среднем Поднепровье, в бассейнах рек Десна и Сож, причем только в этом регионе (Восточном Полесье) она связана с обрядом»¹. Известны версии, записанные в Смоленской, Могилевской, Гомельской, Брестской областях Белоруссии, Ровенской, Житомирской, Черниговской, Винницкой, Черновицкой, Полтавской областях Украины, в Брянской и Курской областях России. Единичные русские варианты зафиксированы вне ареала бытования «Стрелы»: в Горьковской области, в Туве. Можно предположить, что деревни, в которых записана «Стрела», были освоены некогда переселенцами из украинско-белорусских или прилегающих к ним русских земель, однако публикаторы чаще всего не указывают таких данных.

Да ляцела страла да і ўдоўж сяла,
Ой лі, ой лі, да і ўдоўж сяла.
Да ўбіла страла да добрага молайца.
Па добраму молайцу да некаму плакаці.
Прыляцелі тры пташачкі-шчабятшачкі...²

¹ Гусев В. Е., Марченко Ю. И. «Стрела» в русско-белорусско-украинском пограничье (К проблеме изучения локальных песенных традиций) // Русский фольклор. Т. 24: Этнографические истоки фольклорных явлений. Л.: Наука, 1987. С. 143.

² Веснавья песні / Склад.: Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей; склад. муз. часткі В. І. Ялатаў; рэд. тома К. П. Кабашнікаў. Мінск, 1979. № 294 (Могилевская губерния, Гомельский повет). С. 230.

Как мы видим, в «Стреле» реализуется балладный сюжет о трех пташках, оплакивающих убитого.

Не будем в рамках данной статьи углубляться в вопрос определения жанра народной баллады; отметим лишь, что в отношении восточнославянского фольклора термин «баллада» применяется достаточно условно. Строго говоря, мы имеем дело с сюжетами балладного типа, которые встречаются в песнях, относящихся к разным жанрам. Это могут быть лирические песни, свадебные, игровые, солдатские, календарные (колядки, веснянки, русальные, купальские) и т. д.

Баллада о трех пташках, оплакивающих убитого (сидящего в темнице) молодца, распространена у восточных славян, встречается у болгар, записана повсеместно в Литве, а также бытует в Латгалии. В «Списке сходжений между повествовательными песнями славянских народов», составленным Ю. И. Смирновым, указаны ее болгарские, русские, украинские и словацкие варианты¹. В составленном этим же исследователем «Указателе сюжетов и версий восточнославянской баллады» сюжет о трех пташках почему-то оказался пропущенным и упоминается лишь в перечне контаминаций сюжетов². В Каталоге литовских народных песен баллада отнесена к военно-историческим (К 360: «Oĩ ir atlėkė trys gegužėlės» — «Ой и прилетели три кукушечки»), а также к календарным (К1 399: «Arklys bėga, sniegas ėiuža» — «Конь бежит, снег шуршит»).

Известный литовский фольклорист Й. Балис посвятил отдельную статью балладе с мотивом трех пташек у тела убитого молодца³. Собирая материалы к статье, Й. Балис обратился с письмами к своим европейским коллегам-фольклористам с просьбой отыскать варианты баллады в известных им традициях. Немецкий фольклорист Й. Мейер (Фрайбург) ответил, что в Германии этот мотив неизвестен и что ни он, ни его коллеги подобной песни не знают. Профессор В. Страуберг, заведующий Архивом латышского фольклора (Рига), в письме от 26 апреля 1935 года сообщал, что «в обработанных на нынешний день материалах архива никаких вариантов соответствующей песни не найдено»⁴. Такой ответ выглядит несколько странным. Действительно ли в архиве не было образцов данной баллады, или В. Страуберг умолчал о них? Текст песни к тому времени неоднократно публиковался. Все опубликованные латышские варианты записаны на латгальском диалекте, они текстуально близки литовским, и, возможно, В. Страуберг мог не считать их латышскими. Однако представляется более вероятным, что он умол-

¹ Смирнов Ю. И. Славянские эпические традиции. Проблемы эволюции. М.: Наука, 1974. С. 138–139.

² Смирнов Ю. И. Восточнославянские баллады и близкие им формы. Опыт указателя сюжетов и версий. М.: Наука, 1988. С. 23, 115.

³ Valys J. Nuo žirgo kritęs bernelis // Tautosakos darbai. Kaunas, 1935. T. 1. P. 142–178.

⁴ Ibid. P. 170.

чал о них по идеологическим соображениям: в 1930-е годы в Латвии проводилась жесткая политика «латышизации» латгальцев (когда латгальские топонимы переводились на латышский язык, а латгальские книги изымались из библиотек). Впрочем, Й. Балису публикация латышской баллады в сборнике Я. Лаутенбаха была известна.

По сведениям Й. Балиса, на славянских территориях песня известна также сербам, чехам (печальная свадебная), а также лужичанам (вендам). Однако нам эти варианты не знакомы.

У западных славян этот мотив не встречается. Ю. И. Смирнов в упомянутом выше «Указателе сходжений» говорит о существовании словацких вариантов баллады, отмечая при этом, что «у словаков мотив сравнения или олицетворения родственников с птицами не встретился»¹. В Словакии известна баллада о молодце, убитом в лесу разбойниками. Его оплакивают отец, мать и милая:

Ktože ho tam narieka?	Кто его там оплакивает?
Otec, mati, frajerka.	Отец, мать, милая.
Otec, mati slzámi,	Отец, мать — слезами,
a frajerka slinámi.	а милая — слюнями.
Otec, mati žalostne,	Отец, мать — жалостно,
a frajerka falošne ² .	а милая — фальшиво.

Скорее всего, мотив метаморфозы здесь утрачен (отсутствие древних мифологических мотивов характерно для западнославянского фольклора) и осталась лишь тема, составной частью входящая в мотив трех пташек: кто как оплакивает.

Все версии баллады о трех пташках у тела убитого состоят из двух частей: первая вводит в ситуацию, рисует картину гибели, иногда в ней рассказывается о причине гибели молодца, во второй — к телу прилетают три пташки (это мать, сестра и жена) и оплакивают его. Вторая часть баллады — ее можно считать главной, именно она является ядром сюжета — практически дословно совпадает на всех языках.

Мотив оплакивания молодца его матерью, сестрой и женой устойчив на всей славянской и балтской территории. Самостоятельно, без мотива трех пташек, он часто встречается в весенних песнях белорусов, в частности в «Стреле». В Болгарии известна лазарская песня с тем же мотивом: Стоян разболелся и спрашивает у своей матери, сестры Драганы и невесты Петканы, сколько они будут его оплакивать, когда он умрет. Мать ему отвечает, что будет его оплакивать, пока на свирели (кавале) не распустятся листья,

¹ Смирнов Ю. И. Славянские эпические традиции. С. 139.

² Kollár J. Národné spievanky. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953. 2 diel. S. 64. Здесь и далее все переводы песен сделаны автором статьи.

сестра — пока море не высохнет, а любимая — пока не наберет цветов и не украсит ими себя¹. Мотив «кто как оплакивает» отразился в болгарской поговорке: «Либе жали до година, майка жали до амина» — «Любушка оплакивает год, мать оплакивает до конца жизни». Тот же мотив реализован в македонской балладе «Над јунака црни орли».

Поскольку вторая часть баллады устойчива на всей славяно-балтской территории, версии можно выделить только по первой (вводной) части.

И одна из них, несомненно, «Стрела». Многие варианты «Стрелы» не имеют мотива трех птишек, но сохраняют мотив оплакивания молодца его матерью, сестрой и женой.

Другую версию условно можно назвать «Горы». Эта версия известна по записям с XVIII века. Она бытует в России повсеместно, чаще — в центральных областях, отдельные варианты записаны в Белоруссии и на Украине. Вводная часть содержит развернутую эпическую картину гор и диалог орла и ворона. Сюжет прекрасно описан Н. М. Лопатиным: «голые крутые горы с горячим камнем, из-под которого течет река; на реке ракитовый куст; на нем орел держит в когтях ворона и выпрашивает его, где он летал и что видел. <...> Ворон рассказывает, как на „дикой“ степи лежит белое тело убитого молодца, а над ним плачет его семья»².

Иногда вместо «гор» в вводной части упоминается «поле» или «степь». Эти варианты не отличаются от «Гор» по существу. Однако мотив «поля» влечет за собой другие художественные ассоциации, порождает другую картину:

Ах ты, поле мое, поле чистое,
Ты, раздолье мое широкое!
Ах, ты всем, поле, изукрашено,
И ты травушкой и муравушкой,
Ты цветочками-василечками;
Ты одним, поле, обеспечено:
Посреди тебя, поля чистого,
Вырастал тут част ракитов куст;
Что на кусточке на ракитовом,
Как сидит тут млад сизой орел,
Во когтях держит черна ворона,
Он точит кровь на сыру землю;
Как под кустиком под ракитовым,
Что лежит убит добрый молодец...³

¹ Преглед на българските народни песни / Под ред. на проф. Ст. Романски. 1 пол. // Известия на Семинара по славянска филология при университета в София. София, 1925. Кн. V. № 595.

² Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни / Под ред. и с вступ. ст. В. Беляева. М.: Музгиз, 1956. С. 91.

³ Соболевский А. И. Великорусские народные песни. СПб.: Гос. типогр., 1895. Т. 1. № 359 (без указания места записи).

Распространяясь дальше от исконных русских земель — в казачьи районы, в Поволжье, на Кавказ, в Сибирь, Белоруссию и Украину, — вводная часть утрачивает эпическое начало. Нередко картина гор или поля исчезает, остается только диалог двух птиц: «Сидит ворон, сидит черный, / Он в когтях-то держит ясна сокола; / Он бить-то его не бьет, назолу дает, / Назолу все дает, все выспрашивает»¹. Сворачивание вводной части до диалога встречается и в белорусских текстах: «Ой, сакол, сакол, висока лятаў, / Ой, висока лятаў, ой, што ж ты відаў? / — Ой, відаў, відаў зялена жыта, / А у тым жыце казака ўбіта[га]»².

В записанных на Украине и в белорусском Полесье единичных вариантах данной версии баллады мотив «гор» сохранился, но редуцировался до одной строки — «Ой з-за гір, з-за гір вилітав сокіл»³.

В преимущественно казачьих районах России и некоторых областях Белоруссии (Витебская, Гомельская и Брестская) бытует версия, в вводной части которой утрачивается мотив «гор», но сохраняется мотив диалога двух птиц, а также добавляется мотив «гуси, лебеди и утки пугаются сокола/орла» («Не туман-то с моря подымается»). В казачьей среде мотив поднимающегося тумана и всколыхнувшегося моря нередко расширяется мотивами военного похода: «Сильно буря прошумела, / Взволновалась в море вода, / Меж народу пролетело: / Нам весной идти скоро в поход»⁴. В белорусских текстах вводная часть неустойчива, сильно редуцирована — диалог двух птиц (орла и ворона) заменяется диалогом орла/сокола и гусей/лебедей: «Сіне мора ўскалыхалася, / Арал з лебедзеі купаліся. / Лебедзь ды ў арла пытаецца: / — Ці не быў ты на маей старане»⁵; «Гусі серыя, / А лебедзі белыя, / Чы не чулі, чы не бачылі / Яснага сакала? / Ляціць ясен сакол / Да ўжо падбіты, / Ляжыць, ляжыць удалы малойчык / Ду ужо забіты»⁶. Эти варианты в Белоруссии бытуют как солдатские песни. Возможно, песня с такой вводной частью возникла в казачьих кругах, а потом уже в качестве военной (солдатской) попала в Белоруссию.

Еще одна версия — в которой в начальной части реализуется мотив сна — смерти. Молодец укладывается спать под деревом (березой — у белорусов, дубом — у литовцев). Ночью налетает ветер, отламывает у дерева верхушку

¹ *Соболевский А. И.* Великорусские народные песни. Т. 1. № 368 (Казанская губерния, Чебоксарский уезд).

² Балады: У 2 кн. Кн. 1 / Уклад., сіст., уступ. артыкул і камент. Л. М. Салавей; рэд. К. П. Кабашнікаў, В. І. Ялатаў. Мінск: Навука і тэхніка, 1977. № 95. С. 153.

³ Балады. Т. 2: Родинно-побутовы стосункі / Упор. О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук, А. І. Іваницький. Київ: Наукова думка, 1988. С. 343–344.

⁴ Русские народные песни Южного Урала / Сост., предисл., вступ. статья, коммент. к текстам В. Е. Гусева. Челябинск: Кн. изд-во, 1957. С. 22–23.

⁵ Сацыяльна-бытавыя песні / Уклад. І. К. Цішчанкі, В. І. Скідана. Мінск: Навука і тэхніка, 1987. № 295. С. 212–213.

⁶ Балады: У 2 кн. Кн. 1. № 96. С. 154–155.

и убивает молодца. К нему прилетают три пташки. Версия бытует в Белоруссии, в основном в Витебской области и пограничных с ней районах Минской (в бассейне Западной Двины). Версия была записана также в восточных районах Литвы и в Галиции.

Ў чыстым полі пад белай бярозай (2)
 Малойчык зблудзіўся,
 Спатачкі ўлажыўся.
 Узняліся шуры-буры ды буйныя ветры,
 А сарвалі з бярозы вярхушку, (2)
 А забілі молайца ў падушку.
 А некаму па молайцу плакаць! (2)
 Прыляцела тры зязюлі з бору...¹

Мотив вводной части (молодец ночует под березой) разворачивается в другой весенней песне, бытующей в тех же районах Белоруссии («Стаяла бяроза пры дарозе»).

В Литве, по Каталогу литовских народных песен, эта версия баллады отнесена к историческим песням (K 363: «Gale lauko (pamarėj) ažuolėlis auga» — «На краю поля (на морском берегу) дубок вырос»), на 1980 год было записано 39 вариантов песни², причем 38 из них — в восточных и северо-восточных районах Литвы.

Pamarėly žalioji pievelė, Toj pievelėj auga ažuolėlis; Po ažuolu stovėjo laškele, Toj laškelėj pūkę patalėlis, Tam patale gulėjo bernelis. Išsikėlė iš marių vėtrėlė, — Ir nulaužė ažuolo šakelę, Ir užmušė laškelėj bernelį, Tiktai nēr kam po jam gi kukuoja. Ataskrido trys gegiutės pilkos... ³	На морском берегу зеленеет лужочек, На том лужочке растет дубок; Под дубом стоит кроватька, На той кровати пуховая перина, На той перине лежит парень. Налетел с моря ветер, И сломал у дуба верхушку, И убил парня на кровати, Только некому по нему куковать. Налетели три серые кукушки...
---	--

Несколько литовских вариантов баллады с зачином «Sutemo tamsiai, nulijo dargiai» — «Стемнела тьма, полил дождь», согласно Каталогу литовских народных песен, причислены к балладе о молодце, упавшем с коня⁴ (см. ниже). Однако лишь треть текстов с этим зачином имеют мотив «Per tiltą jojo» —

¹ Якименко Т. С. Песни-баллады в женской традиции Белорусского Севера: Диссертация... канд. искусствоведения. Минск, 1984. № 41 (Витебская область, Ушачский район). С. 17–18.

² Jokimaitienė P., Kazlauskienė B. Istorinės-socialinės dainos / Lietuvių liaudies dainų katalogas. Vilnius: Vaga, 1980. Т. 4. Р. 138.

³ Vilniaus krašto lietuvių tautosaka / Paruošė J. Balys // Tautosakos darbai. Kaunas: Lietuvių tautosakos archyvo leidinys, 1938. Т. 4. № 381.

⁴ Jokimaitienė P., Kazlauskienė B. Istorinės-socialinės dainos. Р. 132.

«По мосту ехал», причем здесь этот мотив кажется вставкой, возникшей под влиянием популярной в Литве баллады.

Sutemo temo tamsi tamselė	Стемнела темная тьма,
Man per girelę jojant.	[Когда] я по лесу ехал.
Užnaktavojo bernelis	Заночевал молодец
Po ažuolo šakele.	Под дубовой веткой.
Atskrido skrido trys gegutėlės... ¹	Прилетели три кукушки...

В других текстах молодец остается ночевать в зеленом лесу «между сухих коряг» («tarp sausųjų šekštelių»²) или даже «В зеленом лесу, / На высоком месте / Под сухой корягой» («Žalioj girelė, / Aukšto vietelė / P(u) sausuoju šikšteliu»³), что практически описывает ситуацию погребения, после чего к нему прилетают три кукушки. Тексты баллады с зачином «Sutemo tamsiai» распространены в основном в западных районах Аукштайтии и являются, на наш взгляд, микстовой формой, соединившей восточнолитовские и аукштатайтские мотивы.

Во многих белорусских вариантах присутствует тема весенней работы: «Бел моладзец атаваньку косіць, / Косіць, косіць, краватаньку мосціць»⁴. В украинских вариантах отсутствует мотив отломившейся верхушки дерева, убившей молодца, но есть мотив «молодец пасет коня»:

Пас Ваненько стада вороненько,
Стада вороненько, заснув тверденько.
Прилетіли д нему три зазуленьки...⁵

В одном из вариантов данной версии молодец — это святой Юрий. Можно предположить, что святой Юрий появляется здесь не случайно — он связывается в народном сознании с пастыбой коней. И хотя в данном варианте мотива пастыбы нет — он есть в метатексте.

На горе, горе зеленый явор,
Цы чуеш, гей, цы чуеш,
Цы гораздейко, мое сердейко, ночуеш?
Под тим явором бела постевка,
На той постевце лежит свят Юрий;
Прилетели к нему три зазулейки...⁶

¹ *Balys J.* Nuo žirgo kritęs bernelis. № 37. P. 164 (район Укмерге).

² *Karinės-istorinės dainos / Parengė P. Jokimaitienė / Lietuvių liaudies dainynas.* Vilnius: Vaga, 1985. T. 3. Kn. 1. № 617 (Паневежисский район).

³ *Ibid.* № 615 (Каунасский район).

⁴ *Мажэйка З. Я.* Песні беларускага Паазер'я. Мінск: Навука і тэхніка, 1981. № 43-2.

⁵ *Колядки і щедрівки.* Т. II. Зібрав Володимир Гнатюк // *Етнографічний збірник.* Видає етнографічна комісія Наукового Товариства імени Шевченка. Т. XXXVI. У Львові, 1914. № 157 А (Золочев). С. 1.

⁶ *Головацкий Я. Ф.* Народные песни Галицкой и Угорской Руси. М.: Имп. Общество истории и древностей российских, 1878. Ч. 2. С. 56.

Стоит отметить, что украинские варианты — это колядки, в то время как белорусские варианты баллады бытуют в качестве весенних песен. Однако мотив пастьбы коней и появление святого Юрия в украинских текстах свидетельствуют, на наш взгляд, о том, что когда-то баллада могла быть связана с весенней обрядностью. Бытование в качестве колядки с неизбежностью привело к изменению текста: исчез мотив оплакивания (устойчивое отсутствие этого мотива не отмечено более ни в каких других версиях баллады о трех пташках).

В следующей версии баллады о трех пташках у тела убитого вводная часть краткая, собственно сводится к зачину «Ли колодеса, ли студенага». Во всех известных нам вариантах данной версии пташки, которые оплакивают молодца, — это ластовки (ластаўкі, ластавачки, ласточки/касаточки, ластаўкі/касатя, ластовки касые, ластавачкі/лябедачки). Версия представляет собой весеннюю песню и локализована в большей части Смоленщины и могилевском Поднепровье, образующих с точки зрения музыкально-фольклорной традиции единую область.

Ле колодеса, ле студеныга,
Ой люли, люли, ле студеныга.
Там ляжить тела, тела белая.
Никто к теличку не приступитца,
Приступилися да три ластушки...¹

Возможно, появление «ластовок», а не «зязюлек» (как обычно дает белорусский материал) свидетельствует о раннем русском влиянии на формирование данной версии. Лингвисты иногда говорят о великорусском языковом субстрате смоленских говоров, в частности, что смоленско-полоцкие говоры сохранили и элементы северновеликорусского начала. Белорусское же влияние определило оформление этой версии баллады как обрядовой календарной песни.

В некоторых вариантах данной версии баллады появляется тема чудесного погребения погибшего молодца: ласточки, оплавав молодца, уносят тело в церковь, где оно само захоранивается.

Самостоятельную версию составляют песни с короткой вводной частью: «Конь бяжыць, зямля дрыжыць, / Бел малойчык там ляжыць»²; «Arklys bėga, sniegas čiuža, rado bernelį užmuštą. Atskrido trys lakštutės...»³ — «Конь бежит, снег шуршит, нашел молодца убитого. Прилетели три соловушки...», в од-

¹ Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 1: Календарные обряды и песни / Отв. ред. О. А. Пашина. М.: Индрик, 2003. № 103 (Смоленская область, Починковский район).

² Сацыяльна-бытавыя песні. № 289 (Минская область, Несвижский район).

³ *Misevičienė V. Darbo dainos. Kalendorinių apeigų dainos / Lietuvių liaudies dainų katalogas.* Vilnius: Vaga, 1972. № 399. P. 285–286.

ном из литовских вариантов: «Arklys bėgo, Žolė augo» — «Конь бежит, Трава растет». Эта версия известна в немногочисленных вариантах в западных районах Белоруссии, а также в восточных районах Литвы. Литовские варианты бытуют в качестве масленичных песен, белорусские чаще всего — в качестве весенних.

Другая версия — баллада об упавшем с коня молодце — бытует в Литве повсеместно (до Второй мировой войны песня была записана и в Малой Литве — в Восточной Пруссии), известно более 800 вариантов, по данным Каталога литовских народных песен. К этой же версии относятся и латгальские варианты баллады. В отличие от предыдущих версий, повествование ведется от имени самого погибшего молодца. Большая группа текстов начинается с зачина «Per tiltą jojau, / Nuo žirgo puoliau» — «По мосту ехал, с коня упал»:

Per tiltą jojau,	По мосту ехал,
Iš žirgo puoliau	С коня упал
Į juodą purvynėlį.	В черную грязь.
O aš gulėjau	Ой я лежал
Tris nedėlėles,	Три недельки,
Nieks manęs nežinojo.	Никто меня не признал.
Tai tik atlėkė	Прилетели только
Trys gegužėlės,	Три кукушечки,
Trys raibosios gegutės... ¹	Три рябые кукушки...

Латышские варианты этой баллады локализованы в Латгалии:

Par tiltu joju, nu zierga kritu,	По мосту ехал, с коня упал.
Dublūs ti es woļojus.	В грязи так я валялся,
Es ti guleju diwas nadeļas,	Я так лежал две недели,
Nikas man nawajcoja,	Никто меня не звал,
A trešajā pi man nok trejs dzaguzes,	А на третьей [неделе] ко мне прилетели три кукушки
Widâ timsas naksņeņas... ²	Среди темной ноченьки...

Проанализировав текст латгальской версии, Я. Лаутенбах пришел к заключению о ее литовском происхождении: «Так как латышский текст не имеет никаких вариантов, и в нем встречается необычный латышской народной поэзии размер и он по содержанию и по форме соответствует литовскому, то можно его считать заимствованным из литовского народного творчества. Кроме того, здесь встречается верхнелатышский говор, приближающийся больше к верхнелитовскому, чем нижнелатышский или письменный язык»³.

¹ Karinės-istorinės dainos. № 600. P. 613–614.

² Latviešu kalenderis ar bildēm uz 1879 gadu. Jelgavā, [1878]. Lpp. 27.

³ Лаутенбах Я. Очерки из истории литовско-латышского народного творчества. Параллельные тексты и исследования. 1. Юрьев: Тип. К. Матисена, 1896. С. 189.

Вероятно, на распространение баллады в Латгалии повлияло вхождение этой области в состав Польско-Литовского государства.

Начальная часть песни в литовских версиях имеет множество вариантов. Сохраняется основной мотив вводной части «По мосту ехал, с коня упал», однако перед ним появляются дополнительные мотивы, объясняющие гибель молодца, причину произошедшего с ним несчастья¹.

В значительной части текстов (варианты записаны во всех районах Литвы) причиной падения молодца с коня и его гибели становится нарушение некоего запрета: молодец стреляет в голубя (иволгу, кукушку, лебедя, утку) во время охоты в лесу, в некоторых вариантах — он убивает птицу, уходя на войну.

В другой группе текстов молодец падает с коня, когда возвращается из корчмы верхом. Варианты с такой вводной частью распространены только в восточных районах Литвы и в прилегающих районах Польши (Сейнский район) и Белоруссии (Лидский район).

И наконец, варианты, вводная часть в которых позволила литовским фольклористам отнести балладу о трех пташках у тела убитого молодца к военным балладам:

Čiulba čiulbutė,	Щебечет щебетунья,
Gieda lakštutė	Поет соловушка
Ant putino šakelės.	На калиновой ветке.
Verpig tau, čiulbutė,	Хорошо тебе, щебетунья,
Putine čiulbėti,	На калине щебетать,
O man jaunam berneliui	А мне, молодому парню,
Reiks į karą jotie,	Нужно на войну идти,
Su priešu kariautie	С противниками биться
Už mylimą šalelę.	За милую сторонку.
Per tiltą jojau... ²	По мосту ехал...

Самостоятельную версию представляет болгарская баллада «Три кукушки на дворе юнака, заточенного в темнице / заболевшего», имеющая общепольско-болгарское распространение. Баллада имеет эпический характер и тем самым стилистически близка русской версии «Горы».

Героя чаще всего называют Гюро. Имеются две основные группы текстов: первая — представляет юнака в темнице; вторая — по-видимому, созданная под влиянием распространенного сюжета «Благодарная птица ухаживает за больным юнаком», — представляет героя не в темнице, а больным и находящимся далеко от дома.

Вторая часть баллады, в которой три кукушки (мать, жена и сестра) оплакивают юнака, очень близка восточнославянским и литовским версиям. Од-

¹ См.: *Кученатова С. В.* Нарушение запрета в славянских и балтских балладах с мотивом метаморфозы // Традиционная культура. 2014. № 2 (54). С. 67–76.

² *Karinės-istorinės dainos.* № 608 (Пренай). Р. 620.

нако кукушки не прилетают к юнаку, они оплакивают его во дворе дома. Об этом юнак узнает от сокола, которого он выкармливает в темнице (кормит его своим мясом, поит своими слезами). Потом он отправляет сокола на свой двор, и тот приносит весть, что на дворе юнака сидят три кукушки и оплакивают его, — это его мать, сестра и жена.

Баллада о заключенном в темнице юнаке часто имеет зачин с эпическим мотивом битвы между двумя орлами или между двумя змеями (драконами) — это, по мнению болгарских фольклористов, отражение близнечного мифа: «Два са орла бият над гора зелена»; «Сбили ми са, джанъм, / два царя, два краля, / били ми са, джанъм, / два дня и до пладня»; «Два са змея бият в планината»¹.

Итак, в разных версиях баллада с мотивом «три пташки у тела убитого» распространена у восточных и южных славян, а также у балтов (латгальцев и литовцев). Известно ее бытование в качестве плача, поминального стиха, лирической, солдатской (гайдуцкой, юнацкой), рекрутской, свадебной, уличной, хороводной, вечериночной (беседной), календарной (колядная, весенняя, масленичная, в Великий Пост, на Пасху, лазарская, купальская, жнивная) песни. В Восточной Дзукии баллада об убитом молодце и оплакивающих его трех пташках — масленичная песня. В других районах Литвы эта баллада не имеет ничего общего с календарной поэзией, и литовские исследователи относят ее к военно-историческим песням. В одной из своих версий баллада «Три пташки у тела убитого» связана с обрядом вождения стрелы. Она «зачинает весь цикл весенних „таночных“ песен и непосредственно предваряет сам обряд „похования (похорон) стрелы“. Тем самым устанавливается и общая для ряда песен сигнальная функция „Стрелы“ как „ходовой“ или „сборной“ песни»².

ЛИТЕРАТУРА

1. Балади. Т. 2: Родинно-побутови стосунки / Упор. О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук, А. І. Іваницький. Київ: Наукова думка, 1988. 528 с.
2. Балады: У 2 кн. Кн. 1 / Уклад., сiст., уступ. артыкул і камент. Л. М. Салавей; рэд. К. П. Кабашнікаў, В. І. Ялатаў. Мінск: Навука і тэхніка, 1977. 784 с.
3. Български народни балади и песни с митически и легендарни мотиви / Сборник за народни умотворения и народопис. София: Бълг. акад. на науките, 1993. Кн. 60. Ч. 1.
4. Веснавья песні / Склад.: Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей; склад. муз. часткі В. І. Ялатаў; рэд. тома К. П. Кабашнікаў. Мінск: Навука і тэхніка, 1979. 608 с.
5. Головацкий Я. Ф. Народные песни Галицкой и Угорской Руси. М.: Имп. Общество истории и древностей российских. 1878. Ч. 2. 841 с.
6. Гусев В. Е., Марченко Ю. И. «Стрела» в русско-белорусско-украинском пограничье (К проблеме изучения локальных песенных традиций) // Русский фольклор. Т. 24: Этнографические истоки фольклорных явлений. Л.: Наука, 1987. С. 129–147.

¹ Български народни балади и песни с митически и легендарни мотиви / Сборник за народни умотворения и народопис. София: Бълг. акад. на науките, 1993. Кн. 60. Ч. 1. № 291, 288, 284.

² Гусев В. Е., Марченко Ю. И. «Стрела» в русско-белорусско-украинском пограничье. С. 143.

7. Колядки і щедрівки. Т. II. Зібрав Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник. Видає етнографічна комісія Наукового Товариства імені Шевченка. Т. XXXVI. У Львові, 1914. 380 с.
8. *Кучепатова С. В.* Нарушение запрета в славянских и балтских балладах с мотивом метаморфозы // Традиционная культура. 2014. № 2 (54). С. 67–76.
9. *Лауценбах Я.* Очерки из истории литовско-латышского народного творчества. Параллельные тексты и исследования. 1. Юрьев: Тип. К. Матисена, 1896. 221 с.
10. *Лопатин Н. М., Прокунин В. П.* Русские народные лирические песни / Под ред. и с вступ. ст. В. Беляева. М.: Музгиз, 1956. 458 с.
11. *Мажэйка Э. Я.* Песні беларускага Паазер'я. Мінск: Навука і тэхніка, 1981. 494 с.
12. Преглед на българските народни песни / Под ред. на проф. Ст. Романски. 1 пол. // Известия на Семинара по славянска филология при университета в София. София, 1925. Кн. V.
13. Русские народные песни Южного Урала / Сост., предисл., вступ. статья, коммент. к текстам В. Е. Гусева. Челябинск: Кн. изд-во, 1957. 175 с.
14. Сацыяльна-бытавыя песні / Уклад. І. К. Цішчанкі, В. І. Скідана. Мінск: Навука і тэхніка, 1987. 488 с.
15. *Смирнов Ю. И.* Восточнославянские баллады и близкие им формы. Опыт указателя сюжетов и версий. М.: Наука, 1988. 116 с.
16. *Смирнов Ю. И.* Славянские эпические традиции. Проблемы эволюции. М.: Наука, 1974. 263 с.
17. Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 1: Календарные обряды и песни / Отв. ред. О. А. Пашина. М.: Индрик, 2003. 760 с.
18. *Соболевский А. И.* Великорусские народные песни. СПб.: Гос. типогр., 1895. Т. 1. 304 с.
19. *Якименко Т. С.* Песни-баллады в женской традиции Белорусского Севера: Диссертация... канд. искусствоведения. Минск, 1984. 137 с.
20. *Balys J.* Nuo žirgo kritęs bernelis // Tautosakos darbai. Kaunas, 1935. T. 1. P. 142–178.
21. *Jokimaitienė P., Kazlauskienė B.* Istorinės-socialinės dainos / Lietuvių liaudies dainų katalogas. Vilnius: Vaga, 1980.
22. Karinės-istorinės dainos / Parengė P. Jokimaitienė / Lietuvių liaudies dainynas. Vilnius: Vaga, 1985. T. 3. Кн. 1. 955 p.
23. *Kollár J.* Národné spievanky. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953. 2 diel. 687 s.
24. Latviešu kalenderis ar bildēm uz 1879 gadu. Jelgavā, [1878].
25. *Misevičienė V.* Darbo dainos. Kalendorinių apeigų dainos / Lietuvių liaudies dainų katalogas. Vilnius: Vaga, 1972. 337 p.
26. Vilniaus krašto lietuvių tautosaka / Paruošė J. Balys // Tautosakos darbai. Kaunas: Lietuvių tautosakos archyvo leidinys, 1938. T. 4. 330 p.

Аннотация

Весенняя обрядовая песня «Стрела» бытует в Полесье, на белорусско-украинско-русском пограничье и связана с обрядом «вождения стрелы». По своему сюжету она относится к балладным песням о трех пташках у тела убитого. Народные баллады с этим сюжетом распространены у восточных и южных славян, а также у балтов и приурочены к различным календарным и семейным обрядам.

Summary

The spring ritual song 'Strela (arrow)' exists in the Polesye region, in the Belarusian-Ukrainian-Russian borderlands, and is associated with the rite of 'taking a Strela (arrow)'. In its plot this song is a ballad of three birds near the killed man. Folk ballads on this subject exist among the East and South Slavs and Balts, these songs are set to various calendar and family rites.

- ✓ *Ключевые слова:* хороводная песня, народная баллада, Полесье, балто-славянский ареал.
- ✓ *Key words:* roundelay, folk ballad, Polesye region, Balto-Slavic area.

Мифологический сюжет в фольклоре письменной традиции: К проблеме трансформаций в народной прозе

ИВАШНЁВА ЛИДИЯ ЛЕОНИДОВНА

*Фольклорист, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы,
Астраханский государственный университет (Астрахань)*

IVASHNYOVA LIDIYA L.

*Folklorist, PhD (Philological Sciences), Associate Professor,
Department of Literature, Astrakhan State University (Astrakhan)*

E-mail: kafruslit@mail.ru

В 1866 году в астраханской газете «Восток» был напечатан «Рассказ странницы»¹. Эта публикация косвенно, но достаточно убедительно свидетельствует о популярности устных мифологических рассказов о возвращающемся мертвецe, об актуальности народных верований не только в крестьянской, но и в городской среде и об интересе читателей к данному сюжетному типу. В «Рассказе странницы», как и в современных быличках и бывальщинах, просматривается, по сути дела, одна и та же инвариантная схема сюжетной линии.

