

IV  
ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ  
НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ

А. С. ФОМИН  
(Новосибирск)

*Полифункциональность фольклорного (игрового)  
танца в современной стратегии развития  
и воспитания подрастающего поколения*

В рамках программы Второго Всероссийского конгресса фольклористов (1—6 февраля 2010 г., Москва) были обозначены актуальные проблемы отечественной фольклористики — рассмотрение роли и места фольклора в современном общеобразовательном процессе. Сохранение танцевального фольклора в XXI в. сопряжено с рядом частных проблем, требующих освещения:

- недостаточностью теоретического осмысления феномена «танец»;
- необходимостью устранения разноречивых и содержательно путаных определений «танец», «фольклорный танец»;
- необходимостью включения хореографических дисциплин в государственную систему дошкольного и школьного образования.

В системе общего педагогического образования XX в. танец фактически никогда не был обязательным предметом, а его факультативная роль сводилась обычно к функции зрелищного танца. При этом специалисты используют множество разных понятий танца, которые нередко остаются неопределенными, сформировавшимися на уровне эмпирических традиций. Это относится как к интерпретации самого феномена «танец», так и к социальным функциям танца, историческому пространству бытования, ритмической организации, структурам движения и т. д. Используя эти понятия, педагоги, хореографы, тренеры, исполнители, как правило, не ставят вопросов о точности или адекватности употребляемых выражений. Причина этого скрывается в повседневности употребления многих терминов, по привычке принятых на практике.

Начавшееся в конце XX столетия осуществление реформы в системе воспитания и образования способствовало разработке и внедрению дисциплины «Танец» в образовательных учреждениях. На современном этапе эта реорганизация предусматривает качественное улучшение всех процессов, обеспечивающих всестороннее развитие личности. Актуальные задачи физического, адаптивного, эстетического образования детей дошкольного и школьного возраста позволяют пересмотреть место и роль танца, его разновидностей и разнообразных типов в социальном контексте гармонического развития и коррекции личности. При таком подходе выявляется полифункциональность танца, который в силу недостаточной исследованности пассивно используется в системе воспитания и образования.

Значение танца нередко ограничивается видом искусства в формах художественной самодеятельности и профессионального театра, что отражает узкий подход к социальной природе танца. На уровне хореографического отражения действительности написаны различные методические рекомендации для педагогов и руководителей хореографических коллективов по преподаванию классического, народно-сценического, бального танца, а также по эстетическому воспитанию детей средствами танца. В период реализации реформы дошкольного воспитания, средней и высшей школы не все требования эстетического всеобуча и вышеуказанных методических рекомендаций отвечают современным задачам разностороннего развития способностей личности средствами танца.

Рассматривая роль и место фольклорного (народного) танца в системе воспитания и образования, мы утверждаем, что в фольклорной танцевальной деятельности ребенок является как объектом педагогического процесса, так и уникальным соавтором в игровой танцевальной культуре.

Введение педагогических технологий на основе фольклорного танца как одного из важнейших видов творческой деятельности позволяет ребенку инициировать собственную активность, укреплять физическое здоровье, развивать положительные социальные качества. Поиск эффективных методов танца, развивающих эмоциональный мир ребенка, его «дремлющую» сенситивную активность, — пространство инновационных методических разработок, которые базируются на общечеловеческих ценностях.

В контексте актуальных проблем системы воспитания и образования танец следует рассматривать как полифункциональный феномен. Это позволяет разобраться в онтологии танца, теоретических основаниях и функциях, на основе знания которых возможно эффективное его применение в образовательно-воспитательных и коррекционных

процессах развития детей. Знание танца и его важнейшего вида — «фольклорного танца» — способствует совершенствованию методов, приемов и технологий с целью их применения в комплексном воздействии на психофизическое, социальное развитие и коррекцию детей дошкольного и младшего школьного возраста.

Осмысление танца как вида творческой деятельности человека предполагает его изучение и анализ в системе полифункциональных проявлений. Как специфическая форма активности человека танцевальная деятельность выражает его многообразные отношения с окружающим миром.

Генезис танца относится к глубокой древности человеческого общества. Его возникновение следует отнести к тем страницам первобытной истории, когда человек в значительной степени был зависим от природы.

Онтологический статус танца отражается во взаимоотношениях психического и телесного. Хореографическая онтология изучения исторического пути танца перспективна в свете зрелищного танца, но малоперспективна в свете фольклорного (игрового) танца. Например, рефлексия хореографа, сочиняющего свое произведение, ограничивает творчество, наполняя сочинение сомнениями и неустойчивостью решений. В игровом же танце рефлексия ведет к новым результатам, которые могут быть использованы в коррекционных, терапевтических, социализирующих видах творческой танцевальной деятельности.

Формирование знания о природе танца является одним из основных вопросов его изучения. По нашим выводам, **природа танца заключена в отношениях психических и физических субстанций человека в социальном контексте**, что отражает биосоциальную природу человека. Уровень развития и состояния внутреннего психического мира человека, его сознания и подсознания получает в танце телесное воплощение. Танец представляет особым образом организованный диалог психических и телесных субстанций человека, направленный на решение личностных и социальных проблем.

Осмысление танца предполагает освещение его общих закономерностей развития в различных исторических, социальных и этнических сообществах на основе онтогенеза танца и его теоретических оснований. Именно онтогенез танца и научно обоснованные теоретические модели танца остаются в современной науке слабо разработанными или сформулированными на основе эмпирического опыта. Широкое и соответственно узкое понимание танца позволило увидеть путаницу и ограниченность бытующего взгляда на феномен танца как на социальное явление, очерченное преимущественно эстетическими категориями искусства.

Танец как специфический знаковый язык и определенный вид творческой деятельности неотделим от сложного биосоциального процесса развития человечества. В природе танца отражена сущность человека (независимо от теорий его происхождения; различия во взглядах на происхождение человека сторонников эволюционизма и позиций креационизма не умаляют роли и значения танца в социальной истории).

Разные исторические периоды и общественные формации сохранили свидетельства, отражающие уровень понимания феномена танца, его роль, место и значение. Специфичность знаковой системы танца затрудняла фиксацию, а «переводы» его выразительного языка с помощью криптограмм, скульптур, рисунков, других изобразительных средств или литературных описаний не всегда были адекватными природе танца и несли лишь частичную информацию.

Несовершенство методов изучения танца, слабая разработанность теоретических представлений о нем, неопределенность структурных единиц языка порождали многовариантность трактовок. В итоге многовекового изучения и анализа феномена «танец» накопились факты, отражающие различные точки зрения. Решаемые задачи нередко носят частнопредметный характер, рассматриваются лишь некоторые грани феномена танца. Неизбежность многовариантных трактовок такого сложного явления, как танец, очевидна, хотя понятийные и терминологические разночтения негативно сказываются на теории и практике танца.

Понятие «танец» принимается нами как самое общее, широкое явление и рассматривается как вид творческой деятельности человека. Это объемнее определений, повсеместно принятых в отечественной и зарубежной науке и практике, где *танец* и *хореография* фактически равнозначны, а понятия ограничены эстетическими параметрами и формами искусства.

Системный анализ позволил выявить два основных значения понятия «танец», две его семантемы, нечеткое понимание которых приводит многих специалистов к путанице.

**В широком понимании танец (с1)** — это вид творческой деятельности, предназначенный для игрового воздействия на самого исполнителя или для зрелищного эффекта, достигаемого путем ритмической смены поз и па (жестов), их имитации, служащих образным языком, способным выразить эмоциональное состояние человека. Широкое понимание танца охватывает прежде всего культуру человека, область его творческой жизнедеятельности. Анализ системно-смысловых связей в классификационных фрагментах позволяет выделить такие его функциональные особенности, которые раскрывают назначение и смысл танцевальной деятельности человека. Танец (с1) — преимущественно игровой, народный, он прост по технике исполнения поз

и жестов, для него характерны игровая пляска и игровой хоровод, исторически отражающие трудовую и бытовую тематику.

**В узком понимании танец (с2)** — это вид творческой деятельности, в которой обязательно используются «па», т. е. ритмические сочетания поз, обладающие функциональным и эстетическим единством. Танец (с2) — это преимущественно танец зрелищный, хореографический, обычно сочиняемый специалистом (в справочно-энциклопедической литературе «хореография» определяется как искусство сочинять танцы и ставить балеты или как танцевальное искусство в целом).

Выявление структуры танца позволяет оперировать его компонентами, особенностями их соединения в функциональном и эстетическом аспекте в культуре и искусстве человека. В структурном отношении выявлена **бинарная природа танца**. Его простейший элемент состоит из двух форм: статической, т. е. «телоположения» или «позы» и динамической — **жеста**, представляющего собой непрерывный процесс телодвижения от одной позы до другой. В структуру танца включаются: **поза, ритм, па** (как ритмическая смена поз), **жест, имитация** (как подражание, разработка и обогащение позы, ритма, жеста) вплоть до симфонизированных форм (тж. **кинема** — механическая геометрия пути; **кинеза** — кратчайшее движение человека в семиотической знаковой системе).

Проведенный анализ феномена «танец» позволяет сделать следующие выводы:

1) существующая многозначность и неопределенность терминологии объясняется перекрыванием объемов понятий и наличием системных смысловых связей между ними. Незнание этих смысловых связей приводит к путанице;

2) применение метода системного анализа позволяет обнаружить классификационные группы и выявить системные связи между ними. С их помощью разработаны определения понятий, учитывающие системные связи и показывающие границы многомерной теоретической модели танца.

Таким образом, определения основных понятий феномена «танец» в культуре и искусстве человека впервые даются на основе единого методологического подхода.

Сформулированная нами теоретическая модель танца позволяет, с одной стороны, выделить танец как вид искусства, а с другой — как вид культуры. Игровой фольклорный танец, часто выполняющий функциональную роль и нередко лишенный эстетических ориентиров, как раз и относится к культуре. Если в игровом танце человек испытывает эмоциональное возбуждение от свободы сознательных и подсознательных движений, то хореограф обосновывает лексику, композицию, состав исполнителей, музыкальные и художественные

компоненты преимущественно рассудочным путем. Попытка понять мир только рассудочными способами в ущерб чувственным способам крайне редко приводит хореографа к высоким художественным результатам.

Игровой танец, отличительной особенностью которого является результативность самого процесса (а в хореографическом — создание формы), всегда имеет дело с позицией «здесь и сейчас», понимаемой психологами как «однажды», хотя «однажды» интерпретируется по-разному. Для хореографии как научной дисциплины «однажды» фиксируется хореографом в форме. Художник представляет рассматриваемое явление, состояние, событие, факт в ряду других явлений, состояний, событий, фактов. Через частные, творческие варианты он достигает обобщения, стремясь инвариантно отразить мир или по-новому показать его. Зритель воспринимает содержание хореографической формы как «однажды» в виде новизны, неожиданности, лирической или драматической сопричастности, которое и является чудом искусства.