При наличии расхождений в текстах устной и письменной традиции выявляется тем не менее устойчивость в системе персонажей, стабильность ключевых эпизодов действия, их эмоциональная насыщенность и установка на правдивость рассказа о сверхъестественном, на достоверность событий и персонажей. Наряду с чертами общности в семантике и структуре, «Рассказ странницы» и устные былички имеют также типичную для мифологической прозы функциональную направленность. Мифологические рассказы призваны помочь человеку в ситуации эмоционального стресса, вызванного смертью близких. Они содержат запреты и предписания, напоминают живущим о правилах бытового и обрядового поведения, предостерегают от каких-либо контактов с потусторонними силами.

¹ М. И—в. Рассказ странницы (Одно из множества суеверий русского народа) // Восток. Газета коммерческая и литературная. 1866. 9 сент. № 11. С. 91–94 (в дальнейшем — «Рассказ странницы» с указанием страницы). Рассказ был выявлен автором статьи в 2008 году в газетном фонде Государственного архива Астраханской области путем сплошного просмотра астраханской дореволюционной периодики. В цитатах из этого текста исправлены опечатки публикации 1866 года. Орфография и пунктуация приведены в соответствие с нормами правописания современного русского языка.

Вместе с тем рассказ паломницы по святым местам значительно объемнее аналогичных по сюжетике устных быличек и бывальщин и сложнее, чем они, по архитектонике. Он выстроен по принципу ступенчатой ретроспекции как «сюжет в сюжете» и представлен в двойном пересказе. Автобиографическое повествование главной героини-странницы было пересказано автору публикации его родственницей, а затем воспроизведено этим неизвестным автором в газете «Восток». Он утверждает: «Родственница моя, женщина с здравым умом, добрая и в высшей степени религиозная, передала мне рассказ одной странницы, встретившейся ей в странноприимном доме города Ю.»¹.

Центральная сюжетная линия, собственно рассказ паломницы, имеет рамочное обрамление (метатекст). В начале произведения описаны обстоятельства встречи указанной выше родственницы с главной героиней «Рассказа странницы». А в финале структурно выделено своего рода краткое послесловие (вопросы слушателей к страннице), в частности: «Как же ты, Матренушка, поверила тому, что это был не бес, а твой муж? — спрашивала хозяйка. — А бог его знает, я сама не знаю, как это случилось»².

Представляет интерес рассказ родственницы автора, предваряющий основное повествование: «Во время перехода моего из Москвы в Киев с целью поклониться там святым угодникам по обещанию, данному мною моей больной матери³, с котомкою на плечах, посохом в руке и сильную болью в ногах я вошла в город Ю. и спросила первого встретившегося человека: „Где здесь принимают странних?“ Мне показали на каменный двухэтажный дом, в котором и была я принята страннолюбивою хозяйкою купчихой З. В довольно просторной избе с лавками около стены, большой кирпичной печью и большим белым столом в переднем углу, под иконами, я увидела несколько человек странников обоего пола, молодых и старых. Некоторые из них шли в Киев, другие обратно, в том числе женщина лет тридцати с девочкою лет восьми или десяти (после я узнала, что это была дочь ее). Женщину эту, до-

¹ Рассказ странницы. С. 91. В данной публикации лексема «странница» употребляется в значении «паломница». Неразличение понятий паломничества и странничества нередко встречается в текстах XIX века, на что указывает современный исследователь Е. В. Кулешов. Паломничество направлено на «конкретный, сакральный локус» и чаще всего совершается «в переломные жизненные моменты, связанные с потребностью в переоценке ценностей...» (Кулешов Е. В. Сакральная топография нового времени: Святая земля // Традиция в фольклоре и литературе / Ред.-сост. М. Л. Лурье. СПб.: АГ СПбГУ, 2000. С. 178).

² Рассказ странницы. С. 94. Аналогичные диалоги, вопросы хозяйки дома и т. п. введены автором и в других частях «Рассказа странницы», что воссоздает живую атмосферу исполнения и восприятия рассказа.

³ О паломничестве для поклонения святым местам по обету см., например: *Кремлёва И. А.* Место обета в мировоззрении и повседневной жизни русского народа // Святыни и святость в жизни русского народа: этнографическое исследование / Отв. ред. и сост. О. В. Кириченко. М.: Наука, 2010. С. 241–284 (С. 277–280 — о паломничестве по обету, которое совершалось в особых обстоятельствах, жизненно важных для человека).

вольню опрятно одетую по-мещански, с бледным и печальным лицом и резкостью физиогномии нельзя было не заметить. Она сидела за столом и что-то рассказывала хозяйке; рядом с ней сидели странники и странницы. Был август месяц. На ближайшей церкви был слышен благовест к вечерне»¹.

В данном фрагменте текста примечательны черты городского патриархального быта середины XIX века, купеческого уклада жизни. Документальная точность этого описания в чем-то аналогична способу создания установки на достоверность в устных мифологических рассказах. Повествование о паломничестве в дореволюционной России перекликается, например, с устным свидетельством человека другой эпохи: «Я слышал от бабушки о том, как моя прабабушка ходила в Иерусалим молиться Богу. Через границу их пропускали, потому верующим нигде преграды нет. Шесть месяцев туда и обратно прошла она пешком. Во встречных деревнях ее встречали, кормили, оставляли на ночлег. Потом, прощаясь, просили ее молиться и за них»².

В «Рассказе странницы» обращает на себя внимание описание внешности паломницы, молодой женщины «с бледным и печальным лицом». Словесный портрет является связующим звеном между этой вводной частью и дальнейшим автобиографическим повествованием главной героини. Видимо, не случайно через весь «Рассказ странницы» проходят вопросы и нетерпеливые реплики хозяйки уютного странноприимного дома, понуждающие паломницу вновь и вновь продолжать историю своей жизни. Не является ли этот рассказ условием быть принятой и обласканной хозяйкой купеческого дома, для которой знакомство с разными людьми и их судьбами — важная часть досуга и образа жизни?

Центральная часть «Рассказа странницы» (с мифологической сюжетной основой), в свою очередь, предваряется автобиографическими воспоминаниями главной героини от ее детства до замужества и внезапной смерти мужа. Необходимо отметить удвоенную экспозицию произведения. Одна вводит читателя в ситуацию пересказа основного сюжета, объясняет его происхо-

¹ Рассказ странницы. С. 91.

² Записано Л. Л. Ивашнёвой в селе Каралате Камызякского района Астраханской области 20.07.1978 от Е. Н. Белоусова, 1901 года рождения (Фольклорный архив Астраханского государственного университета — ФА АГУ). Паломничество как феномен традиционной культуры активно изучается в последние десятилетия. См., например: *Щепанская Т. Б.* Кризисная сеть (Традиции духовного освоения пространства) // *Русский Север. К проблеме локальных групп.* СПб.: Наука, 1995. С. 110—176; *Поплавская Х. В.* Паломничество, странноприимчество и почитание святынь (по материалам Рязанского края) // *Православная жизнь русских крестьян XIX—XX веков.* М.: Наука, 2001. С. 251—299; *Ведерникова Н. М.* Соловецкие паломники // *Святые и святыни северорусских земель. По материалам VII научной региональной конференции / Науч. ред. и сост. Н. И. Решетников.* Каргополь: Каргопольский историко-архитектурный и художественный музей, 2002. С. 133—141; *Кормина Ж. В.* Религиозность русской провинции: к вопросу о функции сельских святынь // *Сны Богородицы: Исследования по антропологии религии / Под ред. Ж. В. Корминой, А. А. Панченко, С. А. Штыркова.* СПб.: ЕУ СПб., 2006. С. 130—150 (С. 134—141 — «Паломники»).

дение и возможность быть опубликованным. Другая экспозиция знакомит нас с главными действующими лицами фольклорного, по сути, сюжета о возвращающемся мертвце.

Развернутая вторая экспозиция представляет собой цельное повествование о жизни паломницы — до болезни и смерти мужа, отца ее семейства. Данная часть «Рассказа странницы» внутренне контрастна, поскольку рисует и светлые, и темные стороны жизнеописания главной героини. Однако если рассматривать этот фрагмент произведения, предваряющий основной сюжет, как целое, то он, безусловно, являет собой антитезу содержанию всей сюжетной линии о возвращающемся мертвце. Тем самым композиционный принцип контрастного противопоставления проявляется в «Рассказе странницы» еще более многопланово, чем в мифологической прозе устной традиции. Эта закономерность обнаруживается и в других эпизодах текста.

Следует отметить, что устные фольклорные рассказы данного сюжетного типа повествуют не обо всех событиях жизни семьи, а лишь о том, что может произойти после смерти близкого человека при несоблюдении определенных правил и запретов. Быличку и бывальщину занимает очевидный случай контакта с нечистой силой сам по себе, в своей самодовлеющей сущности. Предыстория вторжения в осиротевшую семью демонического персонажа, факты биографии действующих лиц, предшествующие беде как ключевому элементу завязки, почти не упоминаются¹.

В устном мифологическом рассказе все внимание сосредоточено на динамическом развитии трагических событий, обусловленном традиционной для данного сюжетного типа завязкой типа нарушения запрета и беды. Каждодневная обыденная жизнь семьи как норма ее бытия имплицитно присутствует в мифологической прозе устной традиции в качестве контрастного фона мистическим аномалиям дальнейшего хода событий.

В «Рассказе странницы», в фольклорном мифологическом нарративе письменной традиции, важным способом создания объемного, жизненно правдивого повествования и полнокровных характеров является композиционный прием расширения текста. В частности, на амплификацию нацелены указанная выше «рамочная» структура произведения и развернутая биография главной героини. Ее сиротство с рождения, нищета и убогость жизни со «злющей» мачехой в доме пьянствующего отца и, как следствие, ранимость, впечатлительность, беззащитность натуры многое объясняют в основном сюжете произведения.

Речь может идти о некоей психологической предрасположенности личности к тому, чтобы оказаться духовно поработанной демоническим существом в ситуации внезапно обрушившегося несчастья. «Я росла у родного

¹ Кстати сказать, агиографическая легенда и сказка включают в сюжет гораздо больше фактов жизни героев, чем мифологическая проза. Путь к святости персонажей легенды и к благополучию героев сказки обставлен поступками действующих лиц, создающими их достаточно объемную биографию.

отца, при мачехе. Родная матушка моя умерла, как только произвела меня на свет. Я была у них одно дитя; не было у меня ни братьев, ни сестер. Помню: худая избенка, бедность, брань да драка у мачехи с отцом. Нередко случалось, что и корки хлеба не было в доме. Отец много пил, оттого мы и были бедны, мачеха была злющая да нравная. На том я выросла и возмужала»¹.

В соответствии с народной аксиологией, с ценностными установками традиционной обрядовой культуры героиня «Рассказа странницы» подробно описывает свое совершеннолетие и знакомство с будущим супругом как переход в другой возрастной и социальный статус и начало новой жизни. Образ завидного жениха и любимого мужа предстает достаточно полным и жизненно достоверным. «Здоровый, работающий и непьющий» парень заводской слободы показан красавцем, как в свадебных песнях и величаниях, и мастером на все руки. В его характеристике совмещается несколько точек зрения: и матери, и хозяина на «медном заводе», и влюбленной героини рассказа.

В жизнеописании молодых людей выявляется принцип структурной симметрии. Оба осиротели в раннем детстве, пережили во многом схожие трудности и невзгоды. Однако указанный способ сюжетно-композиционной организации текста имеет в данном случае черты антитетического параллелизма. В отличие от главной героини «Рассказа странницы», молодой человек рос и воспитывался в обстановке благожелательности и материнской любви.

Причем об этом сказано не прямо, а через восприятие Матренушкой (так звали паломницу) рассказов-воспоминаний ее свекрови: «У меня была свекровка, старушка тихая да ласковая. Любила она нас обоих одинаково. Бывало, у ней только и разговора о Петрушиньке: как она его вырастила сиротой, как обучила грамоте, а потом заводскому ремеслу, как много натерпелась, бывши вдовой, слез и горя. „Отец-то его умер, он остался по четвертому годочку да таким-то рос хилым да больным, что я и не чаяла, чтоб он выправился таким молодцом. А весь мой голубчик в отца вышел и нравом, и красотою — тот тоже был такой высокой, кудрявый да круглолицый“»².

Главный временной рубеж в хронотопе жизненной судьбы паломницы выделен детальным и психологически точным изображением переживаний и сомнений, радостных и тревожных чувств девушки на выданье. В «Рассказе странницы» нет картины традиционного свадебного обряда, упоминается лишь сватовство и венчание. В повествовании все внимание сосредоточено на предсвадебном этапе ухаживаний жениха и «честна-похвальна» девичества невесты. Как и полагается по досвадебному этикету, девица сидит у окошка³ и

¹ Рассказ странницы. С. 91.

² Там же. С. 92.

³ Мифологема «окно» не раз привлекала внимание исследователей. См., например: *Байбурина А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л.: Наука, 1983. С. 140–145; *Топоров В. Н.* К символике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования. 1983 / Отв. ред. В. В. Иванов. М.: Наука, 1984. С. 164–185.

делает вид, что не замечает ухажера. Он «пройдет, бывало, мимо — глазком примигнет, а я сижу у окна ни гугу: бровью не поведу. А то картуз снимет и поклонится, а я все молчу»¹.

Перелом во взаимоотношениях, в молчаливом диалоге молодых людей происходит на праздник Николая Чудотворца (Николаы вешнего): «Только раз, на самую Миколу, летом, сижу я у ворот да и думаю: „Что-то моего любезника давно не видать“. А мне уж, признаться, и любви были и нравились его шутки. Да как взгляну вдоль улицы, а он и идет: кафтан на нем синий, суконный, шляпа набекрень, сапоги так и светятся, на шее красный платок. Как увидела — так и обмерла вся: руки опустились, и сижу, как дура. Он поклонился, а я и не чую, в глазах помутилось, а сердцу так и хочется выпрыгнуть. А когда я опомнилась, он уж был далеко. И как мне было досадно на себя, что я ему не поклонилась. „Ведь он же может быть моим суженым“, — думаю себе и сама чуть-чуть не плачу».

Предсвадебное объяснение молодых людей происходит летом. «Сижу я у окошечка и пряду лен, сама мурлычу про себя песенку. Известно дело девицье: где поплачешь, а где и посмеешься: отца и матери не было дома. Глядь — под окном стоит Петр Иваныч, я так и ошалела... Вся покраснела, веретено выпало из рук, а он стоит да ухмыляется: „Ишь, — говорит, — как я напугал тебя!“ И то и другое, слово за словом. Я образумилась и говорю: „Уйди ты, пожалуйста, от окошка, не равно кто увидит: что подумают обо мне добрые люди? Пожалуйста, уйди“. — „Нет, — говорит, — не уйду. Мне давно желательно было посмотреть на тебя поближе. Да не закрывайся“.

А я, было, закрылась рукавом рубашки. „Ишь, какая раскрасавица! Глазки-то так и горят, как угольки, так бы и расцеловал“. Да и хотел меня обнять у окошко-то, но я отскочила и говорю ему: „Если ты мне не желаешь порока, так уйди Христа ради, уйди“. А сама дрожкой дрожу: зубы так и стучат, как в крещенский мороз. А он-то надсажается: „Желанная моя, дорогая моя, золотая моя, ведь я тебя от всего сердца полюбил. Скажи, если ты меня любишь, я к тебе сватов зашлю, и мы повенчаемся“². И еще он много говорил, да всего не упомяну. Вот таким-то манером повенчались мы и зажили»³.

¹ Рассказ странницы. С. 92.

² Ср. короткий рассказ о сватовстве «через окно» в городском быту XIX века, опубликованный в книге митрополита Вениамина (Федченкова) о подвижниках русской церкви. Имеются в виду воспоминания схиигумена Германа, настоятеля Зосимовой пустыни, о родителях, о женитьбе его отца. Ему понравилась одна девушка, и однажды отец будущего игумена «подошел к дому ее, стукнул в окно и говорит ее матери: „Купец пришел, соседка, нет ли у вас живого товару?“ Та поняла и говорит: „Есть, как же не быть“. А он просунул в окно три золотых и говорит: „Готовьте угощенье: я вечером приду!“ Приготовили угощение, и вечером отец пришел со своими товарищами; и так дело окончилось» (*Вениамин (Федченков)*. Божьи люди: Мои духовные встречи. М.: Отчий дом, 2004. С. 62).

³ Рассказ странницы. С. 92.

Психологически насыщенные монологи и диалоги, живые сцены из «довечного» периода жизни главной героини «Рассказа странницы» содержат ценные фольклорно-этнографические детали русской свадебной обрядности и исторически верные картины городского быта конкретной эпохи. Лексика и поэтический синтаксис, речевые характеристики девушки на выданье и ее милого, отдельные сюжетные ситуации — это почти цитаты из свадебных песен девичника и причитаний невесты, центрального персонажа народной славянской свадьбы. В «Рассказе странницы» можно указать на такого рода примеры: «в глазах помутилось», «руки опустились», «сама дрожкой дрожу», «покраснела, веретено выпало из рук» и т. п.¹ Для сравнения — в общерусской свадебной песне «Как при вечере, вечере» у невесты

Скоры ножки подломилися,
Белы ручки опустилися,
Ясны очи помутилися,
Красота с лица сменилася².

Песни и причеты свадебного фольклора чрезвычайно насыщены эмоциями: переживания невесты и других персонажей свадьбы занимают в ее поэтических жанрах значительное место. В песнях и плачах проявляется страх невесты перед будущим, осознание единственности выбора и бесповоротности судьбы. Вступающим в брак было присуще чувство ответственности за решающий в жизни шаг, что нашло отражение в жениховых и невестиных песнях. Во многих народных рассказах о свадебном обряде подчеркивается: «Раньше не разженивались!»³ Необратимость перемены особенно остро переживала девушка, навсегда покидавшая родительский дом.

Этикет свадебного ритуала предписывал обязательность предсвадебных причитаний невесты — независимо от наличия или же отсутствия реальной жизненной основы для ее горьких слез и опасений. «Плакали, что это большое дело. Надо было плакать, даже если по любви, по желанию выходили замуж, чтобы Бог благословил, чтобы все было хорошо в жизни»⁴. В этом типичном рассуждении исполнительницы подчеркнута функция благопожелания, важнейшая в народной праздничной культуре.

Главная героиня «Рассказа странницы» плакала, как и все невесты на предсвадебном этапе ритуала. Она не ошиблась в своем выборе, вышла замуж по любви и была счастлива в супружеской жизни. Однако уже в этом

¹ Рассказ странницы. С. 92.

² Обрядовая поэзия / Сост., предисл., примеч., подгот. текстов В. И. Жекулиной, А. Н. Розова. М.: Современник, 1989. С. 380.

³ Подробнее см.: *Ивашнёва Л. Л.* Поэзия и обряды западнорусской свадьбы: Учебное пособие. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2012. С. 76 и др.

⁴ Подробнее см.: Там же. С. 75.

рассказе молодой женщины нельзя не заметить повышенной эмоциональной возбудимости ее натуры и потребности в поддержке близких людей.

Одни из самых светлых страниц произведения — это повествование Матрены о десяти годах ее семейного счастья, когда все было в радость: и рождение дочерей, и образцовое ведение хозяйства: «домик у нас был новенькой, о трех окошках, светлый, как фонарик, на дворе скотинка, птица, опять огород был с овощами разными»¹. Паломница предстает перед читателями идеальной женой и матерью, преданной семье и безраздельно погруженной в заботы по дому.

О своей полной «растворенности» в близком человеке, в чувствах к мужу Матренушка говорит так: «Не было у нас ни печали, ни радости розной. Все было вместе: печален он — печальна и я, радостен он — радостна и я. Да, кажись, здоровье и нездоровье-то, какое приключится на одном, такое сделалось и на другом»². В абсолютном родстве близких людей, когда они становятся одним целым, почти как в идеальном образе мужа и жены Библии, нет ли скрытой угрозы постепенной утраты индивидуальных качеств личности?

Постоянно ощущая любовь и поддержку мужа, Матрена безболезненно пережила смерть своих маленьких детей, уход из жизни родной и близкой ей свекрови. А вот смерть мужа, который «заболел горячкою, а в девятый день и свою праведную душеньку отдал Богу»³, явилась для героини «Рассказа странницы» и ее детей настоящей трагедией. Она сознает, что на все Божья воля: «уж, видно, Богу понадобился добрый человек — так и не вылечишь!»⁴ Но сердцем героиня рассказа не может принять все, что произошло, как свершившийся факт: «Плакала я об нем так, что в слободе говаривали после старухи, что они и в жизнь не слыхивали и не видывали таких слез да горя»⁵.

Умерший муж героини «Рассказа странницы» был оплакан в соответствии с традициями похоронной обрядности. Плач был услышан всеми и «прокомментирован» в ближайшем окружении вдовы. О молитвах и церковных поминовениях, о кресте, ладане, святой воде и о других атрибутах христианского почитания умерших в «Рассказе странницы» не упоминается — до кульминационных эпизодов произведения и обращения за помощью к священнику.

Похоронные и поминальные причитания, молитвы живых об умерших, чтение Евангелия и Псалтыри, другие необходимые ритуальные действия являются обязательными составляющими духовной культуры народа. Однако в традиционных верованиях и обрядовой практике период скорби и плача живых по умершим строго регламентирован. Согласно письменным

¹ Там же. С. 93.

² Там же. С. 92.

³ Там же. С. 93.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

и устным свидетельствам, тосковать по близкому человеку можно (и должно!) до его поминовения на сороковую день, когда душа покойного оставляет земные пределы и свой дом.

Как пишет С. М. Толстая, в хронотопе перемещений души после ее исхода из тела сороковой день считается наиболее значимым временным рубежом у всех славян. В этот день, «по народным и христианским представлениям, душа умершего окончательно покидает землю и отправляется к Богу, на небо, на Божий суд и т. п.»¹.

Согласно фольклорно-этнографическим материалам, неумеренный плач тревожит душу усопшего, потопляет его могилу в слезах. В словесных формулах причитаний могила предстает и реальным, и метафизическим местом упокоения тела. «Не дай Бог только печалиться за мужем, дитем, за матерью. Это не дай Бог. Не надо об нем все время думать. А что теперь? Уже помёр. Нехай и лежить с Богом. Царство ему небесное. Уже его не подынешь. А ты себе его призываешь, призываешь, слезами заливаешь. В слезах его и потопишь. Будешь печалиться — не он придет, а придет нечистая сила. Нечистый — он человеческий образ и копыта лошадиные. На ноги если глянешь, узнаешь, что это он»².

Прочитанное рассуждение о таинстве смерти и о правилах поведения для живых типично в мифологической прозе общерусской традиции. Многие рассказчики подчеркивают, что загробное существование души должно протекать установленным порядком. «Говорять: если плакать по покойнику, яму там дуже тяжко»³.

Тоска, печаль и уныние осуждаются в народе и в церковной практике поминовения усопших как нечто греховное и нежелательное не только на ритуальном уровне, но и с точки зрения здравого смысла. Психологически эти эмоции тяжелы в силу своей чрезмерности, что создает человеку «бремена неудобноносимые». Они отдаляют тоскующего от жизненных забот и радостей, от самых близких людей.

Неизбежность в обыденной жизни потерь и горя утраты, необходимость для человека духовной поддержки предусмотрены в молитвах «на всякое прошение души», в церковных рекомендациях для домашнего чтения Псалтыри и т. п. В каждодневных молитвах о здравии и в других произведениях православной гимнографии нередко содержится просьба к небесным си-

¹ Толстая С. М. Славянские мифологические представления о душе // Славянский и балканский фольклор: народная демонология. М.: Индрик, 2000. С. 78.

² «Умирает каждый по-своему...»: Погребальный обряд астраханских липован / Публикация Е. В. Пауновой // Живая старина. 2000. № 1. С. 18.

³ Представления восточных славян о нечистой силе и контактах с ней. Материалы полевой и архивной коллекции Л. М. Ивлевой / Сост., подгот. текстов и справочный аппарат В. Д. Кен. СПб.: Петербургское востоковедение, 2004. С. 155.

лам избавить человека от безотчетной скорби и от томящей его «диавольской прелести»¹.

Способность эмоционально реагировать на происходящие события, безусловно, природное свойство человека. Глубина его внутренней жизни выражается, прежде всего, в эмоциональных проявлениях. Мифологические рассказы и устной, и письменной традиции свидетельствуют, каким хрупким может быть эмоциональный мир личности. Они стремятся воссоздать конкретные образы с особым психическим складом и внутренним миром, с индивидуальным отношением к правилам и нормам поведения в обыденной жизни и в стрессовой ситуации.

На данном этапе сюжетной линии «Рассказа странницы» повествование приобретает очертания устных мифологических рассказов о возвращающемся мертвце. Круг сюжетов о «ходячих» покойниках обширен и достаточно устойчив в своей инвариантной сущности. В быличках и бывальщинах хорошо видна сюжетообразующая роль эмоциональных концептов скорби, тоски и страха, отчетливо проступает мифопоэтическая и художественная основа данных понятий. Анализ текстов позволяет выявить, что характеристики действующих лиц могут быть тесно связаны с ритуально-мифологическим контекстом похоронной и поминальной обрядности. В мифологических рассказах эмоционально-психологическая сфера жизни человека увязана с христианскими и еще более архаическими представлениями о жизни и смерти, о грехе, а также с проблемой человеческой личности и бессмертия ее души.

Стержневым мотивом завязки и движущей силой сюжетного действия мифологических рассказов выступает запрет чрезмерно тосковать по близкому родственнику после его смерти. Табу нарушается, поскольку введение мотива нарушения запрета обусловлено законами композиции фольклорного эпического произведения, где персонажи пренебрегают такого рода наказаниями-предписаниями. С другой стороны, нарушение запрета в мифологической прозе отвечает одной из прагматических задач былички: на отрицательном примере способствовать правильному поведению человека. Запрет при этом — коррелят нормы. Мотив неизбежной беды тоже типичен для данного сюжетного типа. Происходит поначалу незаметный для главных героев, неявный для соседей и родственников, но крайне опасный для живых контакт с нечистым духом, его вторжение в жизнь людей.

Демонический персонаж является в облике умершего. В текстах подчеркиваются выразительные детали сходства между покойником и «нечистиком». Часто на нем видят ту же одежду и обувь, в какой был похоронен умерший. Устойчивы также другие сюжетные мотивы завязки и следующих за ней

¹ См., например: Молитвослов на всякое прошение души. СПб.: Глагол, 2010. С. 18–21, 35–39, 292–295 и др.; Псалтирь с указанием порядка чтения псалмов на всякую потребу. М.: Сретенский монастырь, Новая книга, Ковчег, 1997 (Пс. 3, 12, 21, 68, 76, 82, 90, 142).

эпизодов и этапов повествования. В рассказах о возвращающемся мертвец просматривается обстоятельная мотивировка ключевых эпизодов текста.

Мысль о противоестественности чрезмерной тоски и о степени опасности для человека контактов с нечистым духом пронизывает почти все варианты и версии быличек о «ходячих» покойниках. В них показаны многообразные формы и способы вредительства антагониста. Устные рассказы дают обширный спектр возможностей спасения для личности, попавшей в беду духовно-эмоционального порабощения «нечистым».

Агрессивная демоническая природа этого персонажа проявляется в насильственных действиях по отношению к людям, в целенаправленном стремлении погубить их. Нечистый дух царапает, щиплет, душит, бьет, стремится увлечь жертву за пределы жилого пространства (к реке с крутым обрывом, к колодцу, в лес, на кладбище, в глубокую яму и т. п.), тащит ее в петлю. Контакт с демоническим существом является причиной множества недугов психического свойства. Порабощенные злым духом вдовы могут сойти с ума. Например: «У нас в деревне было так, что рано умер тоже. А она осталась, у ней четверо ребятишек было. А тогда ведь по единоличному были, риги грели для молотьбы, все. Ну, вот он х ей стал ходить. Она плакала-плакала — он стал х ей ходить. Вот он ей риги грел, все делал. И она потом помешалась. Видимо, от этого: она все же чувствовала, что неправильно делает-то. А деваться уже некуда было»¹.

В бывальщинах нередко повествуется о преждевременной смерти жертв такого рода насилия: «У нас тут к одной женщины, усе видели, как он летал даже. Вот летить, как шар, летить. Люди видуть — в трубу спускается. Она, знаете, какая сделылась — набок, худая, желтая. Умерла она молодая. Дети усе остались»². Аналогичный текст был записан Л. М. Ивлевой в Рязанской области (в двух вариантах от разных исполнителей). «У нас к одной ходил [покойник]. Муж у ей умер, она осталась сама шест. Эти были трое поболе, матеренькие, а близнецы были маленькие. Она очень уж тосковала. Вот он ей и пеленки носил, помогал: вражество была (по ночам). Она очень тосковала.

А потом пришло такое время — он ей как вдарил по лицу, она и померла. Матерю он убил, дети сиротами и остались, пятеро-то. Взросли потом все, родственники их вырастили»³. Более короткий вариант, записанный в том же Котелине Кадомского района Рязанской области, содержит важные детали, связанные с оборотничеством нечистого духа: «С пятью детьми осталася, а двоежки в зыбке. Он [муж] помер, а она [соседка] тосковала. Она их [двой-

¹ Кормина Ж. В., Штырков С. А. Мир живых и мир мертвых: способы контактов (два варианта северорусской традиции) // Восточнославянский этнолингвистический сборник. М.: Индрик, 2001. С. 215.

² «Умирает каждый по-своему...»: Погребальный обряд астраханских липован. С. 18.

³ Представления восточных славян о нечистой силе и контактах с ней. С. 115.

няшек] качает, а он [покойный муж] придет и помогает ей качать. И перевертывается [т. е. меняет облик], так он ее насмерть и убил»¹.

Героиня «Рассказа странницы» мотивирует нарушение запрета тосковать по умершему своим сиротством и одиночеством. Трагизм ситуации в этом произведении усилен ее отстранением от детей и насущных забот, отчуждением от жизни как таковой. Между тем, согласно народной морали, абсолютная погруженность в личное горе, в собственные невзгоды — это одна из форм эгоизма, особенно по отношению к детям. «Да и как, мои друзья, было не плакать мне? Я с малыми детьми оставалась сиротою: кто нас без него напоит, кто накормит, кто приголубит? О-ох! Тошнехонько мне было. Итак, похоронили, зарыли в сырую землю, и осталась я одна, как в поле одна березынька. Куда ни посмотрю, куда ни оглянусь — все одна. От всего меня отбило: и от хозяйства, и от детей, и от пищи. Дети ли плачут, есть просят, скотинка ли на дворе мычит, птица ли голодная — мне и нужды будто нет, точно сердце у меня ко всему охолодело. Я все плакала да горевала, ничто мне не мило стало на свете — одни лишь слезы милы, да и так милы, что сыто не заплачешься. На дворе мороз, а у меня часто и изба не топлена, и пища не сварена. Дети хоть расплачсы — у меня и жалости к ним нет»².

Главную часть «Рассказа странницы» отличает сплав сверхъестественного и жизненно достоверного начал в сюжете, соединение дохристианских верований и традиций народного православия в идеологическом контексте произведения. В основной сюжетной линии отчетливо проявляется эмоциональная доминанта содержания, точность и убедительность психологических характеристик персонажа-жертвы.

Порабощение личности несчастьем сопровождается неверием в сочувствие ближних, в их доброжелательность и в искренность стремления помочь осиротевшей семье. Тексты народной мифологической прозы раскрывают постепенное ослабление и исчезновение духовной связи центрального персонажа с людьми ближайшего окружения: с родными, с друзьями, с соседями. Понятия порабощенности тоской и разобщенности с миром ближних оказываются в мифологической прозе контекстуальными синонимами.

При рассмотрении текстов фольклорной мифологической прозы в аспекте эмоционально-психологических компонентов выявляется, что негативные эмоции притягивают представителей враждебного людям нечистого мира, вовлекают их в пространство живых. Не случайно, уныние считается одним из смертных грехов: «уныние есть услада дьявола» (Тихон Задонский).

Чрезмерные тоска и плач вдовы разрушают невидимую, но четко осознаваемую традицией грань между топосами живых и мертвых, делают пронизываемым для нечисти духовный барьер, защищающий дом и семью. Все, вме-

¹ Представления восточных славян о нечистой силе и контактах с ней. С. 169.

² Рассказ странницы. С. 93.

сте взятое, деструктурирует освоенное человеком пространство и гармонию окружающего мира. В мифологической прозе встреча со сверхъестественным существом может произойти в различных локусах. Однако в рассматриваемом сюжетном типе устной и письменной традиции демонический персонаж стремится проникнуть внутрь дома и тщательно скрывает свое пребывание в этом пространстве, боится идентификации, огласки и разоблачения.

В эпизоде жизнеописания паломницы, где нечистый дух появляется у окна ее дома, отражены индивидуальные психологические характеристики поведения героини. Она испытывает смешанные чувства испуга и радости. В то же время в описании есть традиционные черты стиля, свойственные аналогичным по содержанию текстам устных мифологических рассказов. «Так-то раз, в сумерки, вскоре после Крещенья, сижу я у себя на кбннике (прилавок, ларь для спанья. — *Л. И.*) возле дверей да и терзаюсь, а сердце-то болит-болит. Да как вскину глаза на окно, что выходило на улицу, а муж-то мой смотрит в него да улыбается. Я обрадовалась и испугалась: хочется верить и боюсь верить, хочу броситься к окну, да ноги не слушаются, не встают. Так и замерла на месте»¹.

Мифологическая проза устной и письменной традиции акцентирует внимание на значимости в сюжете первого появления «нечистика»-оборотня в облике умершего. Данный эпизод является ключевым в завязке сюжетной линии, он же служит предупреждением человеку о беде. Эта дополнительная функция мотива крайне важна для персонажа-жертвы. У него пока еще есть возможность одуматься, оценить «визит» покойника с позиций самосохранения, здравого смысла и ритуальной практики похоронно-поминальной обрядности.

Встречаются былички-мемораты, где содержание исчерпывается единственным таким посещением дома горющей вдовы. Однако во всех вариантах и версиях появление антагониста в облике умершего члена семьи провоцируется чрезмерной тоской персонажа-жертвы, его невольным либо осознанным пособничеством нечистому духу. Выявляются тексты с относительно благополучным развитием сюжета и с развязкой, почти лишенной трагизма.