В игровом фольклорном танце «однажды» является для участника данностью, где его состояние и поведение сопричастно, прежде всего, ему самому. В то же время игровой танец каждого участника является информационной средой для педагога, психолога, врача, тренера, родителя, где через позы, ритм, жесты выражаются особенности психофизиологического состояния исполнителя и специфика его мышления и поведения. Игровой танец позволяет активизировать сознательные и бессознательные психические процессы и работать с ними в психосоматическом аспекте в целях развития, коррекции и реабилитации детей.

Типы игровых и зрелищных (хореографических) танцев по-разному организуют индивидов в сообщества. Выделим два вида отношений, которые всегда присутствуют в вышеуказанных типах танцев с целью нахождения комфорта. В них люди находят друг друга по принципу «Я» — «Ты» — «Мы», выражающему уровень их близости. Для хореографии характерны «ролевые» нормы отношений, в которых преимущественны отношения на «Вы».

Другой тип коммуникации характерен для игрового танца. Это своего рода танцевальные обряды с ритуализированным порядком действий при свершении какого-либо акта. Сюда же входят ритуалы, игры, замещающие реальные отношения, и развлечения, когда люди делают вид, что находятся в общении. Танцы включаются в развлечения как компонент. Танцевальный ритуал — это способ поддержки минимума общения в ролевых отношениях.

В популярном изложении в понятие «танец» входят как бы две сферы деятельности:

а) *танец в широком понимании* представляется как культура, в которую входит и зрелищное искусство как компонент культуры;

б) *узкое понятие танца* — это и есть хореографическое искусство, в котором эстетическая сторона, сложность движений, определенность формы являются ведущими признаками.

В результате нечеткого разделения этих понятий происходит путаница, которая выходит за границы терминологического аппарата. Например, движения во время современной дискотеки признаются танцем, но редко кто относит это к искусству. Рассматривая танец как вид творческой деятельности человека, мы значительно расширяем понятие «танец как вид искусства». Педагогические инновационные технологии формируют философию гуманизации XXI в., которой близка специфика игрового танца.

В современной ситуации системно-классификационный анализ танца выступает как наиболее совершенный метод познания танца и программирования танцевально-практической деятельности. Результатом является гармонизация, развитие индивида в телесном и духовном аспектах. Включаются такие параметры, как здоровье и творчество, умение развивать и выражать себя через собственную телесность, что позволяет индивиду творить самого себя, гармонизировать телесно-психическое состояние, совершенствовать методы и средства общения и познания людей.

Духовно-культурная ориентация фольклорного игрового танца направлена на развитие и формирование у детей творческого отношения к собственной личности и окружающему миру, эстетического вкуса, положительных норм поведения и общения. Такая ориентация способствует воспитанию широкого спектра социальных черт. Открываются перспективные возможности ознакомления детей с танцевальной культурой разных времен и народов. При этом игровая танцевальная деятельность становится преобладающей в общении педагога с детьми, что позволяет им танцевать для собственного удовольствия, раскрывать собственную душу и эмоционально знакомиться с общечеловеческими ценностями. Игровая атмосфера занятий способствует неформальному изучению лучших образцов отечественной культуры, воспитывает социальные чувства.

Выявление функций, заложенных в природе танца, и использование их возможностей в практике учреждений образования, культуры, здравоохранения, воспитания может быть оптимально реализовано на таком научном уровне, который достаточно полно отражает полифункциональные возможности танца. Программы, разрабатывающие и внедряющие инновационные технологии танца на основе полифункциональной теоретической модели танца, могут стать важным производительным фактором общественного развития.



## Социальные функции фольклорного танца

Феномен «танец» сопровождал человечество всегда. Он разнообразно проявляет себя и функционирует во всех социально-экономических формациях и цивилизациях. Однако сами понятия «танец», «фольклорный танец» и другие определения, относящиеся к нему, во многом остаются сформулированными приблизительно. Они создавались на уровне тех частнопредметных задач, которые приходилось ситуативно решать человечеству. В современной научной ситуации развития танцеведения это лишает исследователей общей научной базы, позволяющей с единых содержательно-структурных и терминологических позиций адекватно понимать друг друга, рассматривать феномен «танец» и формировать полифункциональные возможности танца на основе системно обоснованных подходов.

Известный отечественный исследователь народного танца М. Я. Жорницкая характеризует «народный танец» и «танец» преимущественно как вид искусства [4]. Ее во многом ценный и содержательный анализ предлагает широкий взгляд на предмет научного изучения танца, но в нем допускаются методологические просчеты, ограничивающие традиционную танцевальную культуру сферой искусства. К сожалению, прошедшие десятилетия не отмечены появлением научных исследований, ориентированных на углубленное философское осмысление фольклорного танцевального творчества.

Эволюция народной танцевальной культуры в разных этнических и социально-экономических общностях отражает сложные отношения человека и природы. Влияние природной среды на человечество отражено в обрядах, синкретических формах фольклора со времен палеолита, которые не ограничиваются сферой искусства и переходят в более широкую сферу жизнедеятельности человека — в сферу культуры.

**Палеотанец** — тип танца, относящийся к дописьменной древности. Сохранность архетипов палеотанца зависит от социально-экономического уровня развития общества. Чем дольше в обществе сохраняются реликты первобытнообщинного строя, тем сохраннее и надежнее палеотанец функционирует как живое явление в жизни общества. Основным его типом является обрядовый танец, выполняющий преимущественно религиозно-магические и витальные функции. Ценными материалами изучения палеотанца являются еще бытующие этнографические и фольклорные источники и фрагменты, а также палеолитические изображения и другие исторические документы.