Например, в быличке, записанной в Астраханской области, завязка повествования стабильна. Нарушение запрета неумеренно тосковать по покойнику вызывает появление демонического существа: «Ох, когда умер дед, горевала я. А уж полгода прошло, вроде позабылось малость. Тут, на воскресных днях, все по гостям уехали. Одна я дома осталась»².

В монологе персонажа-повествователя необходимо отметить неточное соблюдение главным действующим лицом предписаний поминальной обряд-

¹ Рассказ странницы. С. 93.

² Записано М. П. Болговой в селе Сасыколи Харабалинского района Астраханской области 17.06.2005 от В. П. Поповой, 1932 года рождения (ФА АГУ).

ности и норм бытового православия. Судя по тексту, рассказчица не пошла в воскресенье в храм, не читала Псалтирь по усопшему. Она не участвовала с родственниками в праздничном гостевании, а осталась в доме одна со своим горем, хотя срок траура по мужу уже истек.

В основной части этой былички точны детали хронотопа действия. Бытовая конкретизация усиливает свойственную мифологической прозе установку на достоверность — независимо от фантастических элементов в сюжете и системе персонажей. Мистическое начало текста мыслится рассказчиком и воспринимается в народе как нечто сверхъестественное, жуткое, но вполне реальное, чему всегда есть «свидетели».

«А у нас окно напротив крыльца было — видно, кто поднимается. А я в спальню прошла, прилечь удумала. А в спальне дверь напротив окошка прям. Лампа еще висела, и стол около окна стоял. Гляжу: кто-то поднимается. Думаю: кого принесло? Ближе подхожу и вижу — Дмитрий. Как в город ездил: спереди зимбель (приспособление для переноски тяжестей, плетеная сумка с длинными ручками. — *Примеч. собирателя*) да мешок сзади. Я кинусь как к двери! *Он в окно стучит* (выделено мною. — *Л. И.*)». Обращает на себя внимание повтор знаковой детали с ритуально-мифологической семантикой (демонический персонаж «стучит в окно» в записях текстов XIX—XXI веков). «Ходячий» покойник не может проникнуть без действий жертвы в категории «пособничество антагонисту» (в терминологии В. Я. Проппа). Эта дословно повторяющаяся деталь повествования раскрывает один из главных смыслов мифологической прозы. Нечистый дух опасен, несет угрозу жизни беззащитному человеку, но не всемогущ, что отличает нечисть от небесных сил.

Данный текст дает пример нечасто встречающейся кульминации и развязки сюжетного действия. Эмоциональное потрясение от видения умершего мужа заставляет рассказчицу опомниться, задуматься над происходящим и тем самым избавиться от беды — теперь уже правильным поведением: «Уж собралась отпирать, да только поняла: „Умер же он, Дмитрий мой!“ Закрывает глаза, села и молитвы стала про себя проговаривать. Расплакалась. Открыла глаза — ан нет никого. Привиделось ли? Да уж больно ясно видела. Сходила в церковь, свечу за упокой поставила. Больше не являлся мне Дмитрий».

Эту быличку устной традиции можно считать не вариантом, а версией сюжетного типа о возвращающемся мертвецце. Аналогично мог бы завершиться контакт с нечистым духом и для героини «Рассказа странницы». Но ее позиция по отношению к увиденному за окном двойственна. Матрена «обрадовалась и испугалась», «замерла на месте», но ей хотелось «броситься к окну». Кстати сказать, образ окна сохраняет свои сюжетообразующие функции и мифологические значения на всех этапах сюжета «Рассказа странницы». Вдова не призывает умершего прямым текстом, как это наблюдается в устных мифологических рассказах, но и не осознает последствий своего неправильного поведения.

На этапе завязки целенаправленное движение главной сюжетной линии прерывается и осложняется в «Рассказе странницы» вставными эпизодами. Описание первого посещения демоническим персонажем дома овдовевшей рассказчицы произвело сильное впечатление на слушателей. Значимость данного эпизода в «Рассказе странницы» подчеркнута эмоциональными репликами хозяйки купеческого дома, вызвавшими паузу в основном повествовании. Прерванное повествование главной героини провоцирует воспоминание другой паломницы об огненном змее-оборотне.

В «Рассказе странницы» воспроизводится достоверная картина бытования мифологической прозы в фольклорной традиции середины XIX века. Похожие обстоятельства поочередного исполнения устных быличек и бывальщин, во многом совпадающие с данным письменным свидетельством, были зафиксированы в современных полевых исследованиях. Мифологический рассказ одной из паломниц о молодой вдове и огненном змее аутентичен и типичен для анализируемого сюжетного типа. (Быличка, как и поговорка, часто «к слову молвится».)

Итак, в «Рассказе странницы» по ходу сюжета вставлен мифологический рассказ устной традиции. Паломница — слушательница Матрены поведала о случае, бывшем «в их деревне, где к одной молодой вдове летал бес в виде огненного змея. Метал от хвоста искры по домам селенья и пропадал на том месте, где стоял дом вдовы. Оборачивался мужчиной и любезничал с вдовой, отчего вдова вскоре начала чахнуть да чахнуть. Так с тем и умерла. В подтверждение правдивости этого странница свидетельствовалась всеми жителями той деревни»¹.

Этот мифологический рассказ органичен для исполнения быличек и бывальщин в живой традиции. К тому же текст выполняет функцию «свидетельского показания», служит подтверждением правдивости и распространенности подобных сюжетов. Он является также наглядным примером еще одного способа амплификации произведения мифологической прозы письменной традиции и, соответственно, приращения и углубления смысла стержневого сюжета о возвращающемся мертвецe.

Контаминация осуществляется в «Рассказе странницы» по принципу «сюжет в сюжете», путем вплетения, внедрения в основное повествование дополнительного рассказа об огненном змее, нечистом духе². Немаловажная деталь: в данном микросюжете не упоминается ни о муже вдовы, ни о ее тоске по умершему. В этой бывальщине о вдове и огненном змее бес «оборачивался мужчиной и любезничал с вдовой». В «Рассказе странницы» важным структурообразующим элементом является еще один «сюжет в сюжете». Это эпизод сновидения главной героини, который принимается ею за реальность.

¹ Рассказ странницы. С. 93.

² См.: Козлова Н. К. Восточнославянские былички о змее и змеях (Мифический любовник): Указатель сюжетов и тексты. Омск: ОмГПУ, 2000. 261 с.

Такого рода сон уникален для мифологической прозы, специфичен именно для данного письменного извода сюжета о возвращающемся мертвце. В микросюжете о сне показано изменение сознания и мировосприятия молодой женщины, одержимой тоской и страстью. Героиня «Рассказа странницы» видит «чудный сон», как она назвала его. В этом сновидении ее не умерший, а живой и здоровый муж отправляется в длительную поездку по делам «медного завода», на котором он работал при жизни. Через несколько недель Петр Иванович возвращается на подворье своего дома, стучит в окошко, «кричит, чтобы отворили ворота». В этот момент Матрена проснулась из-за плача младшей дочери.

«И что же, мои други, сон этот не сном мне показался, а как будто я видела все наяву. И таково-то мне сделалось весело: и печку истопила, и прибрала все в избе, как только делала при жизни мужа, и ребят накормила, за скотиной и птицей досмотрела, все как следует. И начала себе думать: а что, может, и в самом деле он жив? И опять, думаю, как же он жив, когда я его схоронила и ходила к нему на могилу? Как вздумаю, что он жив, — мне делается весело, вздумаю, умер — тяжело»¹.

В общении с нечистым духом героиня «Рассказа странницы» начинает воспринимать детей как помеху, нечто внеположное ее главному в то время смыслу жизни: «Ребятишки играют в избе, шумят — меня зло на них берет: зачем они играют, думаю. Он будет стучать, а я за криком и не услышу! Меньшую-то дочь раза два стукнула»². Поврежденное сознание персонажа-жертвы усугубляет трагизм традиционного сценария данного сюжета народной прозы. В повествование вводится мотив жестокого обращения Матрены со своими детьми. Маленькие дети воспринимают происходящее в доме после смерти отца более адекватно, нежели их мать, обезумевшая от горя, досады и страха перед будущим.

Когда нечистый дух был впущен в дом, старшая дочь услышала беседу с ним матери и закричала от страха: видение при этом исчезло. Гнев Матрены обрушивается на старшую дочь. Она избивала ребенка, считая девочку виновницей исчезновения «Петра Иваныча»: «Пошла в сени — нет, на двор — нет, за ворота — нет как нет. И такое-то на меня напало зло, что взяла эту девчонку, избивала-избивала, как хотелось. Так и эта ночь прошла. После этого он уж ходил ко мне постоянно каждый вечер, я советовалась с ним об хозяйстве и обо всем. Что он мне присоветует, то я и делала. И так я утвердилась в своих мыслях, что он жив, что меня никто бы не разубедил»³.

¹ Рассказ странницы. С. 93.

² Там же.

³ Там же. Ср.: Руднев В. П. Сновидение и событие // Сон — семиотическое окно: Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст / XXVI Випперовские чтения (Москва, 1993) / Под общ. ред. И. Е. Данилова. Milano: Edizioni Gabriele Mazzotta, 1994. С. 12–17; Сафронов Е. В. Веще сновидение и сбывшееся событие: механизмы соотнесения // Народная культура Сибири / Отв. ред. Т. Г. Леонова. Омск: ОмГПУ, 2004. С. 220–224.

Неразличение яви и сновидения в помраченном сознании героини «Рассказа странницы», одновременное существование личности в разных плоскостях бытия свидетельствует о ее душевном нездоровье, разорванности духовного мира, о патологических процессах в психике. (О заупокойных молитвах, о поминовении умершего в церкви здесь не сообщается.) Микросюжет со сновидением Матрены, как и указанная выше бывальщина другой паломницы об огненном змее, тоже является вставным. Он много значит для расширения и углубления центральной сюжетной линии, но не связан напрямую с представлениями о символике и прагматике снов и видений в народной культуре¹.

В семантике вещей снов сборы в дальнюю дорогу и отъезд близкого человека имеют устойчивые символические соответствия в похоронной обрядности и могут быть связаны с концептом смерти. Но в «Рассказе странницы» сон не предшествует трагическим событиям, как это обычно происходит в практике сновидений и в их народной интерпретации. Следовательно, он не может предвещать того, что уже произошло. Мотив возвращения «Петра Иваныча» домой тоже противоречит традиционным коннотациям сна с символикой ухода из жизни.

Таким образом, микросюжет сновидения, который отождествляется героиней «Рассказа странницы» с реальностью, можно считать: 1) еще одним особым случаем контаминации текста по принципу «сюжет в сюжете», что расширяет объем произведения и, главное, способствует созданию его смысловой глубины и остросюжетности; 2) примером пересемантизации и инверсии символики вещего сна; 3) проявлением творческой трансформации сюжета о возвращающемся мертвеце.

Кстати сказать, в опубликованных устных сонниках не выявлено вещей сновидений, предсказывающих вторжение демонического персонажа в жилое пространство. Однако открывание ворот и дверей в сновидении значимо для развития центральной сюжетной линии «Рассказа странницы». Действия Матрены, которые совершаются во сне, предшествуют беспрепятственному проникновению в дом нечистого духа, что происходит уже на самом деле. Именно в этом значении сон героини является проскопическим и, несомненно, имеет сюжетобразующую функцию. Ночные посещения нечистым духом дома Матрены продолжались около полугода (от праздника Крещения до лета); они не могли оставаться незамеченными. Как и в аналогичных сюжетах быличек и бывальщин, соседи случайно оказывались свидетелями бесед

¹ См., например: *Лурье М. Л., Черешня А. В.* Крестьянские рассказы о сбывающихся снах // *Традиция в фольклоре и литературе* / Ред.-сост. М. Л. Лурье. СПб.: АГ СПбГУ, 2000. С. 275–310; *Сны и видения в народной культуре: Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты* / Сост. О. Б. Христофорова; отв. ред. С. Ю. Неклюдов. М.: РГГУ, 2002. 381 с.; *Ивашнёва Л. Л.* Текст в контексте традиционной культуры: Фольклорные нарративы о вещих снах // *Временник Зубовского института*. 2014. Вып. 1 (12). С. 59–81.

между Матреной и кем-то невидимым. Дочь «стала рассказывать соседкам, что, дескать, „к нам тятя ходит. Мама-то все с ним говорит да советуется“»¹.

В быличках и бывальщинах после разоблачения «нечистиков» обычно следуют кульминационные события. Отрезвление жертвы и изгнание злого духа из пространства живых людей нередко сопровождается трагическими мотивами мести нечистой силы. В «Рассказе странницы» болезненное состояние главной героини делает ситуацию более сложной и опасной для жизни осиротевшей семьи, нежели это наблюдается в мифологических рассказах устной традиции. В анализируемом произведении персонаж-жертва погружается в тьму беспрекословного подчинения бесовской силе. Вместо того чтобы попытаться выявить истинную сущность «ходячего» покойника, героиня «Рассказа странницы» разоблачает перед антагонистом всех, кто пытается ей помочь.

Реакция Матрены на советы и предостережения соседей, других жителей заводской слободы в определенном смысле уникальна. В тот же вечер она обращается к демоническому персонажу как к своему мужу: «„Петр Иваныч! Что говорят про тебя? Будто ты умер? А соседка, Лексеевна, учила меня: как ты придешь, то велела обнять тебя, и очутится, говорит, в руках али столб, али платное корыто“. Рассказываю ему, а сама так и помираю со смеху. А он мне: „Эка ты глупая! Всякому-то слуху веришь!“ Затем вышел из избы и пропал»². На данном этапе развития сюжетной линии обнаруживается совмещение разных точек зрения. Дети, безусловно, недоумевают и удивляются тому, что наблюдают по вечерам в доме. Они воспринимают все происходящее как отклонение от нормы повседневной жизни.

Точка зрения здравого смысла, жизненного опыта, освященного традицией, представлена мнением земляков главной героини «Рассказа странницы», их внятной и активной позицией по отношению к ее антиповедению. Между тем в ракурсе помраченного сознания Матрены все житейские советы кажутся нелепыми, так как она всецело доверилась лукавому в облики мужа. Противодействие беде, которая представлена здесь многоаспектно, в различных проявлениях, начинается в кульминационном по степени трагизма эпизоде, где вводится тематический мотив убийства ребенка. Нечистый дух предлагает Матрене убить старшую дочь, так как «она ведь проблаговестила», рассказала о его посещениях семьи.

В тот вечер в доме находилась соседка: «А то еще раз соседка, бойкая такая баба, звали ее Сергеевной, приходит ко мне посидеть с прялкой в руках да с злым умыслом в сердце. Она не верила, что ко мне ходит муж, а полагала, что я завела себе любовника»³. Сергеевна остается ночевать. И когда при-

¹ Рассказ странницы. С. 93.

² Там же.

³ Там же.

шел «Петр Иванович», соседка «летком слетела с полатей, в одной рубашке и босая бежала домой. А Петр Иваныч говорит: „Зачем ты приглашаешь ночевать к себе чужих людей? Ведь она только любопытничает. А все вышло из нашей дочки, она ведь проблаговестила. Ты убей ее, да и концы в воду!“ При этих словах его у меня внутри как будто что порвалось, напал на меня ужас, волосы на голове дыбом. „Господи, — думаю, — что же это такое делается, что я слышу, Петр ли Иваныч это говорит? Убить дочь советует! Пресвятая Владычица! Во сне или наяву я слышу, жива ли я?“

А меня то в жар бросит, точно кто кипятком обольет, то в озноб — зуб на зуб не попадает. Я отодвинулась от него — и какое чудо со мной сделалось: вдруг как будто я опомнилась после злой горячки али пробудилась от сна. Да как всплесну руками, да взмолюсь: „Владычица, спаси меня! Помилуй меня, Господи! Где я? Что со мной? Убить дочь! Кровь свою! Нет, никогда... она ребенок... разболтала по глупости, а я убей ее! Нет, — говорю, — Петр Иваныч, я этого сделать не могу!“ Смотрю — а его уж нет; старшая дочь спит и ничего не чувствует¹.

Данный эпизод можно считать композиционной вершиной произведения: именно здесь главная героиня будто бы пробуждается от сна-мёртвца своей жизни и начинает осознавать все происходящее с позиций здравого смысла и материнских чувств. Впервые за все месяцы наваждения, общения с неведомой и нечистой силой Матрена обращается за помощью к Богу и Богоматери. Этот переломный момент в повествовании обозначает реальные шаги к избавлению от бед. Однако процесс освобождения от духовного насилия в «Рассказе странницы» достаточно длителен и противоречив. В быличках и бывальщинах почти не встречается изображения подобной сложности пути персонажа-жертвы к новой жизни, к осознанию греховности и пагубности для семьи собственного поведения. Трагическая либо благополучная развязка наступает сразу же после разоблачения демонологического персонажа.

В народной мифологической прозе незримо, но постоянно присутствует вопрос: бессилен ли человек перед лицом враждебного нечистого мира? Одинок ли он, если рядом нет родственников, близких людей, как в «Рассказе странницы»? В большинстве известных вариантов и версий устных рассказов о возвращающемся мертвце помощь персонажу-жертве приходит от окружающих людей и — самая действенная — от небесных покровителей человека. Эта поддержка открывает пути для внутренних процессов покаяния и возвращения к полноценной жизни. После того как в персонаже-жертве начался процесс отрезвления, освобождения от мёртвца в ее сознании, «слободские старички» обратились к Матрене с увещаниями: «Что

¹ Рассказ странницы. С. 93–94.

ты, баба, вздумала, что ты затеяла! Ведь это бес к тебе ходит, опомнись! Какой ты грех берешь на душу!»¹

Героиня «Рассказа» просит совета и помощи у земляков. Проявления мирской поддержки здесь своеобразны: «Старички присоветовали: продать дом, и когда я буду выходить из него, то взяла бы в руки икону Спасителя и вышла бы с ней из избы и со двора вперед пятами. После того, дескать, он к тебе не придет. Долго я не соглашалась. Наконец, вижу, что рано ли, поздно ли, должно положить этому делу конец, и решилась. Продала дом, вышла пятами вперед»². Этот языческий в своей сущности способ избавления от нечистоты (пусть и с иконой Спасителя в руках) не принес желаемого результата.

Матренушка перешла на квартиру. Она вспоминает: «и, когда поместилась в ней, *напала на меня тоска, точно собралась со всего света* (выделено мною. — Л. И.). Опять лишилась я и сна, и пищи. Маялась, маялась да и вздумала опять сходить на могилу мужа. Пришла, упала на нее, сама плачу, как река разливаюсь. „Друг ты мой сердечный, — говорю, — Петр Иваныч! Тебя-то я друга милого лишилась да и дому-то!“ Выла, выла и не помню, как уснула»³.

Приобретя другое жилье, Матрена не смогла избавиться от тоски и депрессии, освободиться от замкнутости и сосредоточенности на личном переживании. На новом месте возобновились ночные визиты «Петра Ивановича». Гиперболизированный образ тоски, которая «точно собралась со всего света» и преследует, душит свою жертву, лишает сна и покоя, перекликается с аналогичными образами и мотивами устных мифологических рассказов и заговоров-присушек. В статье «*„Лежит доска, на ней тоска“ (Тоска в любовных заговорах)*» А. Л. Топорков систематизировал материалы с образом «тоскующей», «не усыпающей» тоски из сборников заговоров и других изданий в записях XVII—XX веков⁴.

В статье раскрывается своеобразие и многоплановость данного образа. Он «сочетает в себе черты демонического антропоморфного существа, зверя» и природных стихий⁵. Тоска заговоров, в отличие от быличек, описывается в текстах как действующее лицо. Она обычно локализована в замкнутом пространстве: на «разжигаемой доске» в бане, под доской, в печи, в избе без окон без дверей, в гробу и т. д. В заговорах тоска насылается на женщину осознанно, насильственно с эгоистическими целями — ради ее порабощения⁶. Такие «присушки» открыто противостоят традиционным нравствен-

¹ Рассказ странницы. С. 94.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Топорков А. Л. «*Лежит доска, на ней тоска*» (*Тоска в любовных заговорах*) // Русская речь. 2015. № 3. С. 114–120.

⁵ Там же. С. 117.

⁶ Там же. С. 118.

ным ценностям, представлениям о человечности и любви, о взаимоотношениях мужчины и женщины.

Как и в мифологической прозе, в заговорах тоска агрессивна. Она полностью овладевает человеком, лишает его интереса к жизни, вводит в состояние депрессии. В указанных фольклорных жанрах персонаж-жертва ощущает глубокое одиночество, переживает разрыв родственных связей — чаще всего оказывается в самоизоляции от окружающего мира. Между тем в «Рассказе странницы» и в устной мифологической прозе тоска не действует как самостоятельный персонаж. Она пребывает во внутреннем мире жертвы. В то же время тоска («сухота», «кручина») по-своему внеположна героям быличек, имеет над ними власть и почти не поддается изгнанию без помощи извне.

По мнению А. Л. Топоркова, в заговорах образ тоски является символом «предельного одиночества и богооставленности»¹. Однако в фольклорной прозе о возвращающемся мертвце отрешенность персонажей-жертв от обыденной жизни, отчуждение от помощи высших сил могут иметь временный характер. Нечистый дух нередко оказывается побежденным. Сюжеты мифологических рассказов заостряют проблемы духовного мира человека и тем самым внутренне противостоят антимиру демонологических персонажей. В них идет речь о важности поддержки близких людей и духовных наставников, актуализируется идея необходимости чуткого отношения к терпящим бедствия.

Во многих устных рассказах нашла свое воплощение мысль об опасности для живущих отпадения от Бога, о неестественности отстранения человека от живой жизни. Быличка утверждает, что окаменение души, омертвление воли живого существа, нравственное помешательство (человек сходит с ума) не менее опасны, чем утрата совести и другие пороки. В народной прозе раскрывается идея пагубности печали и тоски, ведущих к перерождению, деградации и самоуничтожению личности.

В картине мира мифологической прозы, как и в заговорах-присушках, преобладают скорбные эмоции. В быличках и бывальщинах это проявляется в ключевых словах текста, в сюжетных мотивах болезни персонажей и их преждевременной смерти, часто насильственной. Зло коварно и последовательно в своем стремлении уничтожить личность, благополучие семьи, добрую память о близком человеке, но оно не всеильно и в конечном счете преодолимо. Положительный план произведения, его позитивная программа часто не только подразумеваются, но и реально существуют в структуре текста.

В структуре мифологических рассказов наблюдается концентрация семантических признаков, связанных с основным сюжетным мотивом избавления от нечистого мира. В текстах решается двуединая задача: на конкретных примерах показать, как лучше всего предупредить беду и какими спо-

¹ Топорков А. Л. «Лежит доска, на ней тоска» (Тоска в любовных заговорах). С. 119.

собами возможно устранить злого духа из пространства живых. В основной части повествования и в развязке сюжета на первый план выдвигается проблема восстановления нарушенного равновесия в окружающем мире и в отдельно взятой семье, осиротевшей либо попавшей в другую напасть.

В большинстве быличек заключено жизнеутверждающее начало. В них есть вера в возможности человека с Божьей помощью оградить родной дом, себя и окружающих людей от губительного воздействия нечистой силы и одолеть ее. Нечистые духи прячутся от людей, боятся *света*. В мифологических рассказах утверждается неизмеримо более высокий, по сравнению с миром зла, статус вечных ценностей. Здесь отчетливо звучит мысль о духовном могуществе человеческой личности. В сюжетах быличек речь идет о том, что структурированное традицией пространство и время каждодневного бытия человека может реально и действенно противостоять хаосу вредоносных сил.

В почти безвыходной ситуации для героини «Рассказа странницы» исцеляющая помощь приходит свыше — посредством мудрого и духовно опытного священника. Отец Иоанн принял решение, единственно верное в сложившихся обстоятельствах. Он повелел Матрене без промедления отправиться в Киев, в паломничество по святым местам — для молитвы, покаяния и новой жизни. Два месяца, проведенные грешницей Матреной в Киево-Печерской лавре, — это второе рождение главной героини произведения. «И помогли мне святые киевские угодники своим ходатайством у Бога. Много я в это время молилась и трудилась — ни одной службы церковной не пропускала: ни заутрени, ни обедни, ни вечерни, ни всенощной. Откуда у меня и силы взялись — во всю жизнь я столько не молилась, как в это время. Сначала-то бес напустил на меня болезнь. Сделалась во всем теле ломота да тяжесть, ноги распухли. „Нет, — думаю, — не поддамся бесу. Ползком буду ползать, а не отстранюсь от Божьей церкви, и ползала“»¹.

О глубине и искренности раскаяния паломницы свидетельствует эпизод посещения пещер, главных киевских святынь: «Страшно мне было, когда я в первый раз решила вступить в киевские пещеры, какой-то ужас напал на меня. Ноги хотя и были здоровы тогда, но сами собой подкашивались. Монах шел впереди с зажженной свечой. Нас было человек десять, тоже с горящими свечами шли позади его. Такое благоухание, такая тишина. Некоторые грамотные читали на дощечках: это такой-то угодник Божий почивает али преподобный какой. Я шла позади всех, зная за собой такое окаянство... Мне все казалось, что я не достойна быть в этих святых пещерах. И в каждую минуту ждала: вот-вот провалится подо мною земля и поглотит меня». Матрена сама подводит итог своего паломничества и духовного просветления: «Ни одного святого места не осталось, где бы я не помолилась и не покаялась в своем грехе. И Бог образумил меня, я получила себе как бы новую жизнь»².

¹ Рассказ странницы. С. 94.

² Там же.

В «Рассказе странницы», как это и свойственно фольклорному нарративу, повествование о жизни главной героини заканчивается вместе с завершенностью сюжетной линии о контакте человека со сверхъестественным персонажем и о его освобождении от демонических сил. События дальнейшей жизни паломницы и ее детей не вмещаются в инвариантную схему мифологического рассказа, в неписанный закон жизнеописания героя-жертвы фольклорной мифологической прозы устной и письменной традиции¹. На примере финала «Рассказа странницы», этой письменной версии сюжета о возвращающемся мертвецe, подтверждается фольклорная природа произведения. «Рассказ странницы», записанный устный рассказ, как он представлен автором публикации, тяготеет в большей мере к устной народной прозе, нежели к литературной традиции — при всех отмеченных преобразованиях текста.

Реальная жизнь в своей самодовлеющей сущности, в ее обычном течении не является предметом изображения в мифологической прозе (равно как и в сказочной), какой бы интерес она ни представляла в социальном, философском и других аспектах. Содержательная сторона жизни как таковая, жизнь человека в каждодневной наполненности мыслями, переживаниями и действиями отображается в устных рассказах автобиографического характера. В мифологической прозе обыденная жизнь не раскрывается, но подспудно служит контрастным фоном для разворачивания сюжетных событий о сверхъестественном, о том, что нарушает устоявшийся ритм повседневности и правильный порядок вещей.

Сюжет о тоскующей молодой вдове не обойден вниманием литературной традиции. Уместно вспомнить, в частности, житие Ксении Петербургской. Эмоциональное потрясение после внезапной смерти мужа послужило толчком к коренным переменам в жизни будущей святой. Аналогичный сюжет обнаруживается и в рассказе митрополита Вениамина (Федченкова) «Пустынница Мария». История молодой вдовы тоже имеет документальную основу. В рассказе речь идет о простодушной, бесхитростной молодой женщине, глубоко привязанной к своему мужу.

После его скоропостижной смерти Мария сильно тосковала, не находя себе места, и в растерянности неустанно повторяла: «Ивана Антоновича нет! Что же мне делать?»² В следующих эпизодах рассказа повествуется о «помощи» родственников вдовы. Они пригласили к себе Марию «на житье». Продав свой дом и перебравшись к родным, героиня рассказа лишилась своего имущества и денег (все это незаметно перешло к родственникам). В конце концов она оказалась почти на улице. Марию приютила почтенная благочестивая женщина.

¹ Ср. наблюдения Д. Н. Медриша (со ссылкой на Д. С. Лихачева) о том, что в фольклоре событие «происходит лишь в непосредственно событийное время», то есть предустановленное сюжетной схемой: *Медриш Д. Н.* Структура художественного времени в фольклоре и литературе // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 127.

² *Вениамин (Федченков)*. Божьи люди: Мои духовные встречи. С. 277.

В рассказе «Пустынница Мария» подробно описывается вся известная автору жизнь героини, в том числе серия ее паломничеств по святым местам. Как и Матренушка из «Рассказа странницы», Мария прежде не помышляла ни о путешествиях, ни о благодатности паломничества. Ее наставница поначалу чуть ли не насильно отправляла Марию в тот или иной паломнический маршрут. Благодетельное воздействие нового образа жизни не заставило себя ждать.

Мария очень изменилась (внутренне и, соответственно, внешне), стала совсем другим человеком, неузнаваемым для земляков. Когда через несколько лет, в одну Пасхальную ночь, в дом благодетелей Марии вошла высокая монахиня с одухотворенным лицом, ее не сразу узнали. Лицо Марии, «грубое и некрасивое, теперь было просветленное, очень приятное, бледное, худощавое»¹. Были замечены перемены в интеллектуальном и духовном мире героини рассказа. Прежде «ничего не соображавшая» Мария Егоровна «теперь говорила такие слова — и с таким чувством... Совсем другое создание!»² — вспоминали ее знакомые. Она приняла монашество в Киево-Печерском монастыре и через несколько лет стала схимонахиней. Когда в дальнейшем Мария жила в уединении (в горах), окружающие восклицали: «Пустынница Мария ходит по воде, как посуху!» — свидетельствуя тем самым о чудесных дарах подвижницы³.

Мотивы тоски и скорби, беспомощности вдовы, оказавшейся в одиночестве, в данном авторском повествовании играют существенную роль и имеют сюжетообразующий характер. Однако они занимают подчиненное положение в структуре основной сюжетной линии духовного преображения личности. Совсем иной характер имеют другого рода литературные источники, в частности воспоминания Ф. И. Шаляпина о своем детстве. Варианты рассматриваемого мифологического сюжета о возвращающемся мертвецe воспроизведены в них с такой точностью, как если бы они были записаны фольклористами.

Шаляпин помнит себя с пяти лет. Он в деталях описывает вечерний досуг своей небогатой семьи земского служащего: «Темным вечером осени я сижу на полатах у мельника Тихона Карповича, в деревне Ометовой, около Казани, за Суконной слободой. Жена мельника, Кирилловна, моя мать и две-три соседки прядут пряжу в полутемной комнате, освещенной неровным, неярким светом лучины»⁴. Таинственная обстановка исполнения мифологических рассказов воссоздана с поразительной достоверностью. Это описание совпадает со свидетельствами современных собирателей фольклора.

¹ *Вениамин (Федченков)*. Божьи люди: Мои духовные встречи. С. 278.

² Там же. С. 279.

³ Там же.

⁴ *Шаляпин Ф. И.* Страницы из моей жизни / Вступ. статья, коммент. Ю. Котлярова. Л.: Музыка, 1990. С. 21.

«Прядут женщины, тихонько рассказывая друг другу страшные истории о том, как по ночам прилетают к молодым вдовам покойники, их мужья. Прилетит умерший муж огненным змеем, рассыплется над трубой избы снопом искр и вдруг явится в печурке воробышком, а потом превратится в любимого, по ком тоскует женщина. Целует она его, милует, но когда хочет обнять — он просит не трогать его спину. „Это потому, милые мои, — объясняла Кирилловна, — что спины у него нету, а на месте ее зеленый огонь, да такой, что коли тронуть его, так он сожжет человека с душою вместе...“¹

В пересказанной Шаляпиным бывальщине обращает на себя внимание важная деталь: цепочка превращений демонического существа (огненный змей — воробышек — якобы «умерший муж»). Существенные и редкие черты внешнего облика «нечистика» отражены в его описании-характеристике, в предупреждении о правилах общения с персонажем низшей мифологии. В другой бывальщине из «Воспоминаний» внимание сосредоточено на традиционных способах избавления от нечистой силы. Данная сюжетная схема тоже имеет повсеместное распространение в современной мифологической прозе устной традиции.

«К одной вдове из соседней деревни долго летал огненный змей, так что начала вдова сохнуть и задумываться. Заметили это соседи; узнали, в чем дело, и велели ей наломать лутошек (палок из молодой липы. — *Л. И.*) в лесу да перекрестить ими все двери и окна в избе и всякую щель, где какая есть. Так она сделала, послушав добрых людей. Вот прилетел змей, а в избу-то попасть и не может! Обратился со зла огненным конем да так лягнул ворота, что целое полотнище свалил»². Заметки Ф. И. Шаляпина, как и опубликованный в астраханской газете «Восток» «Рассказ странницы», являются косвенным, но ценным свидетельством востребованности данного сюжета фольклорной мифологической прозы не только в крестьянской среде, но и в городском быту XIX века.

Письменная версия сюжета о возвращающемся мертвецe («Рассказ странницы») не посягает на его традиционный финал. В устной традиции развязка, будь она благополучной либо трагической, ставит точку в повествовании. Можно сравнить здесь мифологический рассказ со сказкой, где «заключительное благополучие» (Д. С. Лихачев) развязки не предполагает перемен в дальнейшей жизненной участи ее героев. Судьба персонажа-жертвы после избавления от духовного насилия тоже остается за рамками мифологической сюжетной основы текста. Однако следует напомнить, что первая часть «Рассказа странницы» оказалась более подверженной изменениям (имеются в виду уже отмеченные выше автобиографические эпизоды, двойная экспозиция и другие проявления преобразований текста).

¹ *Шаляпин Ф. И.* Страницы из моей жизни. С. 21.

² Там же.

Как именно сложилась, изменилась ли жизнь героини «Рассказа странницы» после возвращения из Киево-Печерской лавры — об этом можно лишь строить предположения и догадки. Есть основания надеяться, что в духовной жизни паломницы Матренушки произошли необратимые перемены к более полнокровному бытию, к тому «самостоянью» человека, о котором говорил А. С. Пушкин. В непростом пути к новой жизни «странницы» значим сам факт ее чистосердечного рассказа, своего рода исповеди в кругу незнакомых, но сочувствующих слушателей.

Собственное осознание и осмысление неестественности и греховности произошедшего, безусловно, должно было помочь героине «Рассказа странницы» окончательно освободиться от психологического бремени тоски и греха уныния. Благодаря общению с паломниками, Матренушке удалось разрушить стену отчуждения от окружающих людей, разорвать порочный круг изолированного образа жизни, что имело место в сиротстве детства и юности, а также после смерти мужа.

Проведенное сопоставление «Рассказа странницы» с устными вариантами и версиями мифологической прозы позволяет сделать ряд наблюдений и выводов. Сравнительный анализ текстов устной и письменной традиции одного и того же сюжетного типа убеждает в том, что в «Рассказе странницы» фольклорная схема нарратива о возвращающемся мертвце не претерпевает коренных изменений. Повествования о «ходячих» покойниках обеих традиций имеют общую мировоззренческую основу. Их сюжетное ядро предопределяется ритуально-мифологическими коннотациями ключевого понятия тоски.

Как уже отмечалось исследователями традиционной духовной культуры, запрет тосковать и проливать слезы тесно связан с разграничением в народном мировидении топосов живых и умерших. Тоска и плач опасны еще и потому, что они препятствуют правильному структурированию границы между «этим» и «тем» светом. Мифологические воззрения такого рода имеют древнюю основу и сложную историю развития в народных верованиях и в ритуальной сфере. Кстати сказать, представления о необходимости разграничивать миры живых и мертвых отчетливо выражены в запретах, регулирующих правильное поведение культурного героя мифа либо сказочного персонажа.

А. К. Байбурин сформулировал принцип «однородности» разных миров, крайне важный для изучения сюжета о возвращающемся мертвце. В соответствии с ним «живые должны быть среди живых, а мертвые — среди мертвых (кроме тех случаев, когда живые приглашают мертвых во время календарных поминок)»¹. Данные мифологические представления о двоимирии

¹ Байбурин А. К. Некоторые представления о памяти в традиционной культуре // Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. In: *metoiam*. СПб.: Петербургское востоковедение, 2003. С. 253. См. также другие статьи автора, в частности: Байбурин А. К. Тоска и страх в контексте похоронной обрядности (к ритуально-мифологическому подтексту одного сюжета) // Труды факультета этнологии Европейского университета в Санкт-Петербурге. СПб.: ЕУ СПб., 2001. Вып. 1. С. 96–116.

отображены в структуре и в идеологии похоронного ритуала, в поминальной обрядности, в духовных стихах и причитаниях, в быличках, легендах, сказках и т. д. Думается, что именно мифологические и ритуальные коннотации концепта тоски определяют в народной прозе сюжетное ядро повествований о возвращающемся мертвецe.

Итак, в концептосфере запрета тосковать по умершему, в основном сюжеттообразующем мотиве мифологических рассказов, имеет место уточнение, конкретизация и одновременно расширение его смысла. В традиционной народной культуре тоска и скорбь чаще всего выражается плачем (причетом). Следует иметь в виду, что причитание в фольклоре — не только концентрированное воплощение горя, уникальное по поэтичности и эмоциональной насыщенности. В народном сознании оно мыслится одним из главных способов общения человека с потусторонним миром, своего рода сакральным каналом связи между топосами живых и мертвых¹.

Оплакивание «родителей», то есть всех «от века почивших», поминовение и почитание предков — это обязательный компонент духовной жизни социума. Но столь же безусловен запрет разрушать, деструктурировать, ослаблять грань, разделяющую миры. Важно учитывать ритуально-эстетическую природу причети, особую манеру «голошения» в живой традиции исполнения плача. Современные исследователи утверждают, что фольклорному причитанию присуща огромная сила воздействия на окружающий мир.

Неутолимая тоска и скорбь считаются в народе грехом и отступлением от истин христианского вероучения, потому что смерть является проявлением Божьей воли («в животе и смерти Бог волен»). «Умер [кто-нибудь из близких], ты плачешь, плачешь. Ведь забываешь и Бога, кады плачешь. Молитву будешь читать — это хорошо, а и молитва не читается: сатана смущает»². Структурообразующее значение концепта тоски в быличках и бывальщинах, безусловно, определяется также христианским пониманием смерти как начала вечной жизни души в иномирном пространстве бытия, представлениями о бессмертии души и о ее загробном существовании.

В частности, астраханские старообрядцы-липоване объясняют запрет тосковать по умершему, ссылаясь на авторитет Священного Писания. Книжные источники интерпретируются, пересказываются по памяти и «цитируются» следующим образом: «Ну, в Писании так пишут: „Братие, не влюблю вам по умершим разумети и скорбети. Ни думать, ни болеть за им не надо. Плакать, может, можно. Болеть не надо, что он помёр. На этом свет

¹ Подробнее см.: *Голос и ритуал: Материалы конференции*. Май 1995 г. / Редкол.: Е. А. Дорохова и др. М.: ГИИ, 1995. 187 с.; *Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян* / Отв. ред. С. М. Толстая. М.: Индрик, 1999. 336 с.; *Ивашнёва Л. Л. Поэзия и обряды западнорусской свадьбы*. С. 8–9; 32–33; 90–99 и др.

² Представления восточных славян о нечистой силе и контактах с ней. С. 171.

стоять. Умер — Бог же так дал. Помер — не надо думать за им. Не вернешь же его назад. Мы все же гробу предаемся: цари, князи, убогие и владыки, митрополиты и бедные — мы как вот такие матом валим“. Это же пописанному»¹.

В «Рассказе странницы» усилены мотивы, раскрывающие смертельную угрозу для осиротевшей семьи при любых контактах с миром нечисти. В устных рассказах жертва насилия нередко гибнет, не получает исцеления. Тем не менее освобождение от наваждения, духовно-нравственного повреждения, раздвоения личности, спасение от физических травм (увечье, болезнь) возможно и необходимо для самой жертвы и ее семьи. Данные сюжетные мотивы органически присущи текстам устной традиции и их письменным аналогам. Избывание беды в «Рассказе странницы» обусловлено вмешательством высших сил. В устных текстах данного сюжетного типа значительная роль отводится также обрядовым способам избавления от нечисти.

В функции защиты от демонических существ используются рассыпанный по полу мак, воткнутый в порог дома нож, топор, деревянные палки, «лутошки», бревна и другие апотропеические средства. В «Рассказе» показана бесполезность и небезопасность таких способов избавления от нечистой силы (достаточно напомнить эпизод, где «старички присоветовали» Матрене сменить жилье). При этом лишь усугубляется трагизм ситуации. Однако большинство устных мифологических рассказов развитием сюжета и его благополучной развязкой утверждают мысль об эффективности любого противодействия враждебным силам в образах ходячих покойников. Народной мифологической прозе присуща установка на жизнестроительство, на преодоление зла — в самых трагических ситуациях.

Автор публикации в астраханской газете «Восток» сумел сделать повествование более сложным и гибким к восприятию и включению в текст различных бытовых материалов. В мифологическом по сути сюжете проступают «живые краски реальности» (А. С. Орлов), показана обыденная жизнь провинциального города середины XIX века. Лаконично и в то же время выразительно описаны святыни Киева, пещеры Киево-Печерской лавры, увиденные глазами паломницы. Типичен для дореволюционной России образ странноприимного дома в городе Ю., на пути паломников в Киев и обратно. Вопрос, заданный героиней «Рассказа» первому встречному о том, где «принимают странних (sic!)», уже сам по себе говорит о многом. Этот вопрос предполагает положительный ответ и свидетельствует, что странноприимный дом существует в городе Ю., как и в любом другом селении.

Детально описаны скромное убранство и атмосфера уюта в этом просторном доме. Он зрительно осязаем в своей материальной сущности, равно как

¹ Паунова Е. В. О возвращающемся мертвецe в народной прозе астраханских липован // Традиции живая нить: (Материалы по этнографии Астраханского края). Астрахань: АстрГК, 2003. Вып. 8. С. 82.

и его приветливая хозяйка. В то же время купеческий дом становится местом устных рассказов о жизни паломников, нашедших здесь приют и возможность отдохнуть в долгом пути. В «Рассказе странницы» воспроизведена обстановка таких бесед и автобиографических рассказов. Показаны живой интерес слушателей к судьбе «странницы» Матренушки, их сопереживание горю молодой женщины, сочувственное отношение паломников к чужому несчастью.

Таким образом, на уровне базисных составляющих «Рассказа странницы» обнаружены компоненты, общие с устными мифологическими рассказами о возвращающемся мертвецке. Вместе с тем черты сходства составляют единое целое с многочисленными проявлениями смысловых и структурных трансформаций данного сюжетного типа в фольклоре письменной традиции. «Рассказ странницы» — это не быличка/бывальщина и не литературное произведение, созданное под влиянием фольклорной мифологической прозы. В то же время «Рассказ» из газеты «Восток» трудно безоговорочно причислить к промежуточной области между фольклором и литературой, которую Е. А. Костюхин назвал «буферной зоной»¹, хотя термины «письменный фольклор», «народный роман» и подобные имеют точки соприкосновения с нашим определением «фольклор письменной традиции».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Байбури А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л.: Наука, 1983. 191 с.
2. *Байбури А. К.* Некоторые представления о памяти в традиционной культуре // *Путилов Б. Н.* Фольклор и народная культура. In *memoriam*. СПб.: Петербургское востоковедение, 2003. С. 252–256.
3. *Байбури А. К.* Тоска и страх в контексте похоронной обрядности (к ритуально-мифологическому подтексту одного сюжета) // *Труды факультета этнологии Европейского университета в Санкт-Петербурге*. СПб.: ЕУ СПб., 2001. Вып. 1. С. 96–116.
4. *Ведерникова Н. М.* Соловецкие паломники // *Святые и святыни северорусских земель. По материалам VII научной региональной конференции* / Науч. ред. и сост. Н. И. Решетников. Каргополь: Каргопольский историко-архитектурный и художественный музей, 2002. С. 133–141.
5. *Вениамин (Федченков)*. Божьи люди: Мои духовные встречи. М.: Отчий дом, 2004. 415 с.
6. *Голос и ритуал: Материалы конференции*. Май 1995 г. / Редкол.: Е. А. Дорохова и др. М.: ГИИ, 1995. 187 с.
7. *Ивашнёва Л. Л.* Поэзия и обряды западнорусской свадьбы: Учебное пособие. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2012. 148 с.
8. *Ивашнёва Л. Л.* Текст в контексте традиционной культуры: Фольклорные нарративы о вещих снах // *Временник Зубовского института*. 2014. Вып. 1 (12). С. 59–81.
9. *Козлова Н. К.* Восточнославянские былички о змее и змеях (Мифический любовник): Указатель сюжетов и тексты. Омск: ОмГПУ, 2000. 261 с.

¹ *Костюхин Е. А.* Литература и судьбы фольклора // *Живая старина*. 1994. № 2. С. 6.

10. *Кормина Ж. В.* Религиозность русской провинции: к вопросу о функции сельских святынь // Сны Богородицы: Исследования по антропологии религии / Под ред. Ж. В. Корминой, А. А. Панченко, С. А. Штыркова. СПб.: ЕУ СПб., 2006. С. 130–150.
11. *Кормина Ж. В., Штырков С. А.* Мир живых и мир мертвых: способы контактов (два варианта северорусской традиции) // Восточнославянский этнолингвистический сборник. М.: Индрик, 2001. С. 206–231.
12. *Костюхин Е. А.* Литература и судьбы фольклора // Живая старина. 1994. № 2. С. 5–7.
13. *Кремлёва И. А.* Место обета в мировоззрении и повседневной жизни русского народа // Святыни и святость в жизни русского народа: этнографическое исследование / Отв. ред. и сост. О. В. Кириченко. М.: Наука, 2010. С. 241–284.
14. *Кулешов Е. В.* Сакральная топография нового времени: Святая земля // Традиция в фольклоре и литературе / Ред.-сост. М. Л. Лурье. СПб.: АГ СПбГУ, 2000. С. 177–190.
15. *Лурье М. Л., Черешня А. В.* Крестьянские рассказы о сбывающихся снах // Традиция в фольклоре и литературе / Ред.-сост. М. Л. Лурье. СПб.: АГ СПбГУ, 2000. С. 275–310.
16. *М. И–в.* Рассказ странницы (Одно из множества суеверий русского народа) // Восток. Газета коммерческая и литературная. 1866. 9 сент. № 11. С. 91–94.
17. *Медриш Д. Н.* Структура художественного времени в фольклоре и литературе // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 121–142.
18. Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / Отв. ред. С. М. Толстая. М.: Индрик, 1999. 336 с.
19. Молитвослов на всякое прошение души. СПб.: Глагол, 2010. 863 с.
20. Обрядовая поэзия / Сост., предисл., примеч., подгот. текстов В. И. Жекулиной, А. Н. Розова. М.: Современник, 1989. 735 с.
21. *Паунова Е. В.* О возвращающемся мертвецe в народной прозе астраханских липован // Традиции живая нить: (Материалы по этнографии Астраханского края). Астрахань: АстрГК, 2003. Вып. 8. С. 82–92.
22. *Поплавская Х. В.* Паломничество, странноприимчество и почитание святынь (по материалам Рязанского края) // Православная жизнь русских крестьян XIX–XX веков. М.: Наука, 2001. С. 251–299.
23. Представления восточных славян о нечистой силе и контактах с ней. Материалы полевой и архивной коллекции Л. М. Ивлевой / Сост., подгот. текстов и справочный аппарат В. Д. Кен. СПб.: Петербургское востоковедение, 2004. 448 с.
24. Псалтирь с указанием порядка чтения псалмов на всякую потребу. М.: Сретенский монастырь, Новая книга, Ковчег, 1997. 400 с.
25. *Руднев В. П.* Сновидение и событие // Сон — семиотическое окно: Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст / XXVI Випперовские чтения (Москва, 1993) / Под общ. ред. И. Е. Данилова. Milano: Edizioni Gabriele Mazzotta, 1994. С. 12–17.
26. *Сафронов Е. В.* Вещее сновидение и сбывшееся событие: механизмы соотнесения // Народная культура Сибири / Отв. ред. Т. Г. Леонова. Омск: ОмГПУ, 2004. С. 220–224.
27. Сны и видения в народной культуре: Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты / Сост. О. Б. Христофорова; отв. ред. С. Ю. Неклюдов. М.: РГУ, 2002. 381 с. (Серия «Традиция — текст — фольклор: Типология и семиотика»).
28. *Толстая С. М.* Славянские мифологические представления о душе // Славянский и балканский фольклор: народная демонология. М.: Индрик, 2000. С. 52–95.
29. *Топорков А. Л.* «Лежит доска, на ней тоска» (Тоска в любовных заговорах) // Русская речь. 2015. № 3. С. 114–120.
30. *Топоров В. Н.* К символике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования. 1983 / Отв. ред. В. В. Иванов. М.: Наука, 1984. С. 164–185.
31. «Умирает каждый по-своему...»: Погребальный обряд астраханских липован / Публикация Е. В. Пауновой // Живая старина. 2000. № 1. С. 17–20.

32. *Шалятин Ф. И.* Страницы из моей жизни / Вступ. статья, коммент. Ю. Котлярова. Л.: Музыка, 1990. 350 с.
33. *Щепанская Т. Б.* Кризисная сеть (Традиции духовного освоения пространства) // Русский Север. К проблеме локальных групп. СПб.: Наука, 1995. С. 110–176.

Аннотация

Системный анализ фольклорных мифологических рассказов о возвращающемся мертвеце убеждает в том, что в «Рассказе странницы» инвариантная схема нарратива устойчива, не подвержена коренным изменениям. Сюжетное ядро рассказов предопределяется ритуально-мифологическими коннотациями ключевого понятия тоски. Творческий вклад автора публикации 1866 года в газете «Восток» проявляется в усложненной композиции «Рассказа странницы», в углублении психологических характеристик персонажей, в их портретных описаниях и др. Повествование в «Рассказе странницы» включает в свою структуру этнографические и бытовые материалы. Черты сходства в фольклорных текстах устной и письменной традиции составляют единое целое с выявленными смысловыми и структурными преобразованиями данного сюжетного типа в «Рассказе странницы».

Summary

The systematic analysis of folklore mythological stories about the returning dead man proves that, in 'The Story of the Wanderer', the invariant scheme of the narrative is stable and not subject to fundamental changes. The plot of the stories is predetermined by the ritual and mythological connotations of the key concept of longing. The creative contribution of the author of the publication in 1866 in the newspaper 'East' is manifested in the complicated composition of 'The Story of the Wanderer', in the deepening of the psychological characteristics of the characters, in their portrait descriptions, etc. The narration in 'The Story of the Wanderer' includes in its structure ethnographic and household materials. Features of similarity in folklore texts of oral and written tradition make a single whole with the revealed semantic and structural transformations of this subject type in 'The Story of the Wanderer'.

- ✓ *Ключевые слова:* мифологический рассказ, фольклор устной и письменной традиции, преобразование текста, амплификация, вставные и симметричные конструкции, «сюжет в сюжете».
- ✓ *Key words:* mythological story, folklore of oral and written tradition, text transformation, amplification, inserted and symmetrical constructions, 'plot in the plot'.

К 100-летию В. Е. Гусева

**ЮБИЛЕИ.
ПАМЯТНЫЕ
ДАТЫ**

№ 2 / 2018

Научно-исследовательская, педагогическая и общественная деятельность В. Е. Гусева в Челябинске

ШАБАЛИНА НАТАЛЬЯ МИХАЙЛОВНА

Доктор искусствоведения, профессор, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет (Челябинск)

SHABALINA NATALIA M.

Doctor of Arts, Professor, South Ural State Humanitarian-Pedagogical University (Chelyabinsk)

E-mail: nat.shabalina@mail.ru

В каждом городе свои примечательные события, факты, связанные с теми или иными именами деятелей культуры, искусства, науки, образования. Для Челябинска одним из таких имен стало имя Виктора Евгеньевича Гусева — выдающегося ученого в области филологии и фольклористики.

В. Е. Гусев, закончив четыре курса Московского института философии, литературы и истории им. Н. Г. Чернышевского (МИФЛИ), ушел добровольцем на фронт; прошел всю Великую Отечественную войну (участвовал в обороне Москвы, в боях на Курской дуге, Третьего Белорусского фронта, защищал Литву, Польшу), был награжден медалью «За оборону Москвы» (1941), медалью «За отвагу», орденом Отечественной войны. В. Е. Гусев демобилизовался из Советской армии в ноябре 1945 года, а в сентябре 1946 года молодой специалист получил назначение в Челябинский государственный педагогический институт (ЧГПИ) и стал преподавать фольклор, древнюю русскую литературу и историю русской критики. С конца 1940-х годов в пединституте работала плеяда замечательных педагогов, филологов, интересных личностей: Г. А. Турбин, В. В. Земская, А. Т. Кирсанов, — также окончившие знаменитый МИФЛИ и почти одновременно начавшие активную преподавательскую и научную деятельность в Челябинске. Впоследствии Виктор Евгеньевич напишет: «Я многим обязан ЧГПИ, коллегам по филологическому факультету, таким друзьям, как Геннадий Андреевич Турбин, Александр Тувьевич Кирсанов, Василий Иванович Уханов, Ариадна Григорьевна Давиденко-Громова... В сущности, в те годы я сформировался как фольклорист с этнографическими интересами, как специалист в области древней русской литературы и истории художественной критики»¹.

¹ Из письма к автору статьи от 22 декабря 2000 года. Личный архив автора.

В Челябинске проявляются разносторонние интересы В. Е. Гусева как литератора, написавшего несколько пьес; как увлеченного преподавателя и ученого, принявшегося углубленно изучать местную народную традиционную культуру, целенаправленно и систематически организуя экспедиции (в период с 1947 по 1955 год), являясь руководителем студенческого фольклорного кружка. Виктор Евгеньевич признавался, что «более всего дорожил добрым отношением студентов, особенно работой по руководству фольклорно-этнографическим кружком и ежегодными экспедициями, наблюдениями над бытом и народным творчеством сельского населения Южного Урала...»¹. Начинаящий педагог находил отклик в душах многих студентов, среди которых Р. Комякова, А. Балдина, Е. Струнина, М. Вагина, Н. Штюмер, А. Фехнер, Р. Рохлина, В. Караковский, Р. Пигина, В. Наумов, Н. Осипова, М. Кудрина, Л. Чекутова, А. Сазонова, Н. Овчинникова — впоследствии ставшие талантливыми педагогами и литераторами. И сегодня многие из них помнят увлекательные лекции по древней русской литературе — обаятельного, артистичного, интеллигентного человека с уже большим опытом и багажом знаний. Спустя годы вот как определил весомую роль учителя в становлении и формировании личности Владимир Абрамович Караковский, ныне доктор педагогических наук, заслуженный учитель РФ: «...необычайно глубокий ум, блестящая эрудиция, тонкий художественный вкус, настоящая интеллигентность, редкое ораторское обаяние, жизненный опыт фронтовика, — словом, яркая личность, щедро одарившая влюбленных в него учеников! Я подражал Виктору Евгеньевичу, начав преподавать в школе, и это было очень полезно, особенно на первых порах. Образ любимого учителя заставил начать сразу с высокой ноты, не поддаваться серой повседневности. Это уберегло меня от „усредненности“, от штампа, от вязкой статичности учительской среды. Именно под влиянием Гусева я поклялся развивать в себе незаурядность»². Для многих студентов Виктор Евгеньевич оставался кумиром, на которого они ориентировались всю жизнь.

Молодой ученый сразу заявил о себе активной творческой деятельностью и сумел сплотить вокруг себя единомышленников, четко определив круг проблем, встававших перед фольклористами Южного Урала³. Виктор Евгеньевич поддерживал и ценил деятельность уральского краеведа Владимира Павловича Бирюкова, помогал пропагандировать местную народную культуру, приглашая его на лекции, о чем свидетельствует памятная мемориаль-

¹ Из письма к автору статьи от 22 декабря 2000 года. Личный архив автора.

² Цит. по: Караковский В. А. // Музейный вестник. № 3 / Сост. Н. А. Вахрушева, Л. М. Колев. Челябинск: ЧГПУ, 2000. С. 21–22.

³ Библиография научных трудов Виктора Евгеньевича Гусева. К 80-летию со дня рождения / Сост. Г. В. Лобкова, автор вступ. статьи А. Ф. Некрылова. СПб.: ФЭЦ, 1999. 72 с.



В. Е. Гусев со студентами историко-филологического факультета Челябинского государственного педагогического института, Челябинск, 1954. Фото из личного архива кандидата филологических наук А. А. Скребиной, передано автору статьи в 2008 году. Справа от В. Е. Гусева А. А. Скреби́на (Алла Сазонова)

ная доска, установленная на главном фасаде здания института¹. Симпатии двух незаурядных личностей были обоюдные².

Участниками комплексных экспедиций обстоятельно исследовано устное песенное народное творчество, а также затронут пластический фольклор (фрагментарно изучалось жилище, костюм, ткачество) населения западных горных районов Челябинской области (Миньярский, Катав-Ивановский,

¹ 16 сентября 1975 года на здании Челябинского педагогического института была открыта памятная доска с барельефом В. П. Бирюкова. Надпись на доске гласит: «В этом здании в 1946–1956 гг. вел курс русского фольклора и древней литературы известный уральский писатель-краевед Владимир Павлович Бирюков».

² *Гусев В. Е.* Владимир Павлович Бирюков: К семидесятилетию со дня рождения // Русский фольклор: Материалы и исследования. Т. 3. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. С. 374–376; *Гусев В. Е.* Собиранье уральского фольклора // Вестник Челябинского гос. университета. Серия 2. Филология. 1998. № 1 (7). С. 160–169. Писал и В. П. Бирюков о В. Е. Гусеве: см. его рецензию на книгу «Русские народные песни Южного Урала» (1957): *Бирюков В. П.* Народное песенное творчество на Южном Урале // Южный Урал. Альманах. Челябинск: Кн. изд-во, 1958. № 2. С. 135–137.

Саткинский районы), северной территории (Багарякский район) и южной части области (Варненский, Полтавский, Чесменский районы)¹. Материалы экспедиционных сборов обобщались В. Е. Гусевым в отчетах и анализировались в научных статьях, опубликованных в изданиях Всесоюзного географического общества, Челябинского государственного педагогического института, а также в местных периодических изданиях².

Плодотворно велась работа молодого преподавателя со студентами по изучению фольклора Великой Отечественной войны на Урале. Понятен интерес бывшего фронтовика к песенному творчеству военных лет. Студентом В. Наумовым (впоследствии ставшим талантливым литератором) под руководством В. Е. Гусева была подготовлена рукописная антология «Песни и частушки Великой Отечественной войны на Южном Урале», экземпляр которой был подарен в Институт Этнографии АН СССР³.

Своеобразным итогом почти десятилетнего исследования песенной традиции региона явилась книга «Русские народные песни Южного Урала»,

¹ Фольклорные экспедиции, проводимые под научным руководством В. Е. Гусева:

1947 — Миньярский, Катавский, Колхозный районы;

1948 — Октябрьский и Каракульский районы;

1949 — Саткинский, Миньярский, Катавский районы;

1950 — южные районы области: Варненский, Полтавский, Чесменский;

1951 — Бреденский, Варненский, Полтавский;

1952 — северный район области: Багарякский;

1953 — Катав-Ивановский и Усть-Катавский районы;

1954 — Катав-Ивановский район;

1955 — Троицкий, Чесменский, Варненский районы.

Материалы экспедиций хранятся в Объединенном государственном архиве Челябинской области (ОГАЧО. Ф. 627. Ф—1606), а также в архивах Челябинского областного краеведческого музея (ныне Челябинский государственный исторический музей Южного Урала) и архиве Челябинского государственного педагогического университета (ЧГПИ/ЧГПУ/ЮУрГГПУ).

² Гусев В. Е. К изучению фольклора Челябинской области в фольклорной секции Челябинского отделения Всесоюзного Географического общества // Известия Всесоюзного Географического общества. Л., 1948. Т. 80. Вып. 5. С. 540—542; Гусев В. Е. Изучение фольклора Южного Урала в 1948—49 гг. // Записки Челябинского отдела Географического общества СССР / Под ред. В. С. Старцева. Челябинск: б. и., 1950. Вып. 1. С. 54—61; Гусев В. Е. Научные методы собирания народного творчества // Фольклорно-диалектологический сборник: Материалы и методические указания / Под ред. Я. И. Гаряева. Челябинск: ЧГПИ, 1953. С. 6—15; Гусев В. Е. Народные песни и частушки Великой Отечественной войны // Южный Урал: Альманах. Челябинск: Кн. изд-во, 1953. № 10. С. 115—125; Гусев В. Е. Из опыта этнографического изучения рабочих старых заводов Южного Урала (по материалам экспедиций Челябинского пединститута в 1952—1953 гг.) // Ученые записки Челябинского гос. педагогического института. Челябинск, 1956. Том 1. Вып. 1. С. 235—258.

³ См.: Гусев В. Е. К изучению народного творчества Южного Урала: По материалам экспедиций Челябинского гос. педагогического института 1947—1950 гг. // Фольклорно-диалектологический сборник: Материалы и методические указания / Под ред. Я. И. Гаряева. Челябинск: ЧГПИ, 1953. С. 16—38; Гусев В. Е. Народ и песня // Южный Урал: Альманах. Челябинск: Кн. изд-во, 1950. № 4. С. 145—148.

изданная в 1957 году, уже после отъезда Гусева из Челябинска в Ленинград. Материалы книги были подготовлены к публикации усилиями и стараниями студентов, участвовавших в сборе текстов под руководством Риммы Васильевны Пигиной (Мусатовой)¹. В сборнике каждое фольклорное произведение классифицировано по жанрам, аннотировано, приведены варианты, отмечены локальные особенности, составлена карта Южного Урала с указанием населенных пунктов, где проводились записи участников фольклорных экспедиций, приведен библиографический указатель и словарь редких местных слов. Книга получила широкий отклик в среде фольклористов, одним из первых ее рецензентов стал В. П. Бирюков, отметивший «высокое качество книги, делающее ее образцом для многих других авторов этого рода трудов»².

В Челябинске В. Е. Гусев вел параллельно активную деятельность как литератор (на протяжении двух лет, с 1948 по 1950 год, возглавлял Челябинское областное отделение Союза писателей СССР) и редактор литературно-художественного альманаха «Южный Урал»; являлся автором предисловий к отдельным изданиям или рецензий на них³. Им объективно и по достоинству было оценено творчество талантливого детского южноуральского писателя Василия Николаевича Кузнецова (1893—1953), автора непревзойденной сказки-шутки «Базар» (1937) и других популярных детских стихов⁴. Виктор Евгеньевич прозорливо поддерживал начинающих даровитых народных поэтов, одновременно ведя кропотливую работу по изучению историографии южноуральского фольклора⁵.

Параллельно с изучением фольклорной традиции Южного Урала В. Е. Гусевым углубленно изучалась история русской литературной критики, публиковались статьи в журналах Академии наук СССР «Советская этнография»,

¹ Русские народные песни Южного Урала / Сост., предисл., вступ. статья, коммент. к текстам В. Е. Гусева. Челябинск: Кн. изд-во, 1957. 175 с.

² См.: Бирюков В. П. Народное песенное творчество на Южном Урале. На книгу давали рецензии и другие авторы: *Китайник М. Г.* Русские народные песни на Южном Урале // Советская этнография. 1958. № 6. С. 167—170; *Лазутин С. Г.* Ценный сборник // Урал. Альманах. 1959. № 4. С. 169—171.

³ В Челябинске В. Е. Гусевым написана комедия «Песню не любить — себя погубить» (из жизни колхозной деревни), произведение обсуждалось на одном из заседаний редакции альманаха «Южный Урал». Литературное творчество и контакты В. Е. Гусева с уральскими поэтами и писателями — Л. Преображенской, Л. Татьянической и др. ждут своих исследователей.

⁴ Гусев В. Е. Василий Николаевич Кузнецов (некролог) // Южный Урал. 1954. № 11. С. 160—164.

⁵ Гусев В. Е. Народная поэтесса А. Е. Рогожникова // *Рогожникова А. Е.* Русь советская непобедимая: Сказы. Челябинск: Кн. изд-во, 1948. С. 3—12; Гусев В. Е. Предисловие // Исторические сказы и песни (дооктябрьский период) / Зап. и сост. В. П. Бирюков; под общей ред. И. Н. Розанова. Челябинск: Кн. изд-во, 1949. С. 3—9; Гусев В. Е. Рецензия на книгу: Народное творчество Южного Урала / Зап. И. С. Зайцев; ред. и предисл. В. М. Сидельникова. Челябинск: Обл. кн. изд-во, 1948. Вып. 1 // Советская книга. 1948. № 10. С. 99—101.

«Известия АН СССР», в ежегоднике «Русский фольклор», в трудах Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая и Института Русской литературы АН СССР. В Челябинске молодым ученым велось исследование знаменитого «Жития» протопopa Аввакума — выдающегося произведения демократической литературы XVII века. С докладом «Житие протопopa Аввакума как художественное произведение» В. Е. Гусев выступил на XI конференции научных работников Челябинской области в 1948 году¹. Позднее публикация текста «Жития», подготовленная В. Е. Гусевым, войдет в издания сочинений Аввакума (1960, 1979). Многие научные темы ученого были уже определены в годы челябинского периода его творческой биографии².

Научная, педагогическая и общественная деятельность В. Е. Гусева в Челябинске была разносторонней и многогранной³. Своей исследовательской деятельностью ученый внес значительный вклад в фольклорное и этнографическое изучение Южного Урала, как педагог воспитал не одно поколение благодарных ему филологов. И сегодня мы можем определить значение челябинского периода в биографии Виктора Евгеньевича Гусева словами, когда-то произнесенными им самим в адрес своих воспитанников: «Невелик почин, да дорог»!

Предлагаем к публикации авторизованный текст рукописи Виктора Евгеньевича Гусева «Невелик почин, да дорог», написанный им в 1953 году и посвященный пятилетию работы фольклорного кружка кафедры литературы Челябинского государственного педагогического института.

Невелик почин, да дорог⁴

Вспоминается осень 1939 года. Небольшая группа профессоров и студентов [МИФЛИ] собралась на квартире у академика Ю. М. Соколова. На его

¹ Тезисы доклада хранятся в Объединенном государственном архиве Челябинской области (ОГАЧО). Ф. 1606. Оп. 1. Ед. хр. 75.

² См.: Библиография научных трудов Виктора Евгеньевича Гусева. К 80-летию со дня рождения.

³ Шабалина Н. М. Гусев В. Е. // Челябинск. Энциклопедия / Сост. В. С. Боже, В. А. Черноземцев. Челябинск: Каменный пояс, 2001. С. 213; Народная художественная культура Южного Урала: история и современность: Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня рождения отечественного фольклориста, слависта В. Е. Гусева (г. Челябинск, 14 мая 2008 г.) / Под общ. ред. Н. М. Шабалиной. Челябинск: Рекпол, 2008. 112 с.; Шабалина Н. М. Челябинск в биографии Виктора Евгеньевича Гусева // Исторические чтения. Вып. 6. Материалы научной региональной конференции «Имена уходящего века» (1999). Челябинск: Центр историко-культурного наследия, 2003. С. 127—132; Шабалина Н. М. Памяти Виктора Евгеньевича Гусева // Живая старина. 2002. № 2. С. 60—61.

⁴ Текст авторизованной рукописи печатается с правками и уточнениями, внесенными лично В. Е. Гусевым в 2001 году (личный архив Н. М. Шабалиной).

большом, старинном письменном столе лежат толстые тетради с фольклорными записями — это итог летних странствований по Тамбовщине нашей небольшой студенческой экспедиции. Вот Юрий Матвеевич, поглаживая свои пышные седые усы и бороду, весело щурит в нашу сторону серые глаза и обращается ко всем:

— Позвольте представить моих самых младших научных сотрудников, — и называет нас по именам...

...До этого я никогда не думал, что стану фольклористом. Но теперь я уже не мог представить свою жизнь без встреч со сказителями и песельниками, без малых и больших открытий в увлекательных путешествиях по русской земле.

Полюбить по-настоящему народ и народное искусство можно, только общаясь с народом, изучая его жизнь и живую жизнь народной поэзии. Вот почему, когда я стал читать курс фольклора в нашем институте [1946], мне захотелось создать небольшой кружок и приняться со студентами за исследование Южного Урала, побывать в местах, где, как я знал, почти не ступала еще нога фольклориста.