Рассмотрение эволюции танца в историко-экологическом и социальном аспекте представляется значимой проблемой в свете полифункционального решения задач подрастающего поколения, появившихся в современной системе воспитания и образования.

Танец в историческом контексте системы «природа—общество» отражает такие специфические направления, как экология человека, социальная экология, экология культуры.

Истоки народного танца и начало формирования его традиций уходят в глубокую историческую древность, в обрядовые танцы. Обрядовый танец — один из древнейших видов творчества человека. Ритуальный танец — компонент обряда, и это более узкое понятие, чем обрядовый танец. В сущности, обрядовый танец воспроизводит акт творения. Он обращен к различным силам окружающего мира и символизирует просьбу или благодарение.

Условия возникновения обрядового танца связаны с процессом формирования его древнейших форм, со становлением первобытного общества. Оно характеризуется сложной и длительной эволюцией. Деятельность древнего человека, запечатленная им в образцах неутилитарного изобразительного творчества, позволяет отметить существование ранних разнообразных форм танца. Танец являлся выразительным спонтанным средством в синкретической, нерасчлененной сфере материальной и духовной жизни древнего общества.

Постижение действительности от чувственного к рационально-понятийному ее освоению способствовало обогащению выразительных и композиционных средств танца. Ритм выступал в качестве одного из организующих компонентов, объединяя танцующих людей. Генезис танца неотрывен от общественно полезного и бытового труда человека. На ранних этапах человеческого общества «сами пляски являются... — по выражению Г. В. Плеханова, — простым воспроизведением телодвижений работника» [10: 60]. В этом понятии определен эмбрион танца, заложены предпосылки его развития в первобытном обществе как особой функциональной и духовной системы, реальный базис которой составляет разнообразная человеческая деятельность.

Проблемы бытия, жизни и смерти, удачи и неудачи, загадочные явления природы побуждали древнее человеческое общество понять их или найти способ общения с ними. В ряду символических посредников между существовавшей реальностью и ее таинственными сторонами важное место занимал обрядовый танец, формировавшийся в канонизированные действия.

Обрядовый танец выполнял особые, жизненно важные функции, задача которых — выразить сложнейшие взаимоотношения между реальным, окружающим и ирреальным, неизвестным миром. Из этих двух ипостасей архаичную общественную мысль особенно занимала последняя, где, по древнему представлению, находились особые силы, способные влиять на положительный или отрицательный исход волновавших проблем. В обрядовом танце принимали участие все члены рода, племени. Они не просто принимали участие в ритуальных дейс-

твиях, а доводили себя до предельного эмоционального и физического возбуждения, демонстрируя этим важность своего обращения к высшим силам. Члены рода, не принимавшие экстаичного участия в подобной пляске с остальными участниками, со всеми сородичами, подвергались преследованию, изгонялись и даже уничтожались.

В системно обоснованной исторической типологии танца [12: 351—403] «обрядовый танец» является одним из первых видов творческой деятельности человека, в котором четко выделяются социальные и религиозные функции, выходящие за рамки художественно эстетического искусства. Его основной тип (жанр) — пляска.

**Пляска** — древнейший вид творческой деятельности, в которой игровое воздействие на самого исполнителя или зрелищный эффект достигается ритмической сменой поз, жестов или социально значимых символов, служащих образным отражением трудовых или жизненных ситуаций. Типы пляски: игровая (спонтанная, импровизационная); зрелищная (поставленная для зрителей). С этого типа танца начинается развитие танцевальной культуры у всех народов мира. Его функциональная роль в первобытном обществе отражала уровень экономического, технического и научного развития, ту структуру общественных отношений и отношений человека с природой, в которых он находился.

Первобытное общество характеризуется племенными отношениями, проживанием племен в условиях дикой природы. Основными занятиями людей являлись собирательство, рыболовство, охота и земледелие. В таких условиях танец был посредником в решении проблем благополучия человека и племени.

**Обрядовый танец** как вид творческой деятельности выполнял функции общения человека с неведомыми силами и предназначался для особого религиозно-экстаичного (игрового) воздействия на самого исполнителя в процессе ритуальной пляски и (или) для обращения к высшим силам, где существенным становился зрелищный эффект обращения и поклонения божеству. Образность пластики, способной выражать эмоциональное состояние человека, достигалась ритмической сменой поз и жестов, их имитацией.

**Народный танец** создавался в историческом прошлом большой общностью людей в результате многочисленных попыток и коллективного творчества, а также путем отбора наиболее удачных их вариантов на основе преемственности и традиций. В народном танце сохраняются игровые отношения между исполнителями и свобода самовыражения.

Вопрос о происхождении танцевального фольклора в Сибири полностью подтверждает положение, что танец возник из эмоционально насыщенных поз и жестов, связанных с трудовыми и бытовыми процессами, с древними ритуальными, магическими и календарными

обрядами, с промысловым культом. На территории Сибири на скалах и камнях сохранились рисунки — «писаницы», в прошлом созданные рукой человека. На писаницах найдены многочисленные изображения «пляшущих» человечков. Время их появления исчисляется от каменного века до позднего Средневековья.

Научное изучение традиционного танца народов Сибири и Северо-Восточной Азии активизировалось во второй половине XX в. Появились историко-теоретические работы о танцевальной культуре народов Крайнего Севера (Т. Ф. Петрова-Бытова, М. Я. Жорницкая, Е. А. Рутьгынэут, А. Г. Лукина, Л. Я. Николаева), малочисленных народов юга Дальнего Востока (С. Ф. Карабанова), описания бурятских народных танцев (Т. Е. Гергесова) и др. При углубленном изучении традиционного танца авторы показывают его ценным историко-этнографическим источником, содержащим уникальную информацию.