Хорошо помню, с каким энтузиазмом откликнулись на мой призыв тогда студентки 1-го курса, а теперь преподавательницы языка и литературы — Р. Комякова, А. Балдина, Е. Струнина. Еще до экспедиции они принесли свои записи песен. Особенно горячо взялась за дело А. Балдина, у которой оказалось несколько тетрадей с записями фольклора рабочих Копейска.

Первая же экспедиция в западные районы Челябинской области [1947] (совместно с диалектологами под руководством Г. А. Турбина) превзошла самые большие ожидания. Нам удалось сделать важное научное открытие — установить повсеместное бытование фольклора Великой Отечественной войны; оказалось, что песни Отечественной войны составляли почти 1/3 всего песенного репертуара местного населения. Уже зимой 1947 г. я имел возможность докладывать о наших наблюдениях Первому всесоюзному совещанию фольклористов в Москве, где эти наблюдения были признаны ценными.

В последующие годы кружок расширялся (всего в нем работало свыше 100 человек), увеличивалось количество участников экспедиции (всего в экспедиции участвовало 30 человек), число обследованных населенных пунктов, количество записей произведений народного творчества. За пять лет кружком проведено 6 экспедиций, обследовано 60 населенных пунктов в 11 районах Челябинской области. Собран значительный по количеству и ценный в научном и художественном отношении материал. Последняя экспедиция в период зимних каникул показала, что в зимних условиях работа может проводиться особенно успешно. Достаточно сравнить данные за одну из наиболее продуктивных летних экспедиций с последней экспедицией [февраль 1952].

Во время экспедиций членами кружка впервые исследованы районы Челябинской области, о которых до сих пор в науке не было никаких сведений,

в частности западные горные районы, восточные районы с украинскими переселенцами, г. Копейск. Все материалы теперь систематизированы, предстоит тщательно изучить их и подготовить к опубликованию.

Как руководитель кружка, я всегда придавал большое значение теоретической подготовке фольклористов. Вот почему большое место в работе нашего кружка занимают обсуждение статей, сборников, отдельных проблем. В будущем эта работа должна быть еще более усилена.

Что, по-моему, дал кружок за эти пять лет нашим студентам?

Многие члены кружка стали хорошими, квалифицированными собирателями народной поэзии. Особенно успешно работали А. Балдина, Е. Струнина, Н. Штюмер, А. Фехнер, В. Караковский, В. Наумов, Г. Соломина, Р. Комякова, Н. Овчинникова. В последних экспедициях отличились Н. Осипова, Р. Кудрина, Л. Чекутова и Э. Моругова. Теперь мои надежды связаны с новым пополнением: Р. Пигиной, В. Ивлевой, К. Коноплясовой, Л. Порозовой, Л. Романович, А. Сазоновой, М. Хвощенко, Т. Шевченко...

Многие члены кружка научились делать верные наблюдения над жизнью народной поэзии в связи со всей материальной и духовной жизнью населения. Старейшие члены кружка приобрели навыки организаторской работы, самостоятельно возглавляя экспедиционные группы. Особенно инициативно в этой роли работали Р. Комякова и В. Караковский. Песни, записанные и напетые Р. Кудриной и Л. Чекутовой, вошли в репертуар Уральского хора Л. Христиансена.

Некоторые члены кружка проявили вкус к теоретической исследовательской работе, сделали первые шаги в этой области. Удачными были доклады Р. Комяковой, В. Караковского, В. Тимофеева, В. Наумова, Е. Возчиковой, Л. Чекутовой.

Участие в экспедициях и работа в кружке оказали несомненно положительное влияние на большинство членов кружка. Внимательное изучение народной жизни и народной поэзии углубляет чувство патриотизма, любовь к нашему замечательному народу, к его искусству. Кружок воспитывает стремление у будущих учителей не замыкаться в рамках школы и своей профессиональной среды, а постоянно общаться с народом, вникать в нелегкие условия его жизни и труда, психологию. Это значительно облегчит в будущем работу с населением, с родителями учащихся. Кружок воспитывает чувство коллективизма, товарищества, соревнования. Думаю, что члены нашего кружка непременно должны стать хорошими учителями. Вероятно, чувства многих студентов — воспитанников нашего кружка выразила в одном из своих выступлений преподаватель Челябинского педучилища Р. В. Комякова: «Оглядываясь назад, я должна сознаться, что работа в кружке и экспедиции едва ли не больше, чем учебные занятия, воспитали во мне человека и учителя».

Члены кружка, накапливая в стенах института материалы экспедиций, создают в институте ценный научный архив, который является уже сейчас

пособием для всех студентов при изучении курса народной поэзии¹. В наши ближайшие планы входят: подготовка рукописной антологии песен Великой Отечественной войны и подготовка сборника песен и частушек Южного Урала.

Не могу не поблагодарить моих молодых товарищей по делу за их большую помощь в моей собственной научно-педагогической работе. Благодаря их усилиям я имею возможность всегда обновлять свой курс и делать его более живым и современным.

Оглядываясь на короткий, но интересный путь, пройденный кружком за пять лет его существования, на скромные достижения, на ошибки в работе кружка, хочется сказать словами русской поговорки: невелик почин, да дорог! Положено начало хорошей, плодотворной деятельности, открываются новые заманчивые перспективы перед кружком, который из фольклорного превратился в фольклорно-этнографический. Только, дорогие товарищи, не надо успокаиваться на достигнутом — сделаны только первые шаги! Не надо закрывать глаза на недостатки в нашей работе — их надо смелее вскрывать! Будьте более требовательными, более дисциплинированными, работайте с большим напряжением, с большим энтузиазмом, с большей преданностью делу, не бойтесь скромной, незаметной, черновой работы — без нее нет и больших успехов в науке!

В. Гусев [1953]

ЛИТЕРАТУРА

1. Библиография научных трудов Виктора Евгеньевича Гусева. К 80-летию со дня рождения / Сост. Г. В. Лобкова, автор вступ. статьи А. Ф. Некрылова. СПб.: ФЭЦ, 1999. 72 с.
2. *Бирюков В. П.* Народное песенное творчество на Южном Урале // Южный Урал. Альманах. Челябинск: Кн. изд-во, 1958. № 2. С. 135–137.
3. *Гусев В. Е.* Василий Николаевич Кузнецов (некролог) // Южный Урал. 1954. № 11. С. 160–164.
4. *Гусев В. Е.* Владимир Павлович Бирюков: К семидесятилетию со дня рождения // Русский фольклор: Материалы и исследования. Т. 3. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. С. 374–376.
5. *Гусев В. Е.* Из опыта этнографического изучения рабочих старых заводов Южного Урала (по материалам экспедиций Челябинского пединститута в 1952–1953 гг.) // Ученые записки Челябинского гос. педагогического института. Челябинск, 1956. Том 1. Вып. 1. С. 235–258.
6. *Гусев В. Е.* Изучение фольклора Южного Урала в 1948–49 гг. // Записки Челябинского отдела Географического общества СССР / Под ред. В. С. Старцева. Челябинск: б. и., 1950. Вып. 1. С. 54–61.

¹ Перед моим отъездом из Челябинска все материалы были переданы в Краеведческий музей.

7. Гусев В. Е. К изучению народного творчества Южного Урала: По материалам экспедиций Челябинского гос. педагогического института 1947–1950 гг. // Фольклорно-диалектологический сборник: Материалы и методические указания / Под ред. Я. И. Гаряева. Челябинск: ЧГПИ, 1953. С. 16–38.
8. Гусев В. Е. К изучению фольклора Челябинской области в фольклорной секции Челябинского отделения Всесоюзного Географического общества // Известия Всесоюзного Географического общества. Л., 1948. Т. 80. Вып. 5. С. 540–542.
9. Гусев В. Е. Народ и песня // Южный Урал: Альманах. Челябинск: Кн. изд-во, 1950. № 4. С. 145–148.
10. Гусев В. Е. Народная поэтесса А. Е. Рогожникова // *Рогожникова А. Е.* Русь советская непобедимая: Сказы. Челябинск: Кн. изд-во, 1948. С. 3–12.
11. Гусев В. Е. Народные песни и частушки Великой Отечественной войны // Южный Урал: Альманах. Челябинск: Кн. изд-во, 1953. № 10. С. 115–125.
12. Гусев В. Е. Научные методы собирания народного творчества // Фольклорно-диалектологический сборник: Материалы и методические указания / Под ред. Я. И. Гаряева. Челябинск: ЧГПИ, 1953. С. 6–15.
13. Гусев В. Е. Предисловие // Исторические сказы и песни (дооктябрьский период) / Зап. и сост. В. П. Бирюков; под общей ред. И. Н. Розанова. Челябинск: Кн. изд-во, 1949. С. 3–9 (Фольклор Урала. Вып. 1).
14. Гусев В. Е. Рецензия на книгу: Народное творчество Южного Урала / Зап. И. С. Зайцев; ред. и предисл. В. М. Сидельникова. Челябинск: Обл. кн. изд-во, 1948. Вып. 1 // Советская книга. 1948. № 10. С. 99–101.
15. Гусев В. Е. Собиратель уральского фольклора // Вестник Челябинского гос. университета. Серия 2. Филология. 1998. № 1 (7). С. 160–169.
16. Караковский В. А. // Музейный вестник. № 3 / Сост. Н. А. Вахрушева, Л. М. Конев. Челябинск: ЧГПУ, 2000. С. 21–22.
17. *Китайник М. Г.* Русские народные песни на Южном Урале // Советская этнография. 1958. № 6. С. 167–170.
18. *Лазутин С. Г.* Ценный сборник // Урал. Альманах. 1959. № 4. С. 169–171.
19. Народная художественная культура Южного Урала: история и современность: Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня рождения отечественного фольклориста, слависта В. Е. Гусева (г. Челябинск, 14 мая 2008 г.) / Под общ. ред. Н. М. Шабалиной. Челябинск: Рекпол, 2008. 112 с.
20. Русские народные песни Южного Урала / Сост., предисл., вступ. статья, коммент. к текстам В. Е. Гусева. Челябинск: Кн. изд-во, 1957. 175 с.
21. *Шабалина Н. М.* Гусев В. Е. // Челябинск. Энциклопедия / Сост. В. С. Боже, В. А. Черноземцев. Челябинск: Каменный пояс, 2001. С. 213.
22. *Шабалина Н. М.* Памяти Виктора Евгеньевича Гусева // Живая старина. 2002. № 2. С. 60–61.
23. *Шабалина Н. М.* Челябинск в биографии Виктора Евгеньевича Гусева // Исторические чтения. Вып. 6. Материалы научной региональной конференции «Имена уходящего века» (1999). Челябинск: Центр историко-культурного наследия, 2003. С. 127–132.

Аннотация

В биографии В. Е. Гусева, выдающегося отечественного фольклориста, слависта, проанализирован начальный период его научно-исследовательской, педагогической и общественной деятельности на Южном Урале. В Челябинске формировались научные интересы будущего ученого, системно проводились фольклорно-этнографические экспедиции по Челябинской области в период с 1947 по 1955 год; параллельно В. Е. Гусев вел активную деятельность как литератор и редактор литературно-художественного альманаха «Южный Урал». Челябинский период является частью единого пути жизни и творчества ученого.

Summary

In the biography of V. E. Gusev, an outstanding national folklorist and slavist, the initial period of his scientific, research, pedagogical and public activities in the South Urals was analysed. In Chelyabinsk, the scientific interests of the future scientist were formed, folklore and ethnographic expeditions were systematically carried out in the Chelyabinsk region in the period from 1947 to 1955. In parallel, V. E. Gusev was active as a writer and editor of the literary and artistic almanac 'South Ural'. The Chelyabinsk period is part of a single way of life and creativity of the academic.

- ✓ *Ключевые слова:* русский фольклор, В. Е. Гусев, фольклорно-этнографические экспедиции, Южный Урал.
- ✓ *Key words:* Russian folklore, V. E. Gusev, folklore and ethnographic expeditions, South Ural.

Littera scripta... (письма Л. С. Мухаринской В. Е. Гусеву 1966—1986 годов)¹

УДК
398

ЯКИМЕНКО ТАМАРА СЕМЕНОВНА

Кандидат искусствоведения, доцент, член Белорусского союза композиторов (Минск, Беларусь)

YAKIMENKO TAMARA S.

PhD (History of Arts), Associate Professor, member of the Composers' Union of Belarus (Minsk, Belarus)

E-mail: tamara-yakimenko@mail.ru

Публикация приводимых ниже официально не архивированных писем заслуженного деятеля искусств БССР, этномузыколога, историка и теоретика музыки, педагога, публициста Л. С. Мухаринской (1906—1987) доктору исторических наук, председателю Комиссии по славянскому фольклору при Международном комитете славистов, одному из организаторов Научного совета по комплексным проблемам славяноведения и балканистики Советского комитета по изучению и распространению славянских культур при ЮНЕСКО, заведующему сектором фольклора Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии, фольклористу-слависту, эстетике, исследователю славянской партизанской песни Второй мировой войны, заслуженному деятелю искусств России, профессору В. Е. Гусеву (1918—2002) не ставит целью воссоздание невидимых с поверхности линий творческой биографии белорусской исследовательницы и составление с помощью эпистолярных материалов хронографа ее научной деятельности на последнем, как сегодня ясно, самом продуктивном, смелом на идеи и очень высоком по результатам научного поиска двадцатилетии жизни. Идея репродукции этих официально не архивированных, но точно документированных писем иная.

Переписка людей, великих в своем деле и самом этосе служения ему, каким-то не иначе как «родовым» и системным «знаком» всегда имеет, по видимому, кардинально присущую ей общественную направленность. Речь, разумеется, не об одном только небытовизме того содержания, которое эта переписка вмещает. Речь об удивительном и труднодостижимом в сфере, не

¹ Статья была опубликована на белорусском языке: *Якіменка Т. С. Littera scripta...* (фрагменты, лініі і струны жыцця Л. С. Мухарынскай у пісьмах В. Я. Гусеву 1966—1986 гадоў) // Страницы истории Белорусской государственной академии музыки / Сост. Э. А. Олейникова. Минск: Белорусская гос. академия музыки, 2007. С. 45—70.

принадлежащей непосредственно художественной литературе или, если шире, изящной словесности, органичном сочетании «детали» (личного, индивидуально важного) и «крупного плана» — того, что охватывает общественно, научно, творчески принципиальное и актуальное. Письмо — жанр исключительно многоплановый по проявлениям и к тому же весьма специфический если не неисчерпаемостью своего потенциала, то, как минимум, его очень большими возможностями, особенно во внутренней форме и структуре. Если же это письмо от Личности к Личности, то, помимо ключевого значения отличающей его рельефно поданной «детали», оно уникально еще и направленностью такой «детали» не просто конкретно, но строго персонально в своем «адресе». В сущности, письмо — внутренний монолог, который ожидает (живет надеждой) быть услышанным, воспринятым, понятым, но который никогда не утрачивает той, назовем, «монологической доминанты», которая остается действенной несмотря на продолжительность или, наоборот, краткость высказывания, диалогические, полилогические и иные инкрустации в стиль образуемого высказыванием письменного текста, степень сложности его конструкций.

Письма Л. С. Мухаринской, адресованные В. Е. Гусеву, содержат все приметы жанра. При этом даже без специального дискурсного анализа, весьма эффективного, как известно, и для охвата многомерно развернутого содержания, и для выявления через структуру высказывания закономерностей его продуцирования тем, кто это высказывание осуществляет, очевидна поразительная не при-временность этих писем. По многим параметрам они имеют ценность не только эпистолярную. Изложенное в них, сдержанных, но эмоционально очень насыщенных по тону (именно так Л. С. Мухаринская писала всегда), захватывает тем, что высказывается и обосновывается достойное для дальнейшей разработки, иными словами — формулируется то, что не только в свое время, но, как выясняется, и сегодня остается объективно необходимым и актуальным для этномузыкологии, принадлежит ее действительно крупным научным проблемам и темам. Уже одним корпусом фактов, отражающих белорусскую культуру и белорусское музыкознание конца 1960–1980-х годов, рост в Белорусской государственной консерватории (сейчас — Белорусская государственная академия музыки) этномузыкологической (музыкологически-фольклористической) отрасли, письма Л. С. Мухаринской «тянут» на документ времени — аутентичный, объективно важный, заслуживающий внимания историографов и социопсихологов, историков музыкальной науки и культуры. Написанные по-разному, как правило, не рядовому поводу, они раскрывают период конца 1960–1980-х годов в его не внешних, а внутренних и потому энергетически особенно сильных «токах», прочерчивая тенденции и события — научные, культурные, литературные, музыкальные — в гранях, существенных для понимания духа времени и его ментальности. Ракурсы, которые при этом возникают, дают помимо непередаваемого ощущения погруже-



Л. С. Мухаринская

ния в двадцатилетие 1960—1980-х годов еще и чувство соприсутствия реальности, удаленной от нас почти на столетия. Не только потому, что письма удивительно многолюдны и в них десятки имен (от певцов — носителей устно-музыкальной традиции в белорусских местечках и селах, до известных деятелей культуры и искусства, знаменитых писателей и людей науки — прежде всего музыковедческо-фольклористической). И не потому даже, что широкой является их география, дающая представление о местах проведения научно-теоретических конференций, диссертационных обсуждений, защит, ряда других научных и общественных акций, в которых участвовала или готовилась участвовать Л. С. Мухаринская. Письма воссоздают саму атмосферу научных собраний и дискуссий 1960—1980-х годов, почти в каждом из них есть сведения о монографиях, книгах и статьях, которые выходили в тогдашней белорусской и центральной союзной печати и о которых, особенно белорусских, Л. С. Мухаринская — с подробнейшими библиографическими реквизитами,

комментариями, а также по необходимости развернутыми характеристиками содержания — считала необходимым сообщить В. Е. Гусеву, а временами даже посоветовать ему для научной работы. В их плотном, информативно насыщенном контексте предстает гуманитарная (научная и творческая) среда конца 1960–1980-х годов, просматриваются выразительные «срезы» (точнее — разрезы) такой тонкой «материи», как интеллектуальный и эмоционально-психологический климат эпохи, ее проблемы, направления, надежды, заботы и волнения. Неповторимы и те краски, которые письма вносят в раскрытие личности В. Е. Гусева и самой Л. С. Мухаринской, ее исследовательских и жизненных принципов, мыслей и научных планов, склада мышления и системы ценностей, трудного пути ее работ в издательствах, редакциях сборников, специальной периодике конца 1960–1980-х годов.

Регулярность возвращения к обсуждению с В. Е. Гусевым актуальных не только для ее собственных исследований, но и для всей, как считала Л. С. Мухаринская, фольклористической науки второй половины XX века вопросов, проблем и позиций методологии в очередной раз убеждает в широте и масштабности видения обоими исследователями «проблемного поля» фольклористики. В частности, у Л. С. Мухаринской значение собственно музыковедческой фольклористической сферы (этномузыкалогии) всегда предстает в абрисах области безусловно генеральной для изучения человеческой музыкальной деятельности и творчества. Исследовательница считала, что, взятая в исторической перспективе, генезисе и процессуальности, эта деятельность-творчество требует в первую очередь акцентуации таких научных задач, как раскрытие стилевых изменений песни, законов преемственности в фольклоре, универсальных механизмов «интонационного поиска» народных певцов («осознанного поиска правды интонационного выражения»), которые выступают основным фактором сохранения и развития этномузыкальной традиции. Принадлежность этих задач и научных линий к кругу «сквозных» ощущается в письмах Л. С. Мухаринской, посланных В. Е. Гусеву, чрезвычайно ярко. Так же как и дух благородства, настойчивости и твердости в стремлении изложить свои идеи, убедить (без каких бы то ни было претензий на статус «истины в последней инстанции») в правомерности своего взгляда и своего «не общепринятого» подхода к проблемам фольклора, показать возможность их существования в науке, несмотря на неординарность или, как кому-то казалось, «превышение полномочий» и даже научную «крамольность».

Найти поддержку и помощь в таком деле, как презентация результатов исследований (публикации, обсуждения в научной печати и иные формы теоретической дискуссии) Л. С. Мухаринской было не просто. Об этом она пишет В. Е. Гусеву неоднократно. Но при всей сложности вопросов и ситуаций, которыми вызвано то или иное письмо, на первом месте в них оказываются не детали трудностей научного пути, не горечь от неприятия предлагаемых направлений, непонимания метода и т. п., каких и какого всегда было много, а ощущение присутствия в лице В. Е. Гусева единомышленника

и стремление от одного только знания, что он, этот единомышленник, есть, находить в себе силы для преодоления догматизма, косности, мелочности — человеческой и научной.

Насколько не нейтральной по отношению к проблемам белорусской музыкальной культуры и фольклористики была позиция В. Е. Гусева, ощущали (в том числе на своей собственной научной судьбе) все те белорусские этномузкологи, этнографы, филологи, этнотеатроведы, чья деятельность — зрелая или начальная — выпала на конец 1960-х — 1980-е и следующие 1990—2000-е годы. О степени внимания к Беларуси, знании сложности условий, в которых разворачивалась ее экспедиционно-полевая и теоретическая музыкально-фольклористическая наука, какие трудности имели охранно ориентированная научная пропаганда белорусской фольклорной аутентики, исследование и показ (в сборниках, аудиоизданиях, визуальными средствами) ее региональных традиций, стилей, форм, носителей, лучше всего говорит письмо В. Е. Гусева, посланное им Л. С. Мухаринской из Ленинграда 5 декабря 1982 года:

Дорогая Лидия Сауловна!

Только сейчас собрался, наконец, написать Вам о пленуме Всесоюзной фольклорной комиссии, который проходил в Рузе при очень неблагоприятных условиях. <...>

Как Вы знаете, там обсуждались итоги и перспективы работы комиссии (очень обстоятельный доклад Л. Н. Лебединского был очень самокритичным и боевым), но в основном — проблема создания института музыкального фольклора (по предложенному мною уточнению — института комплексного изучения музыкального фольклора). Все участники пленума единодушно высказались за такую идею (кроме Э. Е. Алексеева!), но разошлись в определении структуры института, его задач, местонахождения и проч. Откровенно говоря, у меня нет уверенности, что институт будет создан.

Самым интересным и полезным в работе пленума были отчеты представителей от союзных и автономных республик. Очень ощущалось отсутствие белорусских фольклористов (Назина приехала лишь с целью показать и записать исполнителей), поэтому я позволил себе выступить в качестве «печальника» и «защитника» белорусской музыкальной фольклористики: высоко оценив работу моих земляков, я обратил внимание участников пленума на трудности в работе музыковедов Минска (особенно Э. Я. Можейко), на недооценку этой работы, на необходимость орг[анизационной] и научной помощи молодым кадрам. Конечно, очень жаль, что Вы сами не смогли приехать, Вы бы обо всем сказали лучше и полнее. Но я считал своим долгом сказать доброе слово о работе моих минских друзей и подал «сигнал тревоги».

Надеюсь, Вы здоровы и как всегда — полны энергии! <...>

С неизменным глубоким уважением и дружескими чувствами Ваш

*В. Гусев*¹

¹ Цитируется по: Л. С. Мухаринская: артыкулы, перапіска, успаміны: Зборнік / Склад. Т. Якіменка. Мінск: Эрыдан, 1993. С. 46. Оригинал — в Белорусском государственном архиве-музее литературы и искусства (Ф. 349 (Л. С. Мухаринская). Оп. 1).

Помимо видения задач фольклористики, проблемы объединения ее сил в границах тогдашнего советского пространства и структурирования как науки, В. Е. Гусев, не будучи собственно этномузыкологом, был близок Л. С. Мухаринской своей теоретико-методологической платформой, убежденностью в принципиальной важности комплексности фольклористики как науки, актуальности ее взаимодействия со смежными научными дисциплинами и связей с художественной практикой¹. Одинаково активной была у обоих исследователей и их общественная позиция, определявшаяся оценкой роли фольклора в культуре общества. Безусловно объединяющим было также внимание к общим для обоих научным темам, опять-таки — «сквозным», где на самом видном месте стояла и песня борьбы, эстетика фольклора и, согласно принятого, хотя и не очень корректного определения, — современное народное творчество. Любопытно, что на вопросы анкеты справочника «Российские фольклористы» о народах, которые интересуют, разделах (отраслях, видах, жанрах) фольклора, основной фольклористической проблематике на теперешнее время и планах на будущее В. Е. Гусев ответил то же, что могла бы сказать о себе (разумеется, с определенными дополнениями, сокращениями и, безусловно, обязательной корректировкой в сторону этномузыкологии) Л. С. Мухаринская: «славяне; фольклорный театр, обряды, песни, фольклор Второй мировой войны; эстетика фольклора, историография фольклористики, современное состояние фольклора, проблема фольклоризма (в широком смысле), комплексное, сравнительное изучение фольклора славянских народов; народная художественная культура (в целом), функционирование фольклора в современных условиях; научные исследования, экспедиционная работа»².

Пакет с письмами Л. С. Мухаринской В. Е. Гусев передал мне из Санкт-Петербурга в марте 2001 года. Как следовало из нашей предыдущей переписки — не только в знак памяти о 95-летию Л. С. Мухаринской, но и в знак приветствия устроенных в Белорусской академии музыки ее именных, «мухаринских» Научных чтений, а также одобрения самого факта их ежегодного проведения (в марте 2001-го Чтения проводились уже в девятый раз)³. Привезенный И. В. Мациевским конверт — плотноватой белой бумаги, с красивой, размещенной по всему полю формата надписью зеленого цвета TOKYO NATIONAL MUSEUM (каждое слово на отдельной строке,

¹ Показательно, что именно такие вопросы были специально подняты Л. С. Мухаринской в ее концептуальном и программном по содержанию юбилейном интервью журналу «Мастацтва Беларусі» в 1987 году (см.: *Мухарынская Л.* «Думаць, шукаць, дзейнічаць...» Да 100-годдзя этнамузыкалогіі і 80-годдзя Л. С. Мухарынскай // *Мастацтва Беларусі*. 1987. № 2. С. 18–20).

² Российские фольклористы: Справочник / Сост. Л. В. Рыбакова. М.: Индрик, 1994. С. 41.

³ Первые Научные чтения памяти Л. С. Мухаринской с темой «Актуальные проблемы музыковедения» были проведены по инициативе кафедры белорусской музыки и при участии трех музыковедческих кафедр Белорусской государственной академии музыки 28 марта 1992 года в рамках мероприятий к 60-летию этого учебного заведения.

крупным шрифтом) — содержал 9 писем и 5 почтовых открыток. На чистой (оборотной) стороне конверта рукой Виктора Евгеньевича, также в три самостоятельные строки и также лестничкой, — надпись черной шариковой ручкой: «Письма Л. С. Мухаринской (Минск)». На первом из писем — дата «10.11.1966», на почтовых штемпелях последней корреспонденции (открытка) — соответственно, «Минск 23.12.86» (отправлено) и «Ленинград 28.12.86» (получено). На каждом письме, а также на некоторых открытках сверху аккуратным почерком В. Е. Гусева помечено: «Письмо Мухаринской Л. С. (Минск)».

Внешний вид текста в письмах Л. С. Мухаринской очень выразителен. Помимо специфического начертания букв, они приметны своим исключительно насыщенным графическим оформлением. Довольно много подчеркиваний (целых предложений и отдельных слов) одной, в особо важных случаях двумя прямыми или волнообразными линиями. В качестве такого же «эмоционального» знака широко используется квадратная рамка и уточняющая квадратная скобка¹. Дата, которая проставляется Л. С. Мухаринской всегда, размещается обычно в правом верхнем углу, с обязательным отчеркиванием ее слева и снизу вертикальной и горизонтальной линиями. Написание дат специфическое, «в два этажа»: над пробелом между двумя первыми и двумя последними цифрами, обозначающими год, вторым ярусом арабскими цифрами дается день и римскими месяц написания письма.

1. Письмо от 10.11.1966 (в графике Л. С. Мухаринской — «19¹⁰/X¹66»). Сильно пожелтевшая бумага из ученической тетради в клетку. Два целиком заполненных разрозненных листка с оборотом (4 полные не нумерованные страницы). К ним добавлена еще одна половина листка, также записанная с двух сторон (по вертикали). Черная шариковая ручка вперемежку с авторучкой.

Уважаемый Виктор Евгеньевич!

Посылаю Вам черновик одной моей работы, которая, быть может, Вам и пригодится. Черновик не правленный — я его переделывала довольно существенным образом, поэтому не было смысла править детали. В выправленном виде он входит в мою диссертацию, посвященную Современной белорусской народной песне [современной — в широком смысле слова, имея в виду песнетворчество советской эпохи], в качестве IV очерка: «Народное музыкальное творчество в Белоруссии в послевоенный период». Еще в одном варианте — в несколько сокращенном — он входит в состав Очерков по истории со-

¹ Авторская орфография и пунктуация писем сохранены. Чтобы передать эмоциональную графику Л. С. Мухаринской, простое подчеркивание сохранено; слова, подчеркнутые волнообразной линией, даны курсивом; подчеркнутые дважды — полужирным шрифтом; подчеркнутые очень жирно, во много слов — прописными буквами полужирным шрифтом. — *Ред.*

ветской белорусской музыки коллектива преподавателей Белорусской госуд. консерватории (должен быть опубликован в 1967 году)¹.

Почему я думаю, что Вам он может пригодиться? — Скорее всего, потому, что он полемичен в своей основе. После первых 20 страниц мирной экспозиции материала начинается его конфликтная разработка — там уж всякое-всякое бывает... Кроме того, здесь сравнительно немного конкретного технологического музыковедческого исследования — только в конце немного! Это — тоже плюс! Мне за эту полемичность изложения не раз доставалось и, наверно, еще достанется. А на самом деле я еще очень мягко трактую некоторые вопросы!

Хотела найти для Вас еще одну копию моей рецензии на сборник народных песен, записанных Владимиром Роговичем от рабочих, участников хора Минского автозавода (Рогович руководил хором и записывал от своих хористов крестьянские народные песни их лично-семейного, шире — бытового репертуара). Рецензии этой не нашла. Но сущность ее Вы уже, очевидно, угадываете: крестьянская классика не умерла в быту, но... нужно уметь ее «вытаскивать» на свет божий. Вот Рогович записал за одну зиму более 60 песен отличного вкуса. Задала аналогичную задачу студентам-музыковедам. Некоторые отказались, как только столкнулись с первыми трудностями работы. Другие отыскали одного-двух информаторов и записали на протяжении года от одной до пяти или семи песен. По вопросу о бытовании песни лучше всего связаться Вам, во-первых — с Г. И. Цитовичем;

во-вторых — с Г. Цитовичем;

в-третьих — с тем же Цитовичем!

Кроме того, свяжитесь с В. И. Елатовым (АН БССР, Институт этнографии, фольклора и искусствоведения);

с З. Я. Можейко (тот же институт) — статью которой посылаю; (обратите внимание на ее статью в Сов. музыке — № 2 за 1966 г.);

с Вл. Роговичем (Гос. академ. капелла п/у Г. Р. Ширмы, хормейстеру В. Роговичу).

Попробуйте связаться лично с руководителями народных коллективов: с Татьяной Корнеевной [надписано сверху над инициалами «Т. К.». — Т. Я.] Лопатиной (Речицкий район, с. Озерщина), П. И. Шидловским (Узденский район, с. Присынок). По специальному вопросу о бытовом репертуаре хорошо бы посоветоваться с самими любителями народного пения на селе! Предлагаю несколько адресов людей, которые горячо любят песню; тесно связаны со своим коллективом, друзьями; горят стремлением пропаганды; будут польщены обращенным к ним письмом и непременно ответят!

1) Андрушкевич Татьяна Антоновна, Жлобинский р-н, ст. Хальч, село Заход (пенсионерка-учительница).

¹ Работа, о которой сообщает Л. С. Мухаринская, вышла из печати значительно позже: первый ее вариант (белорусскоязычный) — в 1971 году (*Глушчанка Г., Мухарынская Л. і інш. Гісторыя беларускай савецкай музыкі. Вып. 1. Мінск: Вышэйшая школа, 1971. 467 с.*), второй (русскоязычный) — в 1976-м (*История белорусской музыки / Сост. Л. С. Мухаринская и др.; общ. ред. Г. С. Глушченко. М.: Музыка, 1976. 247 с.*).

2) Мисевич Татьяна Викентьевна (колхозница, окончившая курсы руководителей хоровой самодеятельности), Желудокский р-н Гродненской обл., с. Долгое.

3) Степан Павлович Бесараб (пенсионер-учитель, любитель-краевед) — Гродненская область, Новогрудский р-н, село Делятичи.

4) Копаткевич Татьяна... Гомельский район, Дятловичский с/с, Новые Дятловичи, Клуб, Хоровой кружок¹.

2. Открытка с изображением Дома-музея I Съезда РСДРП. Послана на домашний адрес В. Е. Гусева. На почтовом штемпеле: «Ленинград К-11 16-867-9 (16.08.1967, 9 утра)». На месте обратного адреса: «отпр. Л. Мухаринская. Минск, консерватория». Черная авторучка, некоторые буквы в левом нижнем углу слегка размазаны от соприкосновения с чем-то влажным. Последнее предложение и подпись за недостатком места размещены сверху над словами обращения, и читать их нужно, повернув текст «вверх ногами».

Уважаемый Виктор Евгеньевич!

До нас дошла, наконец, давно анонсированная Ваша книга «Эстетика фольклора»². Многими своими разделами она мне очень близка. И мне снова захотелось послать Вам фрагмент из своей работы о белорусской песне, посвященной вопросам эстетики. Заодно, послать также проэкт (sic!) автореферата диссертации. Придется сокращать. Если возникнут какие-либо соображения — черкните. Жму руку.

Л. Мухаринская

3. Письмо от 06.03.1972. Синяя шариковая ручка. Текст изложен на трех листках в линейку, записанных с обеих сторон (всего 6 страниц). Два первых листка соединены в разворот, третий дан отдельно. Сдвоенные листки снизу обрезаны, поэтому оказываются более короткими, чем третий, который сохраняет типовой формат тогдашней бумаги «для письма». Страницы пронумерованы. Текст изложен «редко», через строку, написан очень старательно, что, как следует из письма, связано с его специфическим содержанием и поводом, не совсем приятным автору.

Уважаемый Виктор Евгеньевич!

Видно, совсем склероз заел меня, либо Вы, м. б., не получили почему-либо моего ответного письма, в котором я не только подтверждала согласие относительно статьи, но и благодарила за доброе желание помочь нашей нарождающейся библиотечке! Ума не приложу, что, собственно, произошло! Начну

¹ На этом месте текст письма заканчивается, и, поскольку отсутствуют обычные для письма слова прощания, надо думать, что список адресов, также как и, возможно, другие советы и высказывания, могли иметь продолжение на той/тех страницах, которые по какой-то причине не сохранились.

² Речь о монографии: *Гусев В. Е. Эстетика фольклора*. Л.: Наука, 1967. 319 с.

сызна. 1. Статью на эту тему я напишу. Срок («в мае») меня устраивает. 2. Размера статьи Вы не уточнили, а я ведь сообщала Вам, что «1 печ. лист» для всех намеченных вопросов решительно мало, что я и в 1 ½ п. л. [*полуобещанные И. Земцовским при встрече в Казани!*] *не уложусь!!* К этой статье у меня есть «заготовки», которые *превышают 2 печ. листа*, хотя, пока что, затрагивают *не все вопросы полно*. Мне необходимо знать: нужно ли мне брать ножницы и клей, резать и кромсать по живому или же... можно, считаясь с объемом темы, немного превысить заданный объем и, по необходимости, сокращать только то, что можно опустить относительно безболезненно, не нарушая цельности и связности основного содержания?! (Напоминаю, что *развернутый план статьи* я Вам выслала еще в декабре м-це, на адрес института).

3. Меня беспокоит другое обстоятельство. Один из важных разделов предполагаемой статьи — *вопрос об «интонационном поиске народных певцов» — поиске правды интонационного содержания*. Как известно, на эту тему я представляла для сборника, изданного Вашим институтом, статью. Она была «зарезана» редколлегией. Говорилось: «не тот профиль»¹. Но, м. б., были и другие причины?! Сейчас это снова становится практически важным, т. к. я собираюсь *очень многое* оттуда извлечь и включить в статью об «эстетич. освоении действительности и т. д.»². По содержанию все это органически связано, и я не мыслю иначе. Но если есть у Вас и у других членов редколлегии какое-то неоговоренное принципиальное несогласие с моими соображениями и выводами, то мне следовало бы об этом знать заранее. Беда в том, что столько времени прошло. Кто может помнить? Но, м. б., обсуждение получило отражение в протоколе? Мне это потому важно знать, что мои мнения и убеждения могли измениться в деталях, но не — в основном! Очень важно знать! Оставляю в стороне вопрос о статье. И так он занял много места. А цыплят... по осени считают!

4) Вашу статью в «Сов. культуре»³ прочла внимательно. Выступить по ней *никак не смогу*. Цейтнот отчаянный. Отвлекаться не имею права. Может быть, надобно кого-либо из молодежи! Лучше всего, конечно же, было бы «подбить» Зину Можейко. Напишите и Вы ей об этом! Она тоже в большом цейтноте — снимает фильм «Коляды в Тонеже» и очень им поглощена⁴. Но вопросы, под-

¹ Текст работы «Интонационный поиск народных певцов», оформленной Л. С. Мухаринской через несколько лет в самостоятельную статью, был опубликован по авторской машинописи в издании: *Беларуская музыка: гісторыі і традыцыі: Зборнік навук. арт. / Беларус. дзярж. акад. музыкі; склад. і навук. рэд. В. А. Антаневіч. Мінск, 2003. С. 6–46.*

² Завершение и доведение до публикации этого замысла заняло, как видно из ряда следующих писем Л. С. Мухаринской, не один напряженный год и благодаря важной во всех отношениях поддержке В. Е. Гусева имело своим итогом не статью, а отдельную монографию: *Мухаринская Л. С. К вопросу об эстетическом освоении действительности в современном белорусском народно-песенном творчестве. Л.: Советский композитор, 1982. 79 с.*

³ См.: *Гусев В. Е. Глубины духовной культуры // Советская культура. 1972. 15 февр. № 21.*

⁴ Этот научно-документальный фильм (кстати, первый в белорусской визуальной музыкально-культурной антропологии, заложенной на уровне области З. Я. Можейко) вышел на экран с названием «Полесские колядки» (Беларусьфильм, «Летапіс», 1972).

нимаемые Вами, жизненно важные. Может быть, вот она сейчас приедет после съемок и, все-таки, сумеет взяться за дело. Это было бы самое лучшее! Но напишите ей сами: я сейчас уезжаю в командировку в Тбилиси и, боюсь, мы с ней опять разминемся, как это было уже не однажды.

Всего доброго.

Использую Вашу формулировку: «привет общим друзьям». Но, ради бога, скажите Изалию¹, зачем он приукрашивает фестиваль в Бургасе, к-рый был, как нетрудно понять, «типичное не то»?!!!

Еще раз — всего доброго.

Л. Мухаринская

4. Письмо от 16.06.1972. Под датой в правом углу — приписка «г. Минск». Синяя шариковая ручка. Два листка из блокнота, вертикально записанные с двух сторон. Нумеровано листами — 2. Страниц текста — 3.

Уважаемый Виктор Евгеньевич!

Не знаю, не уехали ли Вы в какуюнибудь длительную командировку, т. к. Вы упорно не хотите ответить на мои повторяющиеся вопросы относительно размеров статьи... А между тем, мне еще совсем неясно, насколько Вы можете принять направление моей работы, ее смысл, задачи, структуру?! Стоит ли мне заниматься бесконечными усилиями в направлении «сокращения», если, может быть, мы разойдемся во мнениях по самой сути вопроса?!

Решила поступить так: посылаю Вам один экземпляр *немного сокращенной* работы, без нотных примеров. Объем ее — 118 страниц. Посмотрите! Конечно, **Вы вправе отказаться читать ее!** Но я, ведь, не рассчитываю здесь на «редакторское чтение»! Думаю, что Вы ее *просмотрите*, чтобы иметь общее представление, и тогда напишете мне в самых общих словах: можем мы найти общий язык в этих вопросах, стоит ли пытаться «извлечь из нее статью» приемлемых размеров? (Учтите, что работаю я медленно и трудно!)..

Хочу даже подсказать, какие страницы надо бы просмотреть в первую очередь, чтобы получить представление о «стиле и направлении»:

1—7 (общая планировка статьи)

14—18 Изобразительность в контуре напева

20—22 Вопросы преемственности и «внутренняя форма»

36—39 Некоторые механизмы образного обобщения

50—52 Напев — средство типизации (портретирующий напев!)

§ 5 [стр. 8—11] Карнавальные черты в Прекрасном

[32—39] Карнавальные черты в Комическом!

Извините за тяжеловесность. Но... у меня, по-видимому, нет выбора: следовало бы приехать и потолковать лично, а я сейчас не располагаю такой возможностью.

¹ Имеется в виду И. И. Земцовский и, судя по всему, его статья «Международный фольклорный фестиваль» в журнале «Советская музыка» (1972. № 2. С. 140—141).

Опус свой посылаю — намеренно — на домашний адрес, в подтверждение его «неофициального» значения. Просто, присылаю как доказательство того факта, что соглашаюсь принять «заказ», я... не совсем на ветер слова бросала, что я, действительно, работаю над темой (это — одна из глав моей диссертации, и я хочу получить ее назад. Если Вам придут в голову какие-то замечания, то, бога ради, *только легким карандашом!* — sic!).

Еще раз — прошу прощения. Очень-очень хочу хоть несколько слов получить в ответ. Жму руку. *Л. Мухари...*

5. Письмо. На штемпеле конверта: «Минск. 02.09.72». Адресовано «г. Ленинград. Исаакиевская пл. 5. Ин-т театра, музыки и кинематографии. Сектор фольклора. Виктору Евгеньевичу Гусеву».

Письмо написано черной шариковой ручкой на листе бумаги формата А4, сложенном пополам. Страницы (их 4) полностью заполнены текстом и не нумерованы.

Дорогой Виктор Евгеньевич!

Вчера, наконец, отправила Вам статью. Сократить-сжать ее таким образом, чтобы сохранить основные линии содержания, не удалось: пробовала делать купюры, сокращала некоторые разделы *вдвое*; но, все равно, когда я доходила до эстетических категорий, набиралось, общим счетом, **больше 40 страниц**, а еще что-то выжимать из «категорий»! Ее надо было бы сокращать не при помощи купюр, а просто — написать заново! На это — никак нет времени, я в отчаянном цейтноте по поводу одной *большой* работы, где я не уложились в сроки, а это не «договорная» работа и... просить отложить нельзя!

Относительно возможный выход я нашла в том, что попробовала объединить общее вступление, содержащее план статьи в целом [и даже — какие-то частные, *конкретные соображения* по поводу этого плана!], и § 5, в котором развернуты соображения о преломлении эстетических категорий возвышенного, прекрасного (кое-что во вступлении к этому же разделу относится!), *трагического* и *комического* в *белорусской народной песне*. Больше всего — о *комическом*. Мне отчаянно жалко собственно музыкальных разделов, которые, по сути, определяют облик работы! Но тут я, просто, не справилась с задачей... выжать, отжать, сжать... до предела и сверх предела!

Если Вы сочтете возможной такую частичную публикацию, то, вероятно, ее придется сопроводить пояснением редактора, указав на то, что публикуется фрагмент.

Теперь — по поводу самого содержания. Знаю, что там есть вещи, которые покажутся одиозными едва ли не любому редактору. Это и — «Христославы», и «Ах, боже мой, что будет говорить княгиня Марья Алексевна?!», и, м. б., еще что-либо в этом роде.

Если Вы своей редакторской рукой вычеркнете, то я так уж сильно возражать не стану. Но своей, «авторской рукой» опережать осмотрительных редакторов... не хочу, да и просто... не поднимается рука!

Остроумно возмужный выход и кашма в том,
 что попросила объединить вообще ведунские,
 содержащее план судьбы в ашач [и даже - как
 то каменные, конкретные соображения по поводу
 Аро плана.], и [55], в которых развернуты
 соображения о применении эфирных
камерид возвышенного, прекрасного (как-то
 во времени к Франц же. раздну Отоидра!),
Палашкино и кашичского в балорусской парод-
ной песне. Больше всего - о кашичском.
 Мне образно фалко себеувно-музыкаль-
ных разднов, кадром, по суди, определяю ед-
ми рабды! Но дуд и, просю, не страви-
лаев с задачед... вирадь, сржадь, сржадь...
 до предела и сверх предела!

Учтите, кстати, что от времени первого прочтения статьи до времени опубликования пройдет не год, а... два, три [если не **пять**, как со «Славянским фольклором»¹]. Острота некоторых ситуаций смягчится и потребность лобовых решений может отпасть: я имею в виду все ту же песню «Я на гарэ жыта жала, трохи сабе абамяла» и комментарий к ней [кстати, эта песня записана З. Можейко; Цитович ее взял едва ли не с восторгом, но конец — обрубил; Зи-

¹ Сборник, который называет Л. С. Мухаринская: Славянский музыкальный фольклор: Статьи и материалы / Ред.-сост. И. И. Земцовский. М.: Музыка, 1972. 444 с.

на — в гнев]. — Впрочем, кажется, довольно и «передовольно» обо всем этом... Судите сами, что тут можно сделать и что — нельзя.

С сердечным приветом.

Л. Мухаринская

6. Письмо. В углу слева, в очерченной квадратной рамке, дата «28.7.77». Зеленая шариковая ручка. Два разрозненных и разных по размеру, но аккуратно обрезанных ножницами небольших листа из ученической тетради в клетку. Текст изложен на трех страницах. Страницы не нумерованы.

Уважаемый Виктор Евгеньевич! Получила от тов. Ивлевой письмецо, содержащее некоторого рода упреки в «неясности изложения» и приглашение переписать статейку заново («до 20 августа»). По-видимому, причиной этих упреков является несовпадение понимания термина «интонационное поле» со словоупотреблением И. Земцовского. Напомню, что статейку свою я выслала Вам раньше, чем до нас дошла его книга¹. С другой стороны, мы оба не «сами выдумали» этот *термин*, а *заимствовали его у физиков*. Поэтому в новом варианте своего текста я постаралась несколько разъяснить свое понимание и, опять-таки, без ссылок на Земцовского, т. к. это очень отяжелило изложение. Если редакция сборника сочтет некоторую степень несогласия с И. Земцовским (поистине — пятый евангелист!) явлением еретическим и крамольным, то, напоминая, речь может пойти о другой моей статейке, присланной в свое время «на выбор» (обе оне — микростатейки-афоризмы).

Тов. Ивлева просила меня прислать «документальное подтверждение» того факта, что статейки эти *не являются плановыми работами*. Я уже *три года на пенсии*, брать «справку»... не у кого. Но и до *этих трех лет* в свой консерваторский план статей на обе эти темы («Две задачи» и «О некоторых задачах...») не включала, но, м. б., имеет значение, что 2 странички из статьи о задачах попали впоследствии в мою книгу? (см. стр. 92–93)² Правда, и эта книга — **НЕПЛАНОВАЯ** (и притом — **БЕЗГОНОРАРНАЯ** и, *частично, за кошт автора* опубликованная!)

Уважаемый Виктор Евгеньевич! Посылаю Вам мою книжицу³, опубликованную, увы!, со многими *смысловыми* опечатками. Поэтому, посылаю вдогонку листочек с опечатками, сделанный для меня специально нашей Ленинской библиотекой (издательство поставило столько условий и рогаток, что я не смогла у них добиться даже за свой счет!). Естественно, что Ваш личный экземпляр мною уже выправлен. Но если Ваш институт будет выписывать энное количество, то пусть библиотекарь заранее позаботится о получении достаточного числа экземпляров «правки» и затем разложит их соответственно.

Естественно, все это стоит здоровья, а его и так нет как нет!

Пока — всего доброго.

Л. Мухаринская

¹ *Земцовский И. И.* Мелодика календарных песен. Л.: Музыка, 1975. 224 с.

² См.: *Мухаринская Л. С.* Белорусская народная песня: Историческое развитие. Очерки. Минск: Наука и техника, 1977. 216 с.

³ См.: *Мухаринская Л. С.* Белорусская народная песня.

7. Открытка «С праздником Победы», к которой приложена половина сложенного пополам (в разворот) листа бумаги формата А4. Все в конверте «Авиа» на домашний адрес В. Е. Гусева. На штемпеле: «Минск 09.05.79». Синий шарик, но несколько разных оттенков.

Текст на открытке:

Дорогой Виктор Евгеньевич!

Посылаю обещанную газету — Літаратура і Мастацтва — и плюс к тому — документальную повесть Георгия Щербатова: «Партизанские огни» [это второе издание, вдова его готовила посмертно и, видимо, потому не отважилась подтвердить: «документальная»!]. Здесь много материалов о партизанской песне, в частности — полный текст песни Тамуркина—Вешева «Прозвучат партизанские песни», варианты напева которой я привожу в ряде своихopusов. Конечно, этот текст — не новость, но первое издание Щербатова очень быстро разошлось, а А. Залесского, где это тоже есть, у Вас могло и не быть, т. к. объявленная тема Залесского не творчество, а быт! Воюем с редакторами, которые ставят всяческие препоны статьям о конференции — сначала заказывают, потом... отменяют (?) заказы и ведут себя в достаточной степени непристойно. Ужасающим образом устала, но поддаваться усталости нельзя: у меня четверо заочниц с весьма ответственными фольклорными темами, надо мной «висит» статья в журнал, подряд идут «партизанские» встречи (т. е. встречи молодежи с партизанскими композиторами)... А здоровье разыгрывает свои «штучки» как по нотам, на свой лад — более четко, чем мы, музыканты!

На дополнительном листе:

Виктор Евгеньевич!

В «Матерьялах»... (sic!) Крупянской и Минц, под номером [6], к песне «Добровольно в строй мы стали» есть комментарий, в котором они ссылаются на «воспоминания преподавателя Челябинского педагогического института В. Е. Гусева»... Это не Вы ли, случайно? — Я совсем не знаю Вашей биографии и не могу судить, насколько правдоподобно такое предположение...

Если оно верно, то не расскажете ли Вы более подробно, почему именно эту песню можно считать «своей песней» Челябинского педагог. инст-та, и при каких обстоятельствах была она сочинена Гудзенко и положена на напев песни «Школа молодых командиров»?!! Эта последняя была, действительно, очень популярна и в армии и среди партизан, сложивших на ее боевой напев не одну песню... В тексте С. Гудзенко мне помнятся отдельные строки, которые потом повторялись. Но в целом я ее, признаться, не шибко помню — за исключением мелодии, конечно! Была бы очень благодарна, если бы Вы могли здесь что-либо уточнить, снабдить новыми подробностями.

Что бы там ни было, но партизанская тема продолжает оставаться «моей».

Всего доброго! Когда выйдут еще материалы — вышлю.

Л. Мухаринская

8. Письмо от 3.07.82. В конверте. На домашний адрес В. Е. Гусева. Синяя шариковая ручка. Один листок бумаги «для письма». Текст размещен вертикально, на обеих страницах.

Дорогой Виктор Евгеньевич!

Пишу из больницы, куда попала внезапно, прямо с лекции — по «скорой помощи»... Я уезжала от Вас тоже... в несколько сумбурном состоянии, и только дома сообразила, что я неправильно повела себя относительно этой девочки из Консерватории, которая доставала мне билет и должна была потом сдавать его назад. Конечно, я должна была **взять** ее билет и оплатить его! Не хватило соображения! До семидесяти с лишком лет дожила, а сообразить не сумела! Позор!

— Я Вас умоляю, буквально, умоляю: проявите еще раз Вашу замечательную энергию и *разыщите* мне эту студентку — по крайней мере, имя и фамилию! Может быть, ее знают Земцовский, или Рубцов?! Я бы ей написала б, хотя бы, извинилась бы, еще раз поблагодарила бы лично! Прислала бы ей какие-нибудь белорусские сувениры!

— Что касается меня, то, как видите, мне уже лучше, могу настроить письмошко! Ко мне ходят «ватагами» и «партизанскими бригадами». Приносят всякие угощения, на которые мне даже смотреть нельзя. Только что принесли книжечку о VII международном конкурсе им. Чайковского — привезли прямо со II-го тура. Просматривала — интересно. А вообще — серьезного сейчас читать не хочу, прошу *детективы*, к-рые у моих слишком серьезных друзей, увы, не водятся. По радио дают все шумное. До телевизора еще не добираюсь. Меня колют на все лады — «капельницы» каждый день и еще, плюс к тому — всякая всячина. Как Вы там поживаете?

9. Открытка с цветным фото маленькой, трогательно грустной серой птички, сидящей на елке. Дата отсутствует. Сверху перед текстом рукой В. Е. Гусева помечено: «Л. С. Мухаринская (Минск)». Темно-синяя шариковая ручка.

Дорогой Виктор Евгеньевич! Благодарю за теплое письмоце. В свою очередь шлю самые сердечные благопожелания к Новому 1983 году. Сама я от него жду запоздалого выполнения тех обязательств, которые должны были осуществиться еще в 1982-м, но... обманули! Не вышла [говорят — выйдет в I квартале 83-го] моя книжица об эстетике народного напева [числящаяся по плану в I квартале 1982 года]¹; все «грозится» выйти, но не вышел сборник, составленный Земцовским²; все еще не вышел сборник, посвященный

¹ Монография, о которой идет речь (*Мухаринская Л. С. К вопросу об эстетическом освоении действительности в современном белорусском народно-песенном творчестве. Л.: Советский композитор, 1982. 79 с.*), вышла с реквизитами, соответствующими издательскому плану: «Л., 1982».

² Публикация тем не менее была осуществлена. См.: *Мухаринская Л. Старое и новое в современной белорусской народной песне // Народная музыка СССР и современность: Сборник статей / Сост. И. И. Земцовский. Л.: Музыка, 1982. С. 90–102.*

нашему замечательному просветителю *Г. Р. Ширме* [там тоже моя большая статья о нем «Р. Р. Шырма — фалькларыст»¹]. О том, что до сих пор где-то пробиваются на свет божий сборники, в которых есть мои работы о Квитке (помните сессию!), о Марии Гринберг — ну это Вы, конечно, не знаете, это связано с юностью (мы с ней всю жизнь оставались близкими людьми!)... И уж наверняка не доживу до выхода в свет учебного пособия по белорусскому народному музыкальному творчеству, к-рое сейчас сдаем в издательство²!

Общим друзьям — приветы. Тамара моя³ к ним присоединяется [написано снизу вверх по левому полю открытки, поскольку не хватило места. — *Т. Я.*].

10. Письмо, датированное 10—11.03.82. Черная шариковая ручка. Два разноформатных листка, из которых один — половина А4, второй — «для письма». Страницы (их 4) не нумерованы.

Дорогой Виктор Евгеньевич!

Наконец мне удалось перепечатать *основную* статью, в том варианте на ½ печатного листа, в котором она была отправлена в Быдгощ⁴. Что касается второй, более распространенной, то она была написана *вслед* за основной, по способу... выворачивания чулка наизнанку: начинаю с того, чем заканчивалась первая статья, т. е. с типологии, а в конце прихожу к той самой «применимости-неприменимости» концепции Б. Поршнева к исследованию музыкально-генетических проблем, с которой начинается основная статья! Стимулом для такого «выворачивания наизнанку» служило требование редактора нашего музыкального журнала: «переписать с русского на русский», сделать более «журнальной» и «читабельной». Я отважилась на некие образные аналогии, но... потом, все-таки, говорят люди, «соскользнула на свою привычную колею», учебную. Признаться, именно этого — не улавливаю, хотя стремление *растолковать*, действительно, присутствует. Тут уж ничего не поделаешь! Мои усилия оказались напрасными, т. к. в журнал (т. е. в «Сов. муз.») все рав-

¹ Статья «Р. Р. Шырма — фалькларыст» вошла в сборник: Песня на ўсё жыццё: Успаміны пра Р. Р. Шырму / Склад. В. А. Сізко. Мінск: Мастацкая літаратура, 1983. С. 314—324.

² Предчувствие Л. С. Мухаринской о том, что «и уж наверняка не доживу» печально сбылось: учебное пособие для музыкальных вузов «Беларуская народная музычная творчасць» увидело свет только в 1993-м (*Мухарынская Л. С., Якіменка Т. С.* Беларуская народная музычная творчасць: вучэб. дапаможнік для студэнтаў вышэйшых музычных навучальных устаноў. Мінск: Вышэйшая школа, 1993. 343 с.; нот. іл.).

³ «Моя» — значит, Т. Якименко (в отличие от Тамары Варфоломеевой, которая также была дипломницей Л. С. Мухаринской, но аспирантуру проходила в отделе музыкального искусства Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы АН БССР под научным руководством З. Я. Можейко).

⁴ Издана в материалах VI Международного музыковедческого конгресса: *Мухаринская Л. С.* Некоторые проблемы типологии народного мелоса в свете палеопсихологии и палеолингвистики // *Musica Antiqua VI: Pod patronatem UNESCO / Acta Scientifica.* Bydgoszcz, 1982. S. 811—823.

но не приняли¹. Но статья написана, существует, и, как-никак, дополняет первую. Я Вам ее посылаю даже в двух экземплярах; один прошу передать Ивлевой — не даром, когда мы говорили о Тамаре, и она *отвергала генетические претензии музыкантов*, я ей вынуждена была возразить, что, мол, генетическое направление — это **мое** направление, и потому неудивительно, что я воспитываю молодежь в таком именно духе! Признаться, я хотела бы, чтобы она только ознакомилась с работой, а потом бы и вернула мне!

Тамару сейчас... почти не вижу, и даже, почти не слышу. И у нее, и у меня «собрались вместе» все мыслимые и немыслимые перегрузки — и по работе, и по здоровью, и по домашним заботам [даже, — когда повод *хороший!*]. Она — неувеличима! Так что и поздравление Ваше, пока, не передала!

— Да! Посылаю еще экземпляр газеты со статьей о Зине Можейко. Она сама постесняется Вам послать. А между тем, это газета, которая идет... на границу, ориентирована на белорусов в Канаде и Америке, по преимуществу [кстати, именно этим и объясняются некоторые детали содержания!] Час сейчас... бог весть который! И это — почти «нормально», т. к. письма я пишу, как правило, во время ночной бессонницы.

Всего доброго.

Л. Мухаринская

11. Открытка. На красно-бордовом фоне — флаги с серпом и молотом, ниже — «1917», еще ниже — гвоздики и подпись по-белорусски «Са святам». Послана на домашний адрес В. Е. Гусева. На штемпеле из-за густо написанного на открытке текста видны только месяц и год — «11.83».

Дорогой Виктор Евгеньевич! Спасибо за доброе письмо! Я тоже все время хвораю, сначала «активничая» сверх меры [даже в Вильнюс ездила на защиту Четкаускайте, которая прошла *блестяще*], потом расплачиваясь за сверхнапряжение и кажется, что все хворобы взяли за меня сызнова и больше не отступятся! На «Гиппиусовские чтения» собираюсь приехать. Еще не окончательно решила, что именно буду читать: I вариант — огласить нашу общую с Зиной статью о Гиппиусе и проблемах нашей науки [она будет опубликована позже и в сокращении]; II вариант — почитать свою «заветную поршневу» тему по *палеопсихологии*. Стоит ли? Не знаю.

Я хотела бы, чтобы поехала еще и Тамара, но она не получила официального приглашения [жилье у нее есть]. Кстати, ее адрес: Гамарника 24, кв. 10. Якименко Тамара Семеновна. На почту сейчас не очень надеюсь — буду пытаться звонить...

¹ Статья, о которой сообщает Л. С. Мухаринская, увидела свет более чем через 20 лет. См.: *Мухаринская Л. С.* Некоторые проблемы палеопсихологии и музыка: к вопросу о формировании корневого слоя типизированных напевов в творчестве земледельческих народов Восточной Европы // *Якіменка Т.* Сучасная беларуская этнамузыкалогія (да практык апошняй трэці XX — пачатку XXI стагоддзя). Мінск: Тэхналогія, 2004. С. 262–274. При подготовке публикации текст статьи был воссоздан по машинописной копии, которая в свое время была Л. С. Мухаринской мне подарена и сохранилась в моем личном архиве.

12. Два сдвоенных, сложенных из одного форматом А4 листа. Дата, как обычно, слева, отчерчена углом (7.VII.84). 7 пронумерованных страниц. Зеленая шариковая ручка.

Дорогой Виктор Евгеньевич! Помню, получила Ваше письмо с таким добрым сообщением, что, мол, «вышли из больницы», обрадовалась, собралась, было, ответить, да... сама слегла и вскоре, в свою очередь, отправилась в больницу, да еще, к тому же, — в инфекционную! В общем... мы с Вами, видно, развлекались по очереди! А кроме того, в эту невеселую очередь включился и наш Геннадий Иванович Цитович, до сих пор всегда державшийся очень бодро... Просто, какой-то «мор» на нас всех напал! И даже не только возрастное это явление: вот наша Зина Можейко, насколько же она моложе всех нас, и должна была бы быть, соответственно, здоровее, а вот не далее как вчера горько жаловалась по телефону, что из *гипертонического криза* никак не может «вылезти», никакие инъекции, баночные «воротники» [и прочие средства!] не помогают: дают облегчение на один день, а затем... все начинается сызнова!

У меня несколько серьезных «пунктов» в предполагаемом моем письме. Начну с самого *легкого*, к-ый от Вас ничего не потребует, кроме внимания и доверия. Это — *книжка одной из моих младших друзей* [мы всей семьей дружили с ее матерью и лечились у нее; от самой Ани я записывала партизанские песни и рассказы о партизанской самодеятельности; младшая ее сестренка Инна училась у меня в Консерватории] «Письма маёй памяці» Ганны Краснопёрко, которую я хочу послать Вам.

Как видите, я уже расписалась в том, что знаю хорошо всю эту скромную и трудовую семью [могла бы рассказать об этом и больше], и еще раз подтверждаю, что могла бы прозакладывать свою седую голову, за ее безусловную правдивость. А касается она очень волнующей темы: *пребывания в минском гетто* в 1941—1942 году, прежде чем им удалось выбраться оттуда и присоединиться к партизанскому отряду — к 12-ой кавалерийской бригаде им. Сталина, во главе к-ой был молодой еще тогда, но уже прославленный командир *Тихомиров* Владимир Андреевич, впоследствии получивший звание *героя Советского Союза* (1944). Аня впоследствии стала журналисткой, много лет работала в редакции газеты «Чырвоная змена», выступает по радио, в пионерских клубах и т. д. Но рассказы ее о партизанском прошлом *подчеркнуто скромны*, не выходят за пределы обычных работ типа партизанских мемуаров. Только тем от них и отличаются, что подчеркнуто скромны. Иногда в них заходит речь о песне — она и сама в полудетские свои годы (14—15 лет) складывала стихи, принимала участие в самодеятельности. Но *книжица о гетто — совсем другое дело*. Ведь *со времени первой книжки о Минском гетто*, к-ая была издана, помнится, в 1946 или 1947 году, *не появлялось на эту тему ничего!* Вы сошлетесь на «Дружбу народов». Но тот роман, достаточно серьезно написанный и, действительно, сильный, не претендует на документальность (хотя *элементы документальности* там, по-видимому, есть, все же!), и это — Украина, а не Белоруссия! — Написана эта небольшая по объему книжечка очень сдержанно, очень подчеркнута в ней *интернациональная направленность* в развитии содержания, никакого шовинизма! И это, конечно, надо поставить в заслугу автору, т. к. скатиться по уклону к этому направлению было... более чем легко!

Одним словом, радуюсь тому, что для Вас белорусская речь этого издания не является препятствием, и посылаю ее Вам в убеждении, что она Вас заинтересует и вызовет симпатию к автору и ее работе, что Вы станете еще одним «болельщиком».

Другие мои вопросы — совсем из другой оперы — диссертационной, ваковских правил и обычаев, касающихся присвоения званий и т. д. Мне сейчас трудно вести те или иные консерваторские курсы, не только массовые, но даже и специальные: я могу *заинтересовать темой*, показать идущие от нее линии связей с широким кругом важных и интересных явлений истории человечества и истории искусства, но я *не могу заставить* людей работать, если они ленивы и хотят пользоваться знаниями готовенькими и разжеванными... Отсюда следует, что самая подходящая для меня должность, это должность т. наз. «консультанта». Но для этого нужно быть «профессором», а у меня этого звания нет [хотя многие мои коллеги, притом — *младшие*, получали это звание без защиты докторской, я сама им помогала!] Хотела спросить, что подсказывает опыт общения с ВАК'ОМ: *можно ли мне эту трудность обойти?! А если нет, то можно ли надеяться... в моем солидном возрасте... защитит докторскую?! Сама диссертация — в форме книги — есть. Автореферат будет. Чтобы получить отзыв кафедры... нужно сломить сопротивление! Допустим, что ценою соединенных усилий многих, сломить удалось бы! Ректор подпишет направление на защиту. Но... что дальше?! Киев уже не принимает: их срок кончается в марте 1985-го. Кто еще есть, и кто может принять? В Ваши времена, насколько я знаю, не было отдельных «кандидатских» и отдельных «докторских» советов. Теперь они есть, и только и слышишь: «закрываемся», «реформируемся», «уже не принимаем, т. к. не успеем до переформировки»... Вот об этом обо всем я и хотела Вас расспросить. Я не жду мгновенного ответа. Но очень прошу Вас попытаться разузнать все все эти вещи и ответить... своему разумению [а как тут иначе можно ответить?]*

Между прочим, если сил хватит, то в конце июля — начале августа буду в Москве. В ВАК, конечно, зайду. Но боюсь, что они в это время *закрываются, все в отпуске*, и я могу... ничегошеньки не узнать!

Третий круг моих вопросов касается, конечно, Тамары (она мне передавала Ваши приветы!)

Диссертация послана, получена — Лапин подтвердил, обсуждение — осеңью. Т. к. она (Тамара) многое **сняла** [именно те генетические моменты, к-ые вызывали особые возражения], то надеюсь, что на этот раз обсуждение будет хотя и не без дискуссии [ссылки на Фрейденаберг и т. д.], но без ломания ребер. Рекомендация, надеюсь, будет дана. Означает ли это, что вопрос о том, где она будет защищена, встанет сызнова? Или же наоборот, местом защиты будет, тем самым, определен Ваш институт?! Должна ли Тамара *снова* лично обращаться к Земцовскому, или же это уже зафиксировано? (Он-то **знает**, что он — основной оппонент!) Кого Вы могли бы рекомендовать дополнительно? Можете ли Вы теперь, при новом Вашем положении, *находясь вне сектора*, взять на себя труд оппонирования?! Ведь теперь ситуация, как будто, лучшая?! Не знаю, почему именно мне так не даются для понимания все эти вещи, связанные со всякими формальными условиями?! И, признаться, со-

вершенно независимо от масштаба действий, заполнение какого либо листка для домоуправления, или же — подача документов для защиты диссертации!

Всего доброго, дорогой Виктор Евгеньевич!

Как видите, вылила на Вас если не «ушат» всякого добра, то, все таки, уйму всякого-всякого! Спасибо за долготерпение! Не обижайтесь, обещаю в другой раз быть полаконичнее!

Еще раз — всего доброго.

Ваша «Сауловна»

13. Письмо в конверте на домашний адрес В. Е. Гусева. На почтовом штемпеле «Минск, 06.09.85». Два листка (половинки разорванного на два А4). Страницы не нумерованы. Черная шариковая ручка. Заполнены 3 страницы.

(Без обращения) На наше Белорусское телевидение пришло письмо просьба: разыскать и передать лирическую песню-романс, которую любили слушать и петь раненные эвакогоспиталя [23-86]. Поэзия — не высшего разбора. Мелодия неизвестна. Но очень хотелось удружить автору письма — женщине-врачу преклонных лет, ветерану Отечественной войны и ветерану труда. В моих сборниках, справочниках, личных записях такого романса нет. Может быть, Вы, Виктор Евгеньевич, когда либо натыкались на подобные слова, подобное сочетание непохожих друг на друга ритмов основного текста и — припева?

Посылаю копию текста.

Л. Мухаринская

Часто перед нами пестрой вереницей
В памяти проходят юности года...
Забываешь встречи, забываешь лица,
Но одно запомнишь в жизни навсегда!
Чей-то голос нежный, как весны дыханье,
Будет сердце к счастью, к молодости звать.
И опять, как прежде, как при расставаньи,
Хочется с любовью, ласково сказать:
Припев: Нам не забыть этот вечер,
Как бы он ни был далек...
Что вам оставить на память о встрече?
Возьмите вот этот цветок!