Традиционные фольклорные танцы народов Сибири являются не только объектом изучения этнографической науки, но и предметом их сценической интерпретации [2]. Они являются основой, фундаментом любого национального коллектива. Сложились два мнения по поводу интерпретации фольклорного танца. Сторонники первого мнения склонны переносить на сцену народные танцы и обряды в том виде, в каком они закрепились в быту. Другое мнение на этот же предмет заключается в том, что не следует превращать сценическую площадку в музей, где деятельность хореографов сведена лишь к проблеме реставрации образцов народного творчества. На практике широкое распространение получила вторая концепция. Однако в некоторых хореографических коллективах дело дошло до того, что характерные подлинные особенности народного танца являются скорее эхом, чем реальной основой постановок. Вследствие небрежного отношения к фольклорно-этнографическому материалу появляются постановки, именуемые народными, но рожденные преимущественно фантазией хореографа без должной опоры на первоисточник. Сомнительной представляется и другая позиция, когда народно-сценический танец (как хореографическое сочинение) выдают за народный танец. Народный танец и народно-сценический танец — это разные сферы культуры и искусства. При подобной путанице непонимание между специалистами будет усугубляться.

Методологические вопросы изучения и творческого освоения сибирского палеотанца, пути его сценической обработки освещены крайне слабо. Наличие зафиксированных фольклорно-этнографических источников очень ограничено. Их недостаточность затрудняет выявление особенностей хореографического мышления постановщика, степень верности первоисточнику, не позволяет выделить как положительные, так и негативные стороны творческой интерпретации палеотанца.

Документальная фиксация традиционной танцевальной культуры является проблемой, остающейся без должного внимания. Сохранение самобытной танцевальной культуры народов Сибири, ее перспективное развитие в современной стратегии воспитания подрастающего поколения, художественно-эстетической интерпретации — забота этнографов, теоретиков и практиков танца. Ученые и энтузиасты Западно-Сибирского отделения Международной Славянской академии наук, искусств и культуры принимают активное участие в исследовании культурного наследия народов Сибири и его применении в целях воспитания подрастающего поколения [7].

### **Социальные ценности традиционной танцевальной культуры в образовательных технологиях XXI века**

В национальной образовательной инициативе «Наша новая школа», изложенной президентом Российской Федерации Д. А. Медведевым, четко обозначена стратегия — российское образование и воспитание должны соответствовать целям опережающего перспективного экономического и социального развития России с обозначенными направлениями:

- раскрытие творческого потенциала способностей обучающихся в условиях конкуренции высоких технологий, на что ориентированы обновляющиеся образовательные стандарты;
- поддержка талантливых и одаренных детей, способных генерировать инновационные идеи и проекты;
- укрепление системы педагогических кадров перспективной научной ориентации;
- концентрация усилий органов образования, здравоохранения и культуры с целью утверждения здорового образа жизни подрастающего поколения.

Какова роль традиционной танцевальной культуры в образовательных технологиях XXI в.? Естественно возникает дилемма — фольклорный танец не может быть представлен только в виде образцов прошедшего времени, хотя подрастающее поколение должно быть обеспечено историческими знаниями о традиционной танцевальной культуре в разных периодах жизни народа. Сценическая интерпретация фольклорных форм и сюжетов бесспорно важна в системе воспитания и будет широко распространена как художественно-эстетическое направление.

В контексте образовательных технологий XXI в. представляется плодотворной разработка педагогических новаций на основе традиционной танцевальной культуры с целью формирования психофизического, социального и нравственного здоровья подрастающего поколения, которое является фундаментом дальнейшего развития личности.

В детском возрасте физическое воспитание неотрывно от психоэмоционального состояния ребенка. За последнее время в отечественной системе воспитания и образования произошли положительные изменения в изучении психофизического развития детей. Расширились и углубились исследования и методические разработки, где, в частности, рассматриваются актуальные вопросы игровой творческой деятельности. В меньшей степени уделялось внимание роли фольклорных традиций как основы инновационных разработок, в том числе и народному танцу, их современному осмыслению в психофизическом и социальном развитии детей.

Перспективы национальной образовательной инициативы «Наша новая школа» стимулируют активизировать место и роль функциональных разновидностей традиционной танцевальной культуры народов России, и в частности народов Сибири, его многообразных форм в социальном контексте гармонического развития личности XXI столетия. Выполняя задачи физического, творческого и эстетического воспитания детей дошкольного и школьного возраста, последовательное формирование здоровьеразвивающей среды способно повысить качество развития личности с входящим в него содержательным компонентом — качеством образования.

Современная практика воспитания танцевальным творчеством детей показывает, что проблемой на уровне педагогической технологии остается игровой коллективный танец, которым могут заниматься все дети, т. е. танец, развивающий фольклорные традиции.

### **Культурно-историческая ценность национального фольклора**

В процессе формирования наций и государственных образований изменяются идеологические функции фольклора. Каждое государство, представляя в межгосударственных взаимоотношениях свои национальные особенности, своеобразие и достижения, берет на себя решение задач в развитии этнических ценностей.

На смену народности как особой формации существования и развития популяций приходит новая историческая форма общности людей — нация. Государство регулирует межнациональные отношения в сфере материального производства, социально-экономического развития, формирования национального своеобразия культуры и искусства.

Толерантность как условие взаимопонимания и взаимоуважения народов и культур в межнациональных и национально-территориальных образованиях обеспечивает развитие традиционных форм фольклора, создает перспективу обогащения и укрепления дружбы народов, их самобытности.

## **Игровой народный танец в билингвистическом воспитании подрастающего поколения**

Развитие и благополучие общества в целом, стратегия его интеллектуальной и экономической перспективы показывает, что основные реформы в области воспитания и образования направлены на обеспечение прогрессивного развития общества.

В современной ситуации качество образования является тем ядром, где высокое интеллектуальное развитие (логическое и эмоциональное) должны сочетаться с психофизическим благополучием и социальным комфортом обучающегося и учителя, а результаты этого качества могут достигаться согласованным процессом его управления.

Улучшение качества образования в современном общеобразовательном процессе потребовало интенсификации обучения, которое отразилось на увеличении психических нагрузок как ученика, так и учителя. Увеличение количества заболеваний может быть напрямую связано с внедрением тех технологий, которые, улучшая качество знания, негативно влияют на изменение психосоматического баланса человека.

Именно эта часть в основном осталась на уровне декларирования, а негативными последствиями интенсификации обучения, в частности, вынуждена заниматься психосоматическая медицина. А так как психика и тело — компоненты единого организма, то интенсивные психические нагрузки логического характера могут уравниваться адекватными эмоциональными и телесными разгрузками фольклорного танца, в частности научно разработанной на основе танцевального фольклора игровой танцевальной деятельностью, которая является педагогической технологией, непосредственно развивающей ценности традиционного танцевального фольклора. Эта непосредственная и органичная связь двух разных видов танцевальной деятельности установлена на основании анализа и сравнительных выводов из системно-классификационной теории танца [12: 135—206].

Анализ инновационных программ, включая Федеральные государственные образовательные стандарты общего образования первого поколения и проект второго поколения, приводит к выводу, что практически все они ориентированы на функционально конкретные цели — улучшить усвоение учебного материала методами обучения [9].

Обычно методы педагогического воздействия связаны с определением путей интенсивной загрузки левого, логического полушария мозга. Следует признать, что в образовательном процессе доминирует вербальное (аудиовизуальное) обучение, которое часто приводит к переутомлению «левополушарного», «логического» мозга. Это подтверждено результатами экспериментов, которые показали, «что вся

вербальная информация перерабатывается преимущественно в левом полушарии, невербальная — в правом» [9: 84]. Психологи, работающие в системе образования, также заняты преимущественно анализом левополушарных способностей обучающихся. Они углубленно исследуют качества мыслительных функций учеников и ищут такие способы их активизации, которые бы улучшали восприятие учебного материала, способы его решения и запоминания.

Е. И. Николаева, исследуя вопросы специализации полушарий при обучении, выделяет точку зрения нейрохирурга Д. Богена о том, что «современное школьное обучение требует участия только левого полушария в процессе получения новых знаний, что крайне ухудшает сам процесс обучения, перегружая одну половину мозга и вызывая «голод» другой его половины» [9: 92]. Результаты экспериментов также показывают, что в занятиях с детьми дошкольного и начального школьного возраста недооценка существующих между полушариями связей проявляется в том, что активные занятия одним видом деятельности приводят учащихся к быстрой утомляемости. Экспериментальные исследования С. В. Казначеева и Е. Г. Какориной подтверждают необходимость учета функциональных особенностей полушарного доминирования у воспитанников в решении проблем укрепления их физического здоровья [6].

Целостная природа человека включает в себя психические, физические и социальные компоненты. В XVII в. Б. Паскаль высказал предположение о специализации левого и правого полушарий мозга, определив левое полушарие как «геометрический» разум, а правое как «интуитивный». С той поры ученые получили множество доказательств, показывающих, что деятельность левого полушария направлена на интеграцию поступающих сигналов, их абстракцию, расположение их в логической последовательности и вербальную обработку. Деятельность правого полушария отличается целостностью восприятия, неосознанностью обработки фактов, их чувственной эмоциональной окраской, и это убедительно показано в исследованиях З. Фрейда, других ученых. Функциональная асимметрия мозга способствует разделению и типизации поступающей информации и определяет пути ее обработки. Доминирование одного типа информации приводит учащихся не только к быстрой утомляемости, но и к потере интереса к данному предмету.

Разделение типов танца на игровой и на зрелищный имеет принципиальное значение в воспитании подрастающего поколения. У этих типов танца были выявлены следующие системно-смысловые связи, для которых в игровом танце характерны: народная основа, сам процесс исполнения и участие в нем. Выразительность достигается в первую очередь за счет смены поз, жестов, техника танца достаточна



проста. В зрелищном же танце доминирует научный подход, результатом которого является хореографическая форма с четко выраженными способами имитации, где требуется высокая степень владения танцевальной техникой.

Итак, социальные функции фольклорного танца не ограничиваются видом искусства. В системе современного воспитания и образования осмысление и внедрение фольклорного танца является важной государственной задачей. Проблема усугубляется не только забвением фольклорных особенностей традиционной танцевальной культуры среди подрастающего поколения, но и процессами глобализации, при которых значительные этнические группы людей разных национальностей вливаются в стабильные «моноязыковые» сообщества. Игровые национальные танцы обеспечивают толерантность в билингвистическом воспитании подрастающего поколения.

Системно-классификационная типология танца позволяет выделить функции фольклорного танца в контексте его широкого понимания и обозначить оздоровительные танцевальные ресурсы в системе современного воспитания и образования. Ориентация образовательного процесса на аудиовизуальные сенсорные системы человека с акцентом на вербализацию обучающихся первого десятилетия жизни приводит их к быстрой утомляемости. «Бестелесная» педагогика и психология не в состоянии компенсировать телесно-эмоциональную потребность детей активно двигаться хотя бы на уровне физминуток современной ориентации и генерации, воспроизводящей и развивающей семантические основы танцевального фольклора. Психолого-педагогическая технология игрового фольклорного танца ориентирована, в том числе и в физминутках, на многообразие мышечных усилий, развитие координации, ловкости, дыхания, улучшения эмоционального тонуса и формирования коммуникативной среды в группах детского сада и классах начальной школы.