Можно быть мужчиной, волевым, суровым,
За свою отчизну стойко воевать,
Но подарок скромный, как родное слово,
Как письмо любимой, нежно сохранять.
Пусть цветок увянет (зачеркнуто) поблекнет, пусть увянет даже,
Все равно, он сразу будет, как живой:
Многое напомним, многое расскажет

Памятный подарок в сумке полевой!
Припев: Нам не забыть этот вечер... и т. д.

Пронесутся годы, отшумят тревоги,
Расцветет, как прежде, каждый уголок.
И в походной сумке попадетя многим,
В пачке старых писем, высохший цветок.
Листья пожелтеют, строки потускнеют,
И сжимая письма в дрогнувшей руке,
Вспомните, что где-то, в час войны жестокой,
Пел нам теплый голос песню о цветке!
Припев: Нам не забыть этот вечер,
Как бы он ни был далек...
Что вам оставить на память о встрече?
Возьмите вот этот цветок!

Песню эту любили раненые эвакогоспиталя [№ 23-86] на территории Гродненщины [теперь это Гродненский окружной военный госпиталь].
Сообщила ветеран ВОВ (и труда), врач Е. А. Светочева.

14. Открытка с изображением небольшого, вертикально размещенного букета скромных, по всему — луговых или полевых цветов (возможно, каких-то фиалок) сиреневого и фиолетового цвета. Вверху слева типографская надпись «Поздравляю!». На минском штемпеле — дата «23.12.86», на ленинградском — «28.12.86». Зеленая шариковая ручка. Послана на домашний адрес В. Е. Гусева.

Дорогой Виктор Евгеньевич!

Шлю добрые пожелания — прежде всего — здоровья и работоспособности! Сама я все время нахожусь *между молотом и наковальней*, и совершенно не могу управлять собой, своей работоспособностью... Внезапно «вылетают в никуда» не только часы, но даже — дни и недели! Ни на что нельзя рассчитывать заранее! Тем не менее, что-то делается между двумя «провальными зонами», когда я от всего отключена! Если ты жив, то надо же что-то делать и невольно надеешься на полезность его людям.

Шлет Вам привет моя Тамара... [написано, как и во всех случаях, когда у Лидии Сауловны не хватало места, снизу вверх по левому полю. — Т. Я.].

Эта корреспонденция — последняя в стопке писем, содержащихся в конверте. Есть загадка, а может быть, и высшая тайна в том, что жгуче знаменательным оказывается стечение цифр и дат, что какое-то высшее значение приобретает некогда высказанная мысль или письменно изложенная (Littera scripta) строка. Если по датам, то все, о чем писала Л. С. Мухаринская В. Е. Гусеву, что было исполнено забот о науке, исследовательском поиске, творческом успехе и счастье тех, с кем она (и он) были связаны, свое нездешнее

измерение приобретет 24.05.87 — день в день через пять месяцев после, судя по всему, последней пронзительной открытки, отправленной В. Е. Гусеву 23.12.86, перед Новым 1987-м. А заключительная строка («Если ты жив, то надо же что-то делать и невольно надеешься на полезность его людям») — не есть ли она поведенной В. Е. Гусеву самой главной «формулой» того, что направляло жизнь Л. С. Мухаринской и струной непостижимо нераздельных для нее долга и надежды резонировало единственно главному в смысле ее жизни и ее путях?

ЛИТЕРАТУРА

1. Глушчанка Г., Мухарынская Л. і інш. Гісторыя беларускай савецкай музыкі. Вып. 1. Мінск: Вышэйшая школа, 1971. 467 с.
2. Гусев В. Е. Глубины духовной культуры // Советская культура. 1972. 15 февр. № 21.
3. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л.: Наука, 1967. 319 с.
4. Земцовский И. И. Мелодика календарных песен. Л.: Музыка, 1975. 224 с.
5. Земцовский И. И. Международный фольклорный фестиваль // Советская музыка. 1972. № 2. С. 140—141.
6. История белорусской музыки / Сост. Л. С. Мухаринская и др.; общ. ред. Г. С. Глуценко. М.: Музыка, 1976. 247 с.
7. Л. С. Мухарынская: артыкулы, перапіска, успаміны: Зборнік / Склад. Т. Якіменка. Мінск: Эрыдан, 1993. 48 с.
8. Мухарынская Л. Старое и новое в современной белорусской народной песне // Народная музыка СССР и современность: Сборник статей / Сост. И. И. Земцовский. Л.: Музыка, 1982. С. 90—102.
9. Мухарынская Л. С. Белорусская народная песня: Историческое развитие. Очерки. Минск: Наука и техника, 1977. 216 с.
10. Мухарынская Л. С. К вопросу об эстетическом освоении действительности в современном белорусском народно-песенном творчестве. Л.: Советский композитор, 1982. 79 с.
11. Мухарынская Л. С. Интонационный поиск народных певцов // Беларуская музыка: гісторыі і традыцыі: Зборнік навук. арт. / Беларус. дзярж. акад. музыкі; склад. і навук. рэд. В. А. Антаневіч. Мінск, 2003. С. 6—46.
12. Мухарынская Л. С. Некоторые проблемы палеопсихологии и музыка: к вопросу о формировании корневого слоя типизированных напевов в творчестве земледельческих народов Восточной Европы // Якіменка Т. Сучасная беларуская этнамузыкалогія (да практык апошняй трэці XX — пачатку XXI стагоддзя). Мінск: Тэхналогія, 2004. С. 262—274.
13. Мухарынская Л. С. Некоторые проблемы типологии народного мелоса в свете палеопсихологии и палеолингвистики // Musica Antiqua VI: Pod patronatem UNESCO / Acta Scientifica. Bydgoszcz, 1982. S. 811—823.
14. Мухарынская Л. Р. Р. Шырма — фалькларыст // Песня на ўсё жыццё: Успаміны пра Р. Р. Шырму / Склад. В. А. Сізко. Мінск: Мастацкая літаратура, 1983. С. 314—324.
15. Мухарынская Л. «Думаць, шукаць, дзейнічаць...» Да 100-годдзя этнамузыкалогіі і 80-годдзя Л. С. Мухарынскай // Мастацтва Беларусі. 1987. № 2. С. 18—20.
16. Мухарынская Л. С., Якіменка Т. С. Беларуская народная музычная творчасць: вучэб. дапаможнік для студэнтаў вышэйшых музычных навучальных устаноў. Мінск: Вышэйшая школа, 1993. 343 с.; нот. іл.
17. Российские фольклористы: Справочник / Сост. Л. В. Рыбакова. М.: Индрик, 1994. 208 с.
18. Славянский музыкальный фольклор: Статьи и материалы / Ред.-сост. И. И. Земцовский. М.: Музыка, 1972. 444 с.

19. *Якіменка Т. С. Littera scripta... (фрагменты, лініі і струны жыцця Л. С. Мухарынскай у пісьмах В. Я. Гусеву 1966–1986 гадоў) // Страницы истории Белорусской государственной академии музыки / Сост. Э. А. Олейникова. Минск: Белорусская гос. академия музыки, 2007. С. 45–70.*

Анотация

Публикуются 14 писем Л. С. Мухаринской к В. Е. Гусеву за 1966–1986 годы. Письма воссоздают атмосферу научных собраний и дискуссий советских фольклористов 1960–1980-х годов.

Summary

This is the publication of 14 letters from L. Mukharinskaya to V. Gusev in 1966–1986. The letters recreate the atmosphere of academic meetings and debates of Soviet folklorists in the 1960s – 80s.

- ✓ *Ключевые слова:* Л. С. Мухаринская, В. Е. Гусев, фольклор, фольклористика, этномузыкология, Белорусская государственная консерватория; Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии.
- ✓ *Key words:* L. Mukharinskaya, V. Gusev, folklore, study of folklore, ethnomusicology, Belarusian state conservatory; Leningrad state institute of theatre, music and cinema.

**ОБЗОРЫ,
РЕЦЕНЗИИ,
ХРОНИКИ**

№ 2 / 2018

УДК
792

Рецензия на:

Бюклинг Л. Отражение русской души в зеркале Севера. Финско-русские литературные и театральные связи XIX—XX вв. СПб.: Алетейя, 2015. 456 с.; ил.

РЯПОСОВ АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, заведующий сектором источниковедения, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

RYAPOSOV ALEXANDER Y.

PhD (History of Arts), Senior Researcher, Chief of the Source criticism Department, Russian Institute for the History of the Art (Saint Petersburg)

E-mail: alexandrriyaposov@gmail.ru

Лийса Бюклинг (Liisa Bueckling), доктор философии, адъюнкт-профессор Хельсинкского университета, работала исследователем в Петербурге, Москве, Нью-Йорке, Бирмингеме и Оксфорде. Лийса Бюклинг прекрасно говорит и пишет по-русски, поскольку давно связана с нашей страной и русской культурой: еще во времена СССР, в 1970-е годы, она проходила стажировку на секторе театра в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК, в настоящее время РГИСИ, а научно-исследовательская часть бывшего ЛГИТМиКа, в том числе и сектор театра, ныне является Российским институтом истории искусств — РИИИ). Более всего известна своей книгой, сделанной на основе докторской диссертации, — «Михаил Чехов в западном театре и кино»¹. Жизнь и творчество артиста, режиссера и педагога Михаила Александровича Чехова (17(29).06.1891, Санкт-Петербург — 01.10.1955, Беверли-Хиллз, Калифорния, США) рассматривается в период с 1928 по 1955 год, исследуется его актерская и режиссерская работа в театрах Германии, Франции, Латвии, Литвы и США, педагогическая деятельность в



¹ Бюклинг Л. Михаил Чехов в западном театре и кино. СПб.: Академический проект, 2001. 560 с.

различных студиях, а также работа в голливудских фильмах. В книге широко используются документы из архивов Западной Европы и США, мемуары сотрудников М. А. Чехова и интервью его учеников.

Безукоризненная строгость работы с источниками присуща любой работе Лийсы Бюклинг. Не стала исключением и книга «Отражение русской души в зеркале Севера. Финско-русские литературные и театральные связи XIX—XX вв.», которая представляет собой сборник статей, написанных на русском языке с 1984 по 2012 год и опубликованных в различных изданиях.

Книга содержит пять глав.

Первая глава — «Антон Чехов в Финляндии» посвящена восприятию творчества Антона Павловича Чехова — одного из самых любимых в Финляндии русских писателей и драматургов. В первом разделе главы речь идет о переводах на финский язык произведений А. П. Чехова, о постановках его пьес на театральных сценах Финляндии, об отзывах критики за период 1880—1917 годов; во втором разделе изучаются те же проблемы в период 1917—1998 годов, а также исследуется влияние творчества А. П. Чехова на финских писателей.

Во второй главе — «Театральные связи в первой половине XX в.» речь идет о влиянии театра русского на театр финский. В 1900-е и 1910-е годы центром внимания сценических деятелей Финляндии стал Московский Художественный театр и его постановочная методология. Деятельность МХТ рассматривается дистанционно, через отзывы критиков, личные контакты актеров и режиссеров. В 1920-е и 1930-е годы на финский язык переводится и публикуется, помимо хорошо известного в Финляндии А. П. Чехова, русская литературная классика, прежде всего произведения Л. Н. Толстого (романы «Анна Каренина», «Война и мир» и «Воскресение», трилогия «Детство. Отрочество. Юность», повесть «Казачьи» и др.) и Ф. М. Достоевского (романы «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы» и «Бесы», повесть «Дядюшкин сон», «Записки из Мертвого дома» и др.), а также А. С. Пушкина («Евгений Онегин» и «Капитанская дочка»), М. Ю. Лермонтова («Герой нашего времени») и И. С. Тургенева («Записки охотника», повести «Дворянское гнездо» и «Первая любовь»). Лийса Бюклинг рассматривает постановки Эйно Калимы в Национальном театре по русской драматургии («Живой труп» Л. Н. Толстого, «Гроза» А. Н. Островского, «Павел I» (в финском переводе — «Смерть самодержца») Д. С. Мережковского и др.). Особое внимание уделено спектаклю Эйно Калимы по пьесе Н. Н. Евреинова «Самое главное», премьера которого состоялась в Финском национальном театре 5 ноября 1924 года. Анализируется специфика восприятия финской критикой пьесы Н. Н. Евреинова и особенности полемики вокруг постановки Эйно Калимы.

Третья глава — «Гастроли Финского театра и его ведущей актрисы Иды Аалберг в Петербурге» посвящена рецепции сценического искусства Фин-

ляндии любителями театра в столице Российской империи. За период с 1873 до 1900 год Финский театр гастролировал в Петербурге двенадцать раз. Лийса Бюклинг исследует репертуар, предложенный финской группой вниманию российской публики (как той ее частью, что была представлена проживающими в Петербурге финнами, так и русскоязычными зрителями). Особое внимание автор книги «Отражение русской души в зеркале Севера» уделяет выдающейся финской актрисе Иде Аалберг (Ида Эмилия Аалберг; 04.12.1857, Янаккала — 17.01.1915, Петроград) и ее петербургским гастролям в 1890-е годы. Речь идет об исполнении таких ролей, как Джульетта (1891), Гедда Габлер (1891), Тереза Ракен (1894; по одноименной пьесе Эмиля Золя), Сильвия (1894; по одноименной пьесе финского драматурга Минны Кант), Медея (1894; по одноименной пьесе Франца Грильпарцера) и др. Наиболее подробно разбирается созданный Идой Аалберг образ Норы из «Кукольного дома» Г. Ибсена и восприятие его петербургской публикой во время гастролей 1882, 1894 и 1902 годов.

В четвертой главе — «Яков Грот в Финляндии» исследуется деятельность видного представителя русской и финской культуры, профессора Александровского императорского университета в Гельсингфорсе (Хельсинки) с 1841 по 1853 год, члена-корреспондента (с 1853) и академика (с 1858) Российской Императорской академии наук Якова Карловича Грота (15(27).12.1812, Санкт-Петербург — 24.05.(05.06).1893, Санкт-Петербург), сыгравшего важную роль в установлении и развитии тесных культурных связей между Россией и Финляндией. В центре изучения Лийсы Бюклинг именно «профессорский» период деятельности Грота в Александровском университете, а именно: его лекции по русской истории и русской литературе; научные интересы; публикации о Финляндии, в том числе путевые заметки в связи с поездками по стране; работа в качестве инспектора школ Финляндии, проверяющего преподавание русского языка; круг знакомых и т. д.

Пятая глава — «Русский казенный театр в Гельсингфорсе (1868–1918)» посвящена различным аспектам деятельности русского государственного театра в столице Финляндии (с 1809 по 1917 год входила в состав Российской империи на правах автономии). Лийса Бюклинг на основе архивных материалов подробно прослеживает историю проектирования и строительства здания Александровского театра (1868–1880), описывает его устройство, организацию сцены и церемонию открытия 9 марта 1880 года. Автор книги «Отражение русской души в зеркале Севера» восстанавливает картину гастролей на сцене Александровского театра артистов петербургской казенной драматической труппы (М. Г. Савиной, Н. Ф. Сазонова, К. А. Варламова, В. Н. Давыдова, Ю. М. Юрьева и др.), дает обзор репертуара Александровского театра, в том числе современной драматургии (например, драматургии Л. Андреева, С. Найденова, С. Юшкевича, Е. Чирикова, М. Горького) и инсценировок современной русской прозы — повестей А. И. Куприна «По

единок» и «Яма»; повестей М. П. Арцыбашева «Санин» и «Закон дикаря»; и др. Не проходят мимо внимания Лийсы Бюклинг оперные и балетные гастролы на сцене Александровского театра, которые осуществлялись как певцами и танцовщиками петербургских казенных оперной и балетной трупп, так и зарубежными артистами.

Завершает книгу Лийсы Бюклинг Приложение — «Гастролы Михаила Чехова в Эстонии в 1922—1932 гг.». Это исследование не вошло в книгу «Михаил Чехов в западном театре и кино» и является важным дополнением к ней.

Книга Лийсы Бюклинг существенно расширяет представления о литературных и театральных связях России и Финляндии в XIX—XX веках и несомненно представляет интерес как для исследователей-театроведов, так и для практиков сценического дела и любителей театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бюклинг Л.* Михаил Чехов в западном театре и кино. СПб.: Академический проект, 2001. 560 с. (Серия «Современная западная русистика». Т. 30).

**ДОКУМЕНТЫ
И МАТЕРИАЛЫ**

№ 2 / 2018

УДК
78.071.1

В дополнение к напечатанному. Из переписки С. В. Рахманинова с Комитетом по делам образования российской молодежи в изгнании

МЕДВЕДЕВА ИРИНА АНДРЕЕВНА

*Кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России,
действительный член Международной академии информатизации,
член Правления Рахманиновского общества (Москва)*

MEDVEDEVA IRINA A.

*PhD (History of Arts), Member of the Union of Composers of Russia,
the full Member of the International Academy of Informatization,
Member of the Board of Rachmaninoff Society (Moscow)*

E-mail: irina.medvedeva@mail.ru

В год 145-летия со дня рождения Сергея Васильевича Рахманинова предлагается вниманию небольшой материал под условным названием «Скрытый эпизод из жизни знаменитого музыканта». Речь идет об уже известном эпизоде (упоминалось о нем, в частности, на одной из научных конференций в Тамбове в 2003 году, а также в публикации сборника статей по материалам этой конференции¹). В Колумбийском университете (Нью-Йорк) мне довелось ознакомиться с рядом писем из Архива Бахметьева², в том числе с письмами Рахманинова в Комитет по делам образования российской молодежи в изгнании (Committee of Education of Russian Youth in Exile), и передать копии писем Рахманинова и ответные письма казначея комитета в период с июня 1921-го по февраль 1932 года на хранение в научно-вспомогательный фонд Российского национального музея музыки³. Всего писем 28, из них 14 подписаны композитором или его секретарем, другие 14 — казначеем; они написаны на английском языке и здесь представлены в русском переводе⁴.

Переписка с комитетом касается одного из видов широчайшей благотворительности Рахманинова. Неотъемлемая составляющая личности композитора — сострадание к людям. Трудно перечислить все свидетельства его благотворительности. Юношей, едва начав зарабатывать на жизнь уроками, он стал помогать отцу и матери. В дальнейшем он помогал родным и близ-

¹ *Медведева И. А.* Из практики научной работы // Новое о Рахманинове: Сборник статей. М.: Дека-ВС, 2006. С. 4–12.

² Бахметьевский архив российской и восточноевропейской истории и культуры, Колумбийский университет.

³ Ранее — Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры им. М. И. Глинки.

⁴ Перевод А. К. Архиповой.



Ил. 1. С. В. Рахманинов у автомобиля. 1920-е годы

ким, знакомым и незнакомым, просящим помощи и молчаливым, деньгами и посылками, голодающим русским людям, «труждающемуся и обремененному» люду Советской России, эмигрантам, не сумевшим устроить свою жизнь на Западе.

Сколько же их было, этих адресов, по которым постоянно текла благотворительная помощь Рахманинова? И о которых никто не должен был знать? Ниже приведем некоторую информацию из журнала «Искусство для всех»¹. В Музее-усадьбе С. В. Рахманинова «Ивановка» ведется картотека благотворительных деяний композитора, насчитывающая около двух тысяч адресов. Сергей Васильевич не разрешал ни говорить, ни писать о своей благотворительности. Он хотел делать это так, как поступал его кумир Антон Павло-

¹ *Медведева И. А.* Адреса, которые никто не должен был знать // *Искусство для всех.* 2017. № 1 (12). С. 73–75.

вич Чехов. «Что за человек был Чехов!.. Совсем больной и такой бедный, а думал только о других. Он построил три школы, открыл в Таганроге библиотеку. Он помогал направо и налево, но больше всего был озабочен тем, чтобы держать это в тайне». В марте 1917 года Сергей Васильевич передал 1000 рублей в «Союз артистов-воинов»: «Свой гонорар от первого выступления в стране, отныне свободной, на нужды армии свободной, при сем прилагает свободный художник С. Рахманинов». Вслед за этим в Большом театре он дал еще один концерт на те же нужды. Собранная сумма составила 5785 рублей 29 копеек.

Когда в декабре 1917 года Сергей Васильевич уезжал из России на гастроли в Скандинавию, а в действительности покидал Россию навсегда, он практически ничего не мог увезти с собой. Денег на каждого члена семьи можно было взять не более пятисот рублей, а из вещей — то, что удалось унести в руках. В семье четверо, жена привыкла к обеспеченной жизни, обе дочери не отличались хорошим здоровьем. Надо было во что бы то ни стало зарабатывать деньги. Жизнь в Европе пришлось начинать с нуля — не было ни кола ни двора, ни денег. А заработать можно было только концертами. Однако, чтобы они приносили хорошие сборы, следовало привести в порядок руки, обновить репертуар, помимо своей музыки играть произведения европейских композиторов. Поначалу приходилось заниматься по пять часов в день, потом чуть меньше — по три. Через полтора месяца состоялось первое концертное выступление. Не прожив в Европе и года, Сергей Васильевич с семьей, невзирая на тревожное военное время, отправился через океан в Америку. Спустя месяц после приезда в Нью-Йорк он дал первый концерт.

Обычно концертный сезон начинался в Америке и Канаде, продолжался в Европе: Англия, Франция, Германия, Австрия, Скандинавские страны, Голландия, Бельгия, Швейцария. Или наоборот, сезон начинался в Европе, а заканчивался в Америке. Они так и шли один за другим — концерты, концерты, концерты... Фирма «Стейнвей» даже предложила композитору специальный вагон с роялем, чтобы он мог, переезжая с места на место, заниматься не выходя из вагона, не теряя времени на гостиницу и поиски места для репетиций. Но такое не могло продолжаться долго, так как подобная практика грозила превратиться в конвейерную систему.

Долгое время из-за того, что Рахманинов, человек скромный до застенчивости, сдержанный до замкнутости, запрещал говорить об этом, информация о размахе благотворительной деятельности оставалась закрытой страницей в его биографии. «Имена просивших о помощи не подлежат, конечно, оглашению и должны быть преданы забвению», — писала сестра жены Сергея Васильевича. Она указывала, что композитор истратил на благотворительные цели треть всех своих заработанных денег. Похоже, как раз сейчас настало время говорить о благотворительности Рахманинова широко, следовало бы издать отдельной книгой материалы, касающиеся этой стороны

его жизни. Их накопилось предостаточно. Помимо публикаций текстовых архивных материалов, недавно появился и документальный фильм о благотворительности Рахманинова, созданный историком, журналистом, краеведом Натальей Басмановой (город Старая Русса).

Это свидетельства самого разного рода. В 1920—1930-е годы московские почтовики поговаривали, что пол-Москвы получают от Рахманинова помощь. Одних адресатов Рахманинов знал лично, отклики на его помощь были трогательно-милыми, за которыми, однако, угадывались слезы. «Дорогой, любимейший, обожаемый Сергей Васильевич и дорогая Наталья Александровна! Вы себе представить не можете, какую громадную радость доставила мне и всему нашему дому Ваша посылка и, главное, память о нас, скромных труженицах! Ведь никто из наших многочисленных знакомых и друзей, находящихся теперь за границей, ни разу не вспомнил о нас, ведущих такую безрадостную, полную труда и тревог жизнь. 27 декабря я созываю всех своих преподавателей на экстренное педагогическое собрание — вечеринку, на которой угощу всех пирогом с рисом, куличом и чаем с молоком» (из письма Ел. Ф. Гнесиной).

Других адресатов композитор разыскивал: «В какой-то газете я прочел, что в Париже образовался Эмигрантский Комитет помощи безработным... Ввиду все усиливающейся нужды среди русских я решил дать в Париже концерт в пользу безработных и сегодня отправил телеграмму своему лондонскому агенту, поручая ему... взять на себя общее руководство по устройству этого концерта... весь чистый сбор с концерта поступит в распоряжение Вашего комитета» (1932).

В одном из воспоминаний читаем: «...взывали о помощи общественные русские организации, заботящиеся о стариках, о сиротах, об инвалидах; просили помочь многие русские учебные заведения, открывшиеся в разных странах Европы: одни нуждались в деньгах для оплаты помещений, другие старались выхлопотать помощь, чтобы подкрепить полуголодных учеников, чтобы обзавестись инвентарем, пианино; нуждались в помощи церкви, общежития». Среди адресатов назовем в России: университеты и консерватории (Москва, Петроград, Киев, Харьков, Нижний Новгород, Одесса, Саратов); еще в Москве — Высшее техническое училище, Институт инженеров путей сообщения, Сельскохозяйственный и Коммерческий институты, Школа живописи и ваяния, Высшие женские курсы, Союз русских драматических и музыкальных писателей, Большой, Малый, Художественный театры, Комитет содействия ученым; в Петрограде — Институт путей сообщения, Технологический, Горный, Политехнический институты, Медицинская академия, Высшие женские курсы, Академия художеств, консерватория, Академия наук, Союз драматических и музыкальных писателей, Дом журналистов и ученых, Мариинский и Александринский театры... Список можно было бы еще продолжить.

Осенью 1941 года на одном из концертов Сергей Васильевич объявил, что весь сбор поступит в пользу Красной армии. По распоряжению композитора его импресарио передал чек на 3920 долларов от концерта 1 ноября генеральному консулу СССР в США В. А. Федюшину. В благодарственном ответе указывалось, что пожертвование будет истрачено на приобретение медицинского оборудования в соответствии с пожеланием композитора. В марте 1942 года Рахманинов передал 4166 долларов — на эти деньги приобрели рентгеновское оборудование. Помощь медикаментами советским воинам Рахманинов продолжал до самой смерти.

Все письма комитету достаточно однообразны, сухи и, пожалуй, даже скучны, в них не найти, как принято говорить, «творческих позиций» Рахманинова, но они являются свидетельством благотворительности композитора, инициированной им самим. Думается, здесь прослеживается личное отношение Сергея Васильевича, последствие его далеко не безоблачных детства и юношества, надолго сохранившегося ощущения ранней покинутости.

Жертвуя денежные средства комитету, композитор тем самым помогал молодым людям, вынужденным покинуть Россию, получить достойное образование вне родины. В 1926 году он пишет: «Я слышал, что где-то во Франции существует несколько пансионатов или пансионатов под покровительством вашего комитета и что цена полного содержания для одного русского мальчика составляет 150 долларов¹ за год. Если эта информация верна, я бы хотел взять опеку над одним мальчиком и был бы вам очень обязан, если бы вы выбрали одного из них и послали мне все данные о нем: его имя, возраст и краткую биографию»². Большинство писем (машинопись) — на личном бланке Рахманинова.

Так кто же эти люди из комитета, которым Рахманинов доверял не только деньги, но и свое доброе имя, полагаясь на их ответственное и достойное использование вложенных средств, что это за комитет?

В 1921 году Рахманинов пишет: «Если Вы увидите господина Виттемора, пожалуйста, передайте ему сердечный поклон. Как русский человек, я очень ценю его замечательную работу для моей страны». Таковы строки из послания Сергея Васильевича бизнесмену из Бостона, управляющему делами основателя комитета Томаса Виттемора. К этому времени Рахманинов был ли-

¹ По тем временам сумма немалая.

² 29 ноября 1926 года. Из переписки С. В. Рахманинова и Сета Т. Гано, казначея комитета. Письма хранятся в Бахметьевском архиве Колумбийского университета. Архив создан по инициативе русского и американского ученого в области гидродинамики, российского и американского политического и общественного деятеля Бориса Александровича Бахметьева. В основе архива документы (в том числе дипломатические, русской эмиграции), которые Бахметьев собирал в течение долгого времени (РНММ (ВМОМК им. М. И. Глинки). НВ. № 46–73).



Ил. 2. Портрет Томаса Виттемора работы Анри Матисса

бо знаком с самим Виттемором, либо наслышан о его деятельности. В одном из писем Гано поясняет Рахманинову, что комитет, поддерживающий русских студентов в Европе и на Ближнем Востоке, содержит дома для студентов во Франции (Лилль) и в Болгарии (София)¹.

Томас Виттемор² закончил Гарвардскую аспирантуру, археолог, исследователь византийского искусства (ил. 2, 3, 4). Профессор в Университете Тафтса, преподавал в Колумбийском университете, основатель Комитета по делам образования российской молодежи в изгнании. Он был весьма колоритной личностью своего времени. О нем пишут как о человеке скромного достатка, тесно общавшегося с богатыми людьми, дружившего с государственными деятелями, писателями и художниками. Известен ряд его ху-

¹ Письмо от 3 декабря 1926 года. Согласно справочным данным Бахметьевского архива, в отдельные годы (1924–1925) количество студентов было большим: во Франции их обучалось 400, а в Болгарии («в школах Болгарии») получали образование еще 500 учеников.

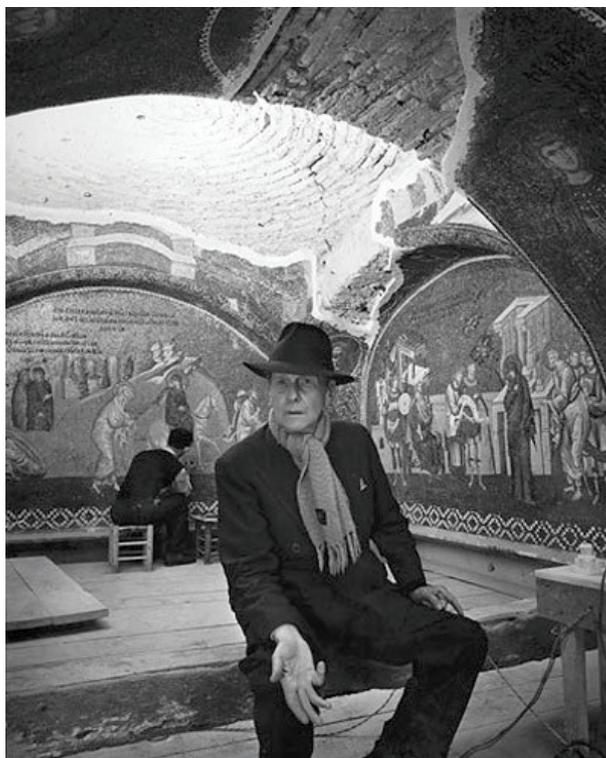
² Thomas Whittemore (1871–1950).



Ил. 3. Томас Виттемор — археолог

дожественных портретов. Виттемор был склонен к милосердию; рассказывают о его помощи в начале Первой мировой войны французским семьям, раненым и голодающим солдатам — в Кале и Булони. В 1916 году в Америке он прочитал ряд лекций об отчаянном положении беженцев в Европе, сумев тем самым раздобыть денежные средства им в помощь, и отправился назад в Европу через Россию. Хотя в то время существовало эмбарго на товары для России, он смог удачно проехать через Японию и Сибирь, имея в своем багаже груды ящиков с провиантом, а при себе — значительную сумму в долларах. Виттемор попал в Петроград за несколько дней до революции, оказавшись очевидцем исторических событий. В письме другу, известному богатому промышленнику, дипломату и политику Чарльзу Ричарду Крейну, он описывал увиденное.

В начале 1920-х годов Виттемор помогал русским эмигрантам в Харбине, где снова пересекся с Крейном, которому на пути из Харбина в Москву довелось услышать звучание русских колоколов. Также как и русская культура в целом, звучание колокольного звона оказало сильнейшее воз-



Ил. 4. Томас Виттемор во время реставрации фресок

действие на Крейна. Свои впечатления он описал в путевом дневнике. Осенью 1921-го для Виттемора — снова Харбин. Беженцы из России, без денег, одежды и продовольствия, добирались до Харбина в надежде на спасение. И опять Виттемор помогает беженцам: он раздобыл вагон, заполнил его провиантом, затем раздавал еду голодным детям. В том же году, при поддержке Крейна, Томас Виттемор основал Комитет по делам образования российской молодежи в изгнании, стал его директором. Казначеем комитета был финансист, бостонский бизнесмен С. Т. Гано, постоянный поверенный в крупных делах Виттемора.

В публикациях о Виттеморе обращается внимание на «авантюрную жилку» его деятельности. Однако в большинстве случаев она приносила ему удачу, часто оказываясь актом милосердия. Одним из важнейших эпизодов его жизни упоминают программу по расчистке и консервации старинных мозаик в храме Святой Софии в Стамбуле. Он создает в 1930 году Византийский институт (некоммерческая организация), привлекая к осуществлению программы ряд солидных — денежных и ученых — людей, в том числе Чарльза Крейна, Сета Гано и др. Начавшаяся летом 1931 года с разрешения прези-

дента Турции Мустафы Кемалю Ататюрка¹ реставрация способствовала созданию в Айя-Софии музея.

И Виттемор, и финансист Гано стали важнейшими действующими лицами в еще одной знаменитой истории — покупке (а по сути, спасению) в России колоколов для Гарварда из Данилова монастыря (1930, на средства Чарльза Крейна). В 1930-е годы колокола были сняты и выставлены на продажу². После длительных переговоров, когда одна сторона старалась продать 17 колоколов подороже, а другая — купить подешевле, продажа была осуществлена (сумма составляла около 17 000 долларов) и колокола прибыли в Гарвард (ил. 5). История возвращения в Россию этих колоколов, которые почти 80 лет принадлежали Гарвардскому университету, хорошо известна, в 2008 году она широко освещалась в средствах массовой информации.