Игровой танец является продуктом созидания и творчества каждого субъекта. Игровой танец искренен и является жизненно важным процессом для ребенка и воспитателя. Сам творческий акт участия в нем — фактор огромного социального значения. Игровой танец делает наглядным то, что происходит внутри человека, так как его «Я» становится зримым и познаваемым для него самого и для других в силу того, что тело становится средством воплощения его души, отражением его проблем. Здесь уместно привести выражение Данте: «Тело скрывает душу, но тело же душу и разоблачает».

Просчет в преподавании хореографического танца в детском саду (как и в начальной школе) заключается в том, что ребенка начинают обучать определенным правилам и канонам в период, когда он еще не научился играть со своим телом и душой, не почувствовал собственной

телесной и духовной самоценности. Заложенные в природе традиционного народного танца социально-культурные ориентации (телесные и духовные) позволяют решать такие значимые проблемы в развитии общей культуры личности воспитателя и ребенка, как здоровье, гармонизация личности, развитие интеллекта, что является перспективным в ноогенезе воспитания и образования.

Взаимодействия воспитателей и детей в традициях игрового народного танца включают в их жизнедеятельность специфическую по своей природе знаковую систему, без учета которой невозможно формирование гармонически развитой культурной личности.

### **Игровой танец в мультинациональной среде образования и воспитания детей**

Народный танец, формировавшийся в недрах обрядовой культуры, нес универсальные для всего первобытного человечества веру в существование души и духов — анимизм.

В основе обрядового танца лежат причудливо сочетающиеся начала добра и зла, удачи и неудачи. В сознании древнего человека эти духи были всемогущими, памятьливыми и мстительными. Невидимые, они могут входить в контакт с особыми людьми, якобы обладающими способностями понимать их, вести диалог с ними, предсказывать и передавать людям волю духов. Благодаря своим способностям такие специалисты стали посредниками между духами и обществом людей. Они выделились в группу знахарей, предсказателей, ведунов, шаманов, колдунов, жрецов. В их обязанность входило приводить в исполнение указания духов. Поэтому распоряжения такого предсказателя были всемогущими, и он обретал статус двуликости. С одной стороны, такой человек существовал в обыденной деятельности, а с другой — был вершителем призрачного мира и манипулятором человеческих судеб.

Обрядовый танец обладает особой культурной ценностью, так как в его функции входит сопровождение человека от рождения до смерти. Религиозные и нерелигиозные обрядовые танцы осуществляли консолидацию племени и способствовали социальному общению, а также выполняли целебные и оздоровительные функции.

Современные исследования археологов, этнологов, искусствоведов подтверждают, что становление и развитие художественного творчества в первобытном обществе занимает значительный период. В силу функциональной направленности танца эстетические каноны, видимо, не в первую очередь заботили первобытное общество. Танцы предназначались не для зрелища, так как в них принимали участие практически все члены племени. Танец не был развлекательным, а представлял своего рода экспрессивную творческую деятельность с целью налажи-

вания контакта с загадочными силами, которые обеспечивали удачу и благополучие как отдельного человека, так и племени в целом.

Цивилизационное развитие человечества, научно-практическое освоение мира приводит к расширению мышления человека — его вера в силу живой души природы ослабевает и разрушается. Рационально «бездушное» господство человека над природой функционально изменяла его связь с окружающим миром с акцентом на потребление. Обрядовый танец, родившийся в диалоге с могущественными силами среды обитания и формировавший семантику танцевальной выразительности, обретает иную функцию, он переходит в сферу отдыха и развлечения.

Социальная экология детей дошкольного возраста связана с развитием межличностных отношений. Сегодня эта проблема особенно ощутима в связи с ростом агрессивности общества в целом. Социально-экономические сложности жизни как бы перебрасывают взрослые проблемы и агрессивность на школьников; она проникает и в дошкольный возраст. Когда ребенок почувствовал свою индивидуальность в пляске, важно освоить следующий вид народного танца — хоровод. Это идеальное средство развития межличностных отношений, уважения. Формы народных хороводов богаты по композициям и орнаментам.

Детские хороводы начинают организовываться с двухлетнего возраста, когда у детей действительно отмечается начало общения. Даже такие проблемы ребенка, как одеваться и раздеваться (3—4 года), повышенный интерес к поступкам взрослых (4—5 лет), можно решать средствами хоровода, которые способствуют социализации детей.

Экология танцевальной культуры предполагает освоение детьми той культурной среды, которая накоплена предшествующими поколениями и необходима для полноценной духовной, нравственной жизни. Проблема в том, что нам не удалось встретить образовательных программ, где танцевальная культура народа в таком многонациональном регионе, как Сибирь, была бы представлена или отражена на уровне национального достояния.

Воспитательное значение народной танцевальной культуры заключено не только в концертных программах театральных коллективов. Оно значительно шире — экологические аспекты танца включают в себе творческое развитие традиций на уровне современных проблем развития ребенка — его здоровья, эмоционального благополучия, творчества, освоения национального наследия.

Игровой танец направлен на раскрытие индивидуальных особенностей каждого ребенка через самостоятельное развитие им движений, образов и ситуаций, мотивированных педагогом. Телесность ребенка, его одаренность и талант оцениваются как в результате одного, так и

нескольких занятий на уровне природных способностей и социальных навыков. Занятия игровым танцем позволяют решить значимые проблемы ребенка и тренера, так как в них создается среда оптимального благополучия и самовыражения.

### **XXI век и проблемы детского здоровья**

Фундаментальное и прикладное науковедение вынуждено реагировать на всё возрастающие «проблемы человека» — в первую очередь на ухудшение здоровья в разных жизненных периодах и социальных ситуациях. Особенно это касается детства в широком его понимании. В частности, Л. М. Кузнецова отмечает: «Экономические, экологические, социальные процессы оказывают негативное влияние на функциональные возможности организма и приводят к тому, что медико-психологические характеристики детей России вызывают всё большую тревогу. По данным Минздрава РФ, более 5 миллионов детей относятся по состоянию здоровья к группе риска. Дети раннего и дошкольного возраста с функциональными и пограничными отклонениями в состоянии здоровья составляют около 60—80 % в популяции» [8: 45].

Увеличивается роль факторов, связанных с ухудшением состояния здоровья в разных социальных и половозрастных группах и структурах. В подобной ситуации возникает синдром повышенного психофизического напряжения, который со временем усиливается в образовательно-воспитательном пространстве и выступает фоном и стрессором в заболеваниях детей и их родителей.

Методы обучения, направленные преимущественно на усвоение детьми абстрактных знаний, разрывают целостность личностного психофизического «Я», что часто делает полученные знания отчужденными, особенно у детей, требующих функциональной поддержки.

За последние годы увеличивается число телесных и психосоматических заболеваний, а также резко возрастают психологические факторы детской нестабильности. Ежегодно увеличивается число детей с симптомами неблагополучия осанки, зрения, психоэмоциональной и соматической сферы, которые часто усугубляются в дальнейшем.

И все-таки «Танцевальное образование» не является синонимом «Танцевального воспитания». Понятие «танцевальное образование» за длительный период истории развития педагогической мысли обсуждалось достаточно редко. Проблемы и значимость телесного образования детей средствами физической культуры начали активно обсуждать в XIX в. Основополагающие, главные компоненты физической культуры стали предметом активного обсуждения во второй половине XX в. Однако вопросы танцевального образования в разделах физичес-

кой культуры фактически не обсуждались, а если и обсуждались, то это был разговор о введении хореографических занятий в физическую культуру. Это было заблуждением, порожденным недостаточностью теоретических исследований феномена «танец».

Возможности игрового и зрелищного типов танца компенсируют высокую интеллектуальную «левополушарную» психическую нагрузку. Телесно ориентированные и эмоционально насыщенные игровые танцы, танцминутки выступают сбалансированным компонентом, позволяющим эффективно формировать развитие личности в условиях устного билингвистического диалога.

### **Глобализация, язык и танец**

Выделив основные понятийные характеристики танца и ратуя за обращение к историческим традициям народной танцевальной культуры, за ее развитие в новейшее время, отметим, что в начале третьего тысячелетия человечество оказалась вовлеченным в глобальные проблемы современности. По разным причинам значительно возросли потоки перемещения переселенцев из одной страны в другую — как внутриконтинентальные, так и межконтинентальные. Это привело к возникновению полиязычной среды в пределах одного населенного пункта, формированию национальных землячеств. Как и родной язык, традиционная народная танцевальная культура всегда присутствует в каждом национальном сообществе.

Для обеспечения развития и взаимопонимания разных этносов в период глобализации, их общения между собой возникает необходимость создания билингвистических (мультилингвистических) детских садов и школ, ориентированных на одновременное изучение детьми сразу нескольких языков. Работы по формированию в современных условиях многоязычия на уровне разных культур и межнациональной толерантности проходят в Австрии, Германии, Кипре, Финляндии, Франции.

Занимаясь проблемами билингвизма детей в раннем возрасте, А. Баумгартнер и В. ДеВаль отмечают актуальность и важность разработки этой темы: «Это и сложное выстраивание “образа ребенка”, и переподготовка воспитателей, и общие вопросы возрастной психологии, и методы работы с родителями» [1]. В сентябре 2009 г. при поддержке Евросоюза в рамках проекта LIGHT ([www.light-europe.eu](http://www.light-europe.eu)) и правительства г. Вены открывается сеть детских садов MULTIKA (MULTIKA-I, II и III), цель которых — интенсивное языковое развитие дошкольников: естественное двуязычие плюс поддержка родного языка или иностранный язык — по выбору. В рамках европейского проекта выстраивается педагогическая концепция мультикультурного детского

сада новой генерации, разработанная для Австрии с учетом особенностей этой страны.

В. ДеВаль в журнале «Детский сад от А до Я» [3] следующим образом обозначает проблему: «Стимулом к познанию, особенно у детей, является общение. Именно оно пробуждает творческую фантазию и любознательность, стимулирует развитие познавательного интереса. Сегодня в мире в свете смешивания народов наблюдается спад языковой культуры. Европа уже несколько лет обсуждает эту проблему и прилагает усилия для восстановления должного уровня родного языка своих граждан (и не только) как базы для восприятия других языков и культур. Традиция скорейшей интеграции в среду обитания через забвение родного языка уходит в прошлое. Примером является европейский проект LIGHT («Language for Integration and Global Human Tolérance» — «Язык — условие интеграции и предпосылка всеобщей толерантности»), призванный создать универсальную модель детского сада, которая поможет ребенку стать “человеком мира”, оставаясь тем, кем он есть» [3]. Германия, Финляндия, Австрия, Франция, Кипр отвечают за адаптацию концепции на своей территории с учетом национальных различий