Теперь о тех, кому Рахманинов обеспечивал возможность получить образование. В переписке фигурирует три фамилии претендентов. Вероятно, их было больше, поскольку переписка началась в 1921 году, а вопрос Рахманинова о персональной поддержке появился только в 1926 году³. Гано: «Я... прилагаю фотографию Павла Милованова, который является студентом химического факультета в Университете в Софии». В 1930-м году его обучение закончилось с успехом. Новая кандидатура — Николай Цицерошин. Гано: «Он изучает медицину в Университете в Софии». Одновременно Гано называет ему фамилию Ксении⁴ Палеолог. Рахманинов: «Ксения Палеолог заинтересовала меня». Однако внимательный Рахманинов усмотрел в информации некоторые сведения, которые его не устроили, и стипендию получил Николай Цицерошин. Возможно, сведения о том, что судьба Николая Цице-

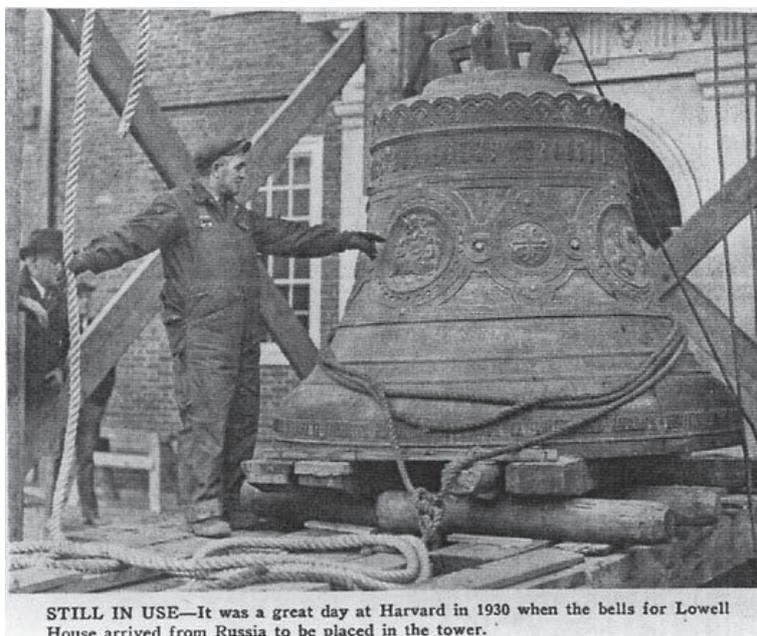
¹ Процесс работ описан в богато иллюстрированной книге: *Teteriatnikov N. Mosaics of Hagia Sophia, Istanbul: The Fossati Restoration and the Work of the Byzantine Institute. Washington: Dumbarton Oaks, 1998. URL: <http://bookfi.net/book/1330298> (дата обращения: 12.02.2018).*

Айя-София пережила «несколько жизней»: в качестве имперского памятника и главного собора Византийской империи; главной мечети Османской империи после завоевания Константинополя в 1453 году султаном Мехмедом II. Дважды здание реставрировалось: в 1847—1849 годах и после отделения церкви от государства в 1931 году. В 1935 году, согласно декрету Ататюрка, Айя-София стала музеем, а с фресок и мозаик были счищены скрывающие их слои штукатурки. Айя-София — это государственный музей и главная туристическая достопримечательность Стамбула. Фотографии и рисунки книги иллюстрируют процесс процедур, проводившихся во время реставраций, выполненных в 1848—1849 годах архитекторами Гаспаром и Джузеппе Фоссати и позже, в 1931—1949 годах, Византийским институтом (США).

² Многие из российских колоколов были попросту отправлены на переплавку.

³ См. письмо № 7 от 29 ноября 1926 года.

⁴ В некоторых документах имя этой ученицы приводится как Софья или Женя (см.: *Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. Т. 3: Письма / Ред.-сост., вступит. статья, коммент., указ. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1980. С. 516*). В списке учащихся в картотеке Бахметьевского архива она записана как Ксения (Paleologue Xenia). Это произошло, видимо, из-за неразборчивого написания имени девочки.



Ил. 5. Русские колокола прибыли в Гарвард

рошина целиком зависела от Сергея Васильевича, стала решающей. Он поддержал юношу, продолжая оплачивать обучение.

1. С. В. Рахманинов, 17 июня 1921 года.

Уважаемый сэр,
вкладываю чек на 100 (сто долларов). Если Вы увидите господина Виттемора, пожалуйста, передайте ему сердечный поклон. Как русский человек, я очень ценю его замечательную работу для моей страны¹.

С уважением,

Сергей Рахманинов

2. Сет Т. Гано, 21 июня 1921 года.

Уважаемый господин Рахманинов,
с благодарностью сообщаю, что получил Ваш чек на 100 долларов для работы господина Виттемора по спасению и образованию русских детей. Я хо-

¹ Имеется в виду работа Комитета по делам образования российской молодежи в изгнании.

чу, чтобы Вы знали, как высоко комитет ценит Вашу помощь в это время, когда она так необходима. Я пересылаю Ваше письмо господину Виттемору.

Искренне Ваш,

казначей

3. Сет Т. Гано, 17 октября 1923 года¹.

Уважаемый сэр,

Ваше письмо г-ну Виттемору с вложенным чеком на 100 долларов получено и будет передано господину Виттемору, находящемуся сейчас в Европе.

Я рад возможности выразить благодарность со стороны комитета за Вашу поддержку в его важной работе и уверить, что деньги, которые Вы посылаете, будут потрачены эффективно и целенаправленно на те цели, которым предназначались.

Истинно Ваш,

казначей

4. С. В. Рахманинов, 11 декабря 1924 года.

Уважаемый сэр,

я вложил в конверт свой чек на 100 долларов для Комитета по делам образования российской молодежи в изгнании, с просьбой послать его господину Виттемору, с моими наилучшими пожеланиями успеха вашей ценной организации.

Искренне Ваш,

Сергей Рахманинов

Подпись СВР чернилами

5. Сет Т. Гано, 13 декабря 1924 года.

Уважаемый господин Рахманинов,

я пишу, чтобы с благодарностью сообщить о получении Вашего чека на 100 долларов как вклад в работу Комитета по делам образования российской молодежи в изгнании, осуществляющего свою деятельность под руководством г-на Томаса Виттемора.

Ваша поддержка особенно важна в настоящее время, и, я уверен, Вы чувствуете огромное удовлетворение, принимая участие в этой работе, которая

¹ Приводим письмо С. В. Рахманинова в комитет, обнаруженное позже, но относящееся непосредственно к этому времени и эпизоду (РНММ. НВ. 995). Копия. Оригинал переслан Томасу Виттемору, который находился в это время вне Соединенных Штатов. Рахманинов — Томасу Виттемору. Комитету. 15 октября 1923 года: «Уважаемый господин Виттемор, порадовался Вашему любезному письму и великолепному продвижению вперед созданной Вами организации [Комитет по делам образования российской молодежи в изгнании. — И. М.]. С большой радостью и наилучшими пожеланиями продолжения успехов вкладываю мой чек на 100 долларов. Искренне Ваш, *Сергей Рахманинов*».

значит так много для будущего России. Вы также можете быть уверены, что, как и ранее, Ваш вклад будет потрачен эффективно и непосредственно на те цели, для которых он предназначался.

С благодарностью,
искренне Ваш,
казначей

6. С. В. Рахманинов, 14 декабря 1925 года.

Уважаемый господин Гано,

я получил Ваше письмо от 8 декабря и благодарю за напоминание о моем вкладе в благородной работе господина Томаса Виттемора и Комитета по делам образования российской молодежи в изгнании.

Я посылаю Вам мой чек на 100 долларов и мои лучшие пожелания успеха в Вашей работе.

Истинно Ваш,
Сергей Рахманинов
Подпись СВР чернилами

7. С. В. Рахманинов, 29 ноября 1926 года.

Господа,

я слышал, что где-то во Франции существует несколько пансионатов или пансионатов под покровительством вашего комитета и что цена полного содержания для одного русского мальчика составляет 150 долларов за год.

Если эта информация верна, я бы хотел взять опеку над одним мальчиком и был бы вам очень обязан, если бы вы выбрали одного из них и послали мне все данные о нем: его имя, возраст и краткую биографию. По получении этой информации я вышлю вам чек на покрытие расходов для этого мальчика.

С уважением,
искренне ваш,
Сергей Рахманинов

Подпись СВР чернилами

8. Сет Т. Гано, 3 декабря 1926 года.

Уважаемый господин Рахманинов,

было приятно получить Ваше письмо от 29 ноября. Наш комитет, поддерживающий около 400 русских студентов в Европе и на Ближнем Востоке, содержит дома для студентов только в Лилле [Франция. — И. М.] и в Софии, в Болгарии.

Я также прилагаю фотографию Павла Милованова, который является студентом химического факультета в Университете в Софии и который, я уверен, подходит Вам, хотя он и не проживает во Франции. Наши представители в Софии говорят о нем, что «он очень способный и особенно интере-

суется таким разделом науки, как прикладная химия. Он полностью с успехом проявит себя в будущем».

Как Вы просили, я также прилагаю его биографию. Если этот студент подходит Вам, мы будем рады получить Ваш чек на 150 долларов, чтобы покрыть затраты на его образование, составляющие годовое содержание студента.

С благодарностью за Ваш интерес и поддержку,
остаюсь искренне Ваш,

казначей

9. С. В. Рахманинов, 6 декабря 1926 года.

Уважаемый господин Гано,

я благодарен Вам за письмо от 3 декабря. Я принимаю [кандидатуру. — И. М.] моего молодого соотечественника Павла Милованова и посылаю мой чек на 150 долларов на покрытие стоимости его образования в течение одного года.

Я буду признателен, если Вы будете время от времени информировать меня о его успехах в учебе.

С уважением, искренне Ваш,

Сергей Рахманинов

Подпись СВР чернилами

10. Сет Т. Гано, 7 декабря 1926 года.

Уважаемый господин Рахманинов,

я очень благодарен за Ваше письмо от 6 декабря и за чек на 150 долларов на образование Павла Милованова, которому я сообщил о Вашей доброте и о котором Вы можете услышать в ближайшем будущем. Он способный и многообещающий молодой человек, который верит и ценит Ваш интерес и поддержку.

Искренне и полностью Ваш,

казначей

11. С. В. Рахманинов, в Комитет по делам образования российской молодежи в изгнании, 8 декабря 1927 года.

Господа,

пожалуйста, примите мой чек на 150 долларов в качестве поддержки Павла Милованова, обучающегося химии в Университете Софии.

Искренне Ваш,

Сергей Рахманинов

12. Сет Т. Гано, 9 декабря 1927 года.

Уважаемый господин Рахманинов,

сообщаю, что получил Ваш чек на 150 долларов. Я хочу выразить признательность нашего комитета за Вашу продолжающуюся поддержку и помощь

в критический момент, когда так нужна помощь всех наших друзей, чтобы собрать бюджет, который бы отвечал требованиям важной работы, проводимой мистером Виттемором.

Искренне и полностью Ваш,
казначей

13. С. В. Рахманинов, 19 декабря 1928 года.

Уважаемый господин Гано,
после моего возвращения из Европы я обнаружил Ваше письмо, датированное 5 декабря.

Я бы хотел возобновить свой вклад в фонд, но с таким же условием, как и раньше. Я вкладываю чек на 150 долларов и буду очень признателен, если Вы используете эту сумму в 1928–1929 годах как стипендию [взнос. — *И. М.*] в пользу моего предыдущего стипендиата, г-на Павла Милованова.

Если же по каким-то причинам г-н Милованов больше не нуждается в моей помощи, пожалуйста, пришлите мне имя и личное дело какого-нибудь другого кандидата, который пожелает, чтобы я принял участие в его обучении.

С уважением
искренне Ваш,
С. Рахманинов

Подпись СВР чернилами

14. Сет Т. Гано, 20 декабря 1928 года.

Уважаемый господин Рахманинов,
спасибо за Ваше письмо от 19 декабря и чек на 150 долларов. К сожалению, Вы не поставили [на чеке. — *И. М.*] свою подпись, поэтому я возвращаю его Вам и буду признателен, если Вы поставите свою подпись и вернете его мне.

Вам будет интересно узнать, что Ваш студент, Павел Милованов, признан одним из самых лучших выпускников Университета в Софии прошлой осенью и за успехи его премировали годом обучения [post graduate study] во Франции. Поэтому Ваша неоценимая помощь будет нужна на содержание Милованова.

Наилучшие пожелания на Рождество от
искренне Вашего
казначей

15. Сет Т. Гано, 27 декабря 1928 года.

Уважаемый господин Рахманинов,
сообщаю, что получил Ваш чек на 150 долларов, и хочу выразить Вам благодарность нашего комитета за Вашу дальнейшую поддержку и помощь в критический момент, когда так необходима помощь всех наших друзей, что-

бы собрать бюджет, отвечающий требованиям той важной работы, которую проводит господин Виттемор.

С благодарностью,

искренне Ваш,

казначей

16. С. В. Рахманинов, 4 января 1930 года.

Уважаемый господин Гано,

вернувшись из Европы, я обнаружил Ваше письмо от 4 декабря.

Прежде чем послать Вам чек, я бы хотел узнать, что случилось с моим протеже, г-ном Головановым [Рахманинов, скорее всего по ошибке, вместо фамилии Милованова назвал хорошо известную ему фамилию Николая Семеновича Голованова. — *И. М.*]. Продолжает ли он учиться и как продвигается в учебе?

Если он больше не нуждается в моей помощи, я был бы признателен, если бы Вы прислали мне имя другого молодого человека и подробные [сведения. — *И. М.*] о нем.

Искренне Ваш,

С. Рахманинов

Подпись СВР чернилами

17. Сет Т. Гано, 6 января 1930 года.

Уважаемый господин Рахманинов,

я получил Ваше письмо от 4 января и пишу, чтобы сообщить, что Ваш студент Павел Милованов с отличием окончил Университет в Софии в 1928 году и в октябре того же года поступил в Высшую школу химии в Нанси. Он является одним из нескольких болгарских выпускников, которые были выбраны для последующего обучения во Франции. В этом году он завершил обучение в Нанси, но, чем он сейчас занимается, я не знаю. Он больше не состоит в списке стипендиатов комитета, и я напишу господину Ермолову¹ в Софию, чтобы он выбрал другого студента для следующего Вашего великодушного попечительства через комитет.

Как только услышу что-нибудь от него, я тут же свяжусь с Вами. Будет замечательно, если Вы решите послать мне чек для возобновления поддержки [другого студента. — *И. М.*].

С наилучшими пожеланиями Нового года,

искренне Ваш,

казначей

¹ *Ермолов Борис Николаевич* (1891—1967) — представитель комитета в Болгарии. Ученый-византолог, общественный деятель, с начала 1920-х в эмиграции в Константинополе, затем в Софии. Позже Б. Н. Ермолов стал библиотекарем Византийского института в Париже.

18. С. В. Рахманинов, 7 января 1930 года.

Уважаемый господин Гано,
в ответ на Ваше письмо от 6 января я посылаю чек на 150 долларов и буду весьма признателен, если Вы примете мою поддержку одному русскому студенту, которого выберет господин Ермолов.

Как только получите известие от господина Ермолова, будьте добры, пришлите мне имя моего нового стипендиата и все подробные сведения, связанные с его учебой.

Искренне Ваш,

С. Рахманинов

Подпись СВР чернилами

19. С. В. Рахманинов, 4 января 1931 года.

Уважаемый господин Гано,
пожалуйста, примите чек в размере 50 долларов для поддержки моего подопечного господина Николая Цицерошина.

Я предполагаю дослать Вам обычную сумму вклада в два или три приема [рассрочка взноса в 150 долларов. — *Прим. перев.*].

Искренне Ваш,

С. Рахманинов

Подпись СВР чернилами

20. На бланке С. В. Рахманинова, 7 января 1931 года.

Г-ну Сету Т. Гано,
казначеею комитета
Уважаемый сэр,

в прошлом году Вы определили студента Николая Цицерошина стипендиатом г-на Рахманинова. Но за минувший год господин Рахманинов не получил ни одного отчета об успеваемости этого студента.

Г-н Рахманинов будет очень признателен, если Вы пришлете какую-либо информацию об этом молодом человеке.

Искренне Ваш,

секретарь г-на Рахманинова

Подпись секретаря чернилами

21. Сет Т. Гано, 8 января 1931 года.

Уважаемый господин Рахманинов,
я получил письмо Вашего секретаря от 7 января, в котором он спрашивает насчет информации о Николае Цицерошине, выбранным особым объектом Вашей благотворительности [Вашим стипендиатом. — *Прим. перев.*]. Он является студентом-медиком Университета в Софии. Этот молодой человек продолжает получать высшие оценки и по результатам экзаменов в октябре был назначен старостой своего класса в Медицинском департаменте универ-

ситета. У меня не было сведений о его успеваемости с того момента, кроме свидетельства господина Ермолова, снова рекомендующего его в качестве [Вашего. — И. М.] стипендиата. Возможно, в ближайшем будущем мы получим новости о его успеваемости за полугодие, и в таком случае я извещу Вас.

Я заинтересован, чтобы кто-нибудь обеспечил [взнос в размере] 160 долларов за год на содержание Софии Палеолог — ученицы в общеобразовательной [средней — secondary] школе в Париже. Она из известной семьи Палеолог, отличница. Может быть, Вы знаете кого-нибудь, кто обеспечил бы ей поддержку? Я прилагаю ее фотографию.

Истинно Ваш,

казначей

22. С. В. Рахманинов, 10 января 1931 года.

Уважаемый господин Гано,

пожалуйста, примите мою благодарность за Ваше письмо от 8 января. София Палеолог заинтересовала меня [personally], и я был бы рад [определить] ее в качестве своего стипендиата вместо Николая Цицерошина.

На фотографии этой девочки, которую Вы прислали, написано: «Палеолог София, Средняя католическая школа, Париж, 12 октября 1927 года». Это значит, что Ваша информация относительно девочки запоздала более чем на три года. Я был бы признателен, если бы Вы прислали побольше информации о ней: сколько ей лет, где она учится сейчас, является ли она сиротой, или у нее есть родители или [дальние] родственники, и т. д.

Искренне Ваш,

С. Рахманинов

Подпись СВР чернилами

23. Сет Т. Гано, 13 января 1931 года.

Уважаемый господин Рахманинов,

благодарю Вас за Ваше письмо от 10 января. Девочке Палеолог, которую зовут Zenia Paleolog¹, 16 лет, она родилась в Петрограде в 1914 году. После революции она нашла прибежище в Константинополе со своими родителями и находилась там два года, а потом они добрались до Парижа, где она сейчас живет с папой и мамой. В настоящее время учится в пансионате St. Joseph в Булонь-сюр-Сен.

Она в высшей степени интеллигентна, прекрасная ученица, закончила два класса в один год, была одной из лучших в своем классе — почти все время. Ее имя значилось на Доске почета [each period — каждую четверть?].

Я очень надеюсь, что Вы не прекратите поддержку Николая Цицерошина, который в самом деле [целиком и полностью] зависим от Вашей помощи в его работе [на всем протяжении обучения] в Университете в Софии.

¹ См. сноску 4 на с. 157.

Я все же надеюсь, что Вы, быть может, знаете кого-нибудь из Вашего окружения, кто мог бы заинтересоваться поддержкой Zenia (Jenia) Палеолог, чтобы обеспечить ее содержание?

Остаюсь с наилучшими пожеланиями,

искренне Ваш,

казначей

24. С. В. Рахманинов, 14 января 1931 года.

Уважаемый господин Гано,

в связи с Вашим письмом от 13 января я прилагаю свой чек в размере 150 долларов как пожертвование на образование студента Николая Цицерошина.

Я был бы признателен, если время от времени Вы будете информировать меня об успехах в учебе этого молодого человека.

Искренне Ваш,

С. Рахманинов

Подпись СВР чернилами

25. Сет Т. Гано, 16 января 1931 года.

Уважаемый господин Рахманинов,

я был рад получить Ваше письмо от 14 января и чек на 150 долларов для дальнейшей поддержки Николая Цицерошина. Это вполне достойный Вашей помощи молодой человек, и я уверен, что он оправдает и Ваше, и наше доверие, когда начнет работать по выбранной профессии. Его успехи до сих пор, как показывают его отметки, исключительны. Я буду доставлять Вам информацию об этом молодом человеке и впредь.

С благодарностью и наилучшими пожеланиями,

искренне Ваш,

казначей

26. Сет Т. Гано, 5 января 1932 года.

Уважаемый господин Рахманинов,

пишу [Вам], чтобы выразить свою благодарность по поводу чека на 50 долларов в поддержку Николая Цицерошина на этот учебный год. Помните, Вы сообщали, что пошлете остаток в два или три взноса; [я] был бы весьма благодарен, если бы Вы сделали это.

Искренне Ваш,

казначей

27. С. В. Рахманинов, 1 февраля 1932 года.

Уважаемый господин Гано,

пожалуйста, примите мой чек на 100 долларов, составляющих остаток моего вклада в образование Николая Цицерошина.

Искренне Ваш,

С. Рахманинов

Подпись СВР чернилами

28. Сет Т. Гано, 2 февраля 1932 года.

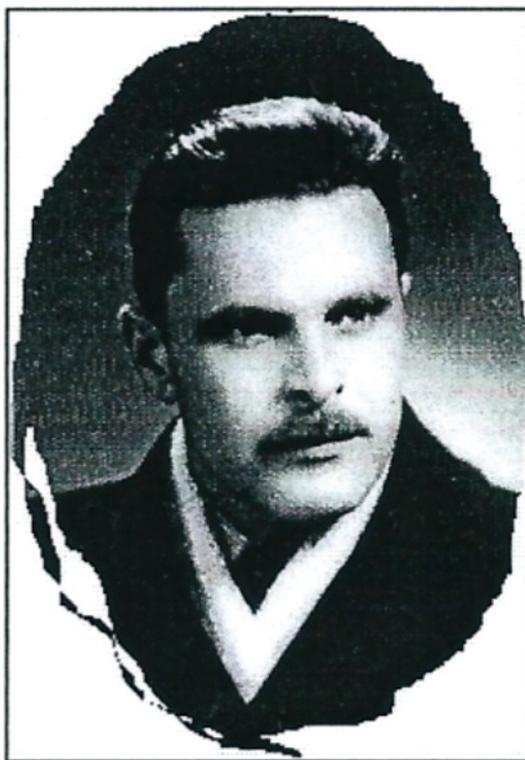
Уважаемый господин Рахманинов,
я очень признателен за Ваше письмо от 1 февраля и Ваш чек на 100 дол-
ларов для поддержки и образования Николая Цицерошина.

С наилучшими пожеланиями,

искренне Ваш,

казначей

Судьбе было угодно, чтобы потомки рахманиновского стипендиата Ни-
колая Цицерошина (ил. 6), ставшего высококлассным врачом-отоларинго-
логом, продолжили медицинскую династию своего отца, образование кото-
рому помог получить С. В. Рахманинов. После окончания Софийского уни-
верситета Николай Цицерошин успешно работал врачом-отоларингологом
в Болгарии, а затем и в СССР. Долгое время он провел в северном городе Ух-



Ил. 6. Николай Цицерошин (1907–1988)

та, где 32 года был единственным таким специалистом. Жители Ухты часто пользовались его профессиональной помощью в главной поликлинике города, где многие пациенты вспоминают этого врача с благодарностью. Вот и выходит, что не только музыка Рахманинова — связующая нить времен — доносит до нас отзвуки давно минувших дней. Столь же важными оказались негромкие, но такие значительные поступки Сергея Васильевича, о которых он никому старался не говорить¹. А вот о чем может рассказать, казалось бы, незначительное примечание. В одном из писем своему секретарю Е. Сомову² Сергей Васильевич в конце указывает: «P. S. Прилагаю письмо Цицерошина». Об этом стипендиате Рахманинова мной упоминалось в 2013 году на конференции в Музее-усадьбе композитора в Ивановке. Пытаясь разыскать упомянутое письмо, я попросила моего коллегу Виктора Юзефовича поискать его в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне. Все произошло быстро — пришла электронная копия письма (ил. 7), которое взволновало меня до глубины души.

Николай Цицерошин. Письмо С. В. Рахманинову.

София, 28 июля 1935.

Глубокоуважаемый Сергей Васильевич!

В течение трех лет бывши Вашим стипендиатом, я считаю своим долгом сообщить Вам, что в июне этого года я сдал государственный экзамен и получил диплом доктора медицины Софийского университета. Могу сказать без преувеличения, что я достиг своей цели — высшего образования исключительно благодаря помощи, которую оказывали мне Вы, а до этого — комитет проф. Уиттимора [так Николай написал фамилию создателя Комитета по делам образования российской молодежи в изгнании Томаса Виттемора. — *И. М.*], в котором, насколько знаю, участвовали и Вы. Для меня, Сергей Васильевич, для человека, который так далек от Вас, которого Вы никогда не видали и вряд ли увидите, Вы сделали больше, может быть, чем предполагаете. Мое сердце переполнено благодарностью Вам, и не за себя только, но и за родителей моих и за брата, потому что мы все, живя вместе, равно пользовались приходившими от Вас деньгами. Какой большой поддержкой бывали эти деньги в нашей скудной жизни. — Теперь мне больше не нужна помощь. Вскоре я буду назначен на государственную службу (по новому закону в Болгарии молодой врач два года должен служить в селе, отбывая т[ак] н[азываемую] лекарскую повинность) и надеюсь, что буду зарабатывать достаточно, чтобы помогать родным и брату, которому еще предстоит учиться полтора года. Думаю, что отплатить Вам я смогу лучше тем, чтобы по Вашему примеру не закрывать своего сердца, и положу за правило часть своего заработка отделять для

¹ См.: *Медведева И. А.* «...Я хочу взять опеку...» (переписка С. В. Рахманинова с Комитетом по делам образования российской молодежи в изгнании) // *Материалы I Научного собрания памяти С. В. Рахманинова*, 23–24 мая 2014 года. Ивановка: Изд-во Першина Р. В., 2015. С. 161–171.

² 1935 год. № 1043 (*Рахманинов С. В.* Литературное наследие. Т. 3: Письма. С. 61).

София, 28 июля 1935 г.

Глубокоуважаемый
Сергей Васильевич!

В течение трех лет бывши Вашим студентом я считаю своим долгом сообщить Вам, что в июле этого года я сдал государственный экзамен и получил диплом доктора медицины Софийского университета. Могу сказать без преувеличения, что я достиг своей цели — высшего образования, исключительно благодаря помощи, которую оказывали мне Вы, а до этого — комитет проф. Уиттигора, в котором, насколько знаю, участвовала и Вы. Для меня, Сергей Васильевич, для человека, который так далеко от Вас, которого Вы никогда не видели и вряд ли увидите, Вы сделали больше, можете быть, чем предполагается. Мое сердце переполнено благодарностью Вам и не за себя только, но и за родителей моих и за брата, потому что мы все, живя вьюсь, равно пользовались приходившими от Вас деньгами. Какой большой поддержкой бывали эти деньги в нашей скупой жизни! — Теперь мне больше не нужна помощь. Вскоре я буду назначен на государственную службу (по

Ил. 7. Страничка из письма Н. Цицерошина С. В. Рахманинову

помощи русским студентам, для которых условия жизни и учения становятся с каждым годом тяжелее. Это то, что мне будет доступно в ближайшем будущем. Если Бог судит нам вернуться в Россию, может, мне удастся осуществить давно зародившуюся мысль и основать в одном из русских университетов стипендию Вашего имени в память того, как широко и благородно Вы отозвались на нужды бедствующих студентов эмиграции.

Мне бы хотелось иметь Ваш портрет с автографом. Если просьба моя не покажется Вам слишком докучливой или ненужной, будьте добры, исполните ее и этим доставите большую радость человеку Вам благодарному, Вас уважающему и, смею добавить, любящему. На последнее мне дает право все, что я слышал и читал о Вас.

Примите мои сердечные пожелания здоровья, долголетней и счастливой жизни и по-прежнему плодотворной деятельности во славу русского искусства.

Уважающий Вас *Н. Цицерошин*¹.

Хотелось бы закончить статью абзацем из письма Софии Александровны Сатиной, родной сестры Натальи Александровны Рахманиновой (урожденной Сатиной), жены композитора. С. А. Сатина вместе с сестрой разбирали, систематизировали архив Сергея Васильевича и передавали его в Библиотеку Конгресса и в Музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки в Москве. «...Занимаюсь я в настоящее время, собирая сведения для Летописи Рахманинова. Еще при жизни Наташи, т. е. моей сестры, начала это дело по ее просьбе. Теперь, когда весь архив Рахманинова собран и переслан в Музык[альный] отдел Библиотеки Конгресса, а часть его [есть] и в Москве, я могу из собранного материала находить все нужные сведения для Летописи. Занята главным образом его помощью многочисленным соотечественникам обоюго пола, детям-сиротам и молодым людям, стремящимся получить образование в разных странах мира. Словом, работа не о музыканте, а о человеке Рахманинове. Очень кропотливая, но интересная работа»².

¹ Tsitseroshin N. [Nikolai; American Committee for the Education of Russia Youth in Exile (Sofia, Bulgaria); Universitet v Sofia (=Sofia (Bulgaria) University)], (14 items) 1931–1935 and Undated Note identifies the sender as „Russian student refugee / whose education in College [Bulgaria] / was supported by SR., // The Library of Congress. Sergei Rachmaninoff Archive. Correspondence, 1903–1968. BOX-FOLDER 48/36.

² ГТГ. Ф. 125. № 2451. София Сатина — Марине Гриценко. Письмо от 19 марта 1971 года. Нью-Йорк, США. Марина — дочь замечательного художника Николая Николаевича Гриценко и Любви Павловны Третьяковой — человек трагической и в то же время оптимистической, достойной и удивительной судьбы. Во время войны Марина была в Москве на оперативной работе в Оргкомитете Союза художников, готовила выставки, была удостоена медалями «За оборону Москвы», «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», «В память 800-летия Москвы». В 1943-м ездила в Ленинград, где готовила очередную выставку, работала с обнаруженным архивом семьи Третьяковых. Марина писала: «Этот архив, спасенный Эрмитажем в 1942 году, находился в квартире моих родственников, все обитатели которого умерли в блокаду. В 1959 году он был разобран Комиссией МК СССР.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВМОМК им. М. И. Глинки — Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры им. М. И. Глинки.

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.

НВ — Научно-вспомогательный фонд.

РНММ — Российский национальный музей музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Медведева И. А.* Адреса, которые никто не должен был знать // Искусство для всех. 2017. № 1 (12). С. 73–75.
2. *Медведева И. А.* Из практики научной работы // Новое о Рахманинове: Сборник статей. М.: Дека-ВС, 2006. С. 4–12.
3. *Медведева И. А.* «...Я хочу взять опеку...» (переписка С. В. Рахманинова с Комитетом по делам образования российской молодежи в изгнании) // Материалы I Научного собрания памяти С. В. Рахманинова, 23–24 мая 2014 года. Ивановка: Изд-во Першина Р. В., 2015. С. 161–171.
4. *Рахманинов С. В.* Литературное наследие: В 3 т. Т. 3: Письма / Ред.-сост., вступит. статья, коммент., указ. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1980. 573 с.
5. *Teteriatnikov N.* Mosaics of Hagia Sophia, Itanbul: The Fossati Restoration and the Work of the Byzantine Institute. Washington: Dumbarton Oaks, 1998. URL: <http://bookfi.net/book/1330298> (дата обращения: 12.02.2018).

Аннотация

Переписка С. В. Рахманинова (июнь 1921 — февраль 1932 года) с Комитетом по делам образования российской молодежи в изгнании, хранящаяся в Колумбийском университете (Нью-Йорк), касается части широчайшей благотворительной деятельности композитора. Долгое время из-за того, что Рахманинов запрещал говорить об этом, информация о размахе его благотворительности оставалась закрытой страницей в его биографии. Точное количество адресов, по которым постоянно направлялась помощь Рахманинова, пока неизвестно. Ведущаяся в Музее-усадьбе С. В. Рахманинова «Ивановка» картотека представляет более двух тысяч адресатов. Жертвуя денежные средства комитету, композитор помогал молодым людям, вынужденным покинуть Россию, получить достойное образование вне родины.

Summary

S. V. Rachmaninoff's correspondence (June 1921 — February 1932) with the *Committee for the Education of Russian Youth in Exile*, which is kept at Columbia University (New York), concerns a part of the composer's broadest charity. For a long time, due to Rachmaninoff's ban, information about the scope of his charity remained a closed area in his biography. The exact number of addresses to which the aid of Rachmaninoff was constantly sent is still unknown. Archived in the Museum-estate of S. V. Rachmaninoff, 'Ivanovka's' card file represents more than two thousand recipients. By donating money to the Committee, the composer helped young people forced to leave Russia to receive a decent education outside the country.

В нем оказалось большое число уникальных историко-документальных материалов, которые были переданы в музеи и другие учреждения Москвы и Ленинграда. В числе членов комиссии представителей Гос. Эрмитажа была и заведующая отделом учета и хранения Музея, старший научный сотрудник Эрмитажа А. В. Вильм, которая в 1942–1943 годах приложила немало труда к сохранению архива» (ГТГ. Ф. 125. № 111. Рукопись М. Н. Гриценко. Ленинградские записи. 1 вар. Авг. 1943. С. 57).

-
- ✓ *Ключевые слова:* Сергей Рахманинов, благотворительность, Комитет по делам образования российской молодежи в изгнании, Томас Виттемор, Сет. Т. Гано, А. П. Чехов, Павел Милованов, Николай Цицерошин.
 - ✓ *Key words:* Sergei Rachmaninoff, charity, Committee for the Education of Russian Youth in Exile, Thomas Whittemore, Seth T. Gano, Anton Chekhov, Paul Milovanoff, Nikolai Tsitseroshin.

Информация для авторов

Журнал «Временник Зубовского института» принимает ранее не публиковавшиеся материалы (статьи, научные обзоры, рецензии), оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

Материалы передаются в редакцию в формате файлов Microsoft Word (расширение *.doc, *.docx) (имя файла – фамилия автора) на электронном носителе или по электронной почте (vremennik.riii@artcenter.ru) как приложение к письму.

Присланные статьи авторам не возвращаются.

1. Объем статьи, включая сноски и список литературы, – 0,5–1,0 п. л. (20 000–40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии, научного обзора, научной хроники – не более 0,5 листа (20 000 печатных знаков).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. В статье могут быть использованы *курсив* или **полужирный шрифт**. Просим авторов не применять разрядку для выделения фрагментов текста.

2. Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, карты, схемы, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате TIFF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример – в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF или JPEG с разрешением 600 dpi. В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

3. Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5—2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Примеры ссылок в тексте:

Порфирьева А. Л. «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 109.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-составителя).

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

Огаркова Н. А. «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1> (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название ста-

ты на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 2 (21). 2018

*Дизайн и верстка А. В. Келле-Пелле
Дизайн обложки А. М. Тюмеров*

Адрес редакции:
190000, С.-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5
Тел.: (812)314-41-36
E-mail: [vremennik.riii@artcenter.ru](mailto: vremennik.riii@artcenter.ru)
www.artcenter.ru

Подписано к печати 06.08.2018 г.
Бумага «Svetosory». Гарнитура «Петербург».
Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 15. Тираж 500 экз.

Отпечатано в типографии «Турусел»

© Российский институт истории искусств, 2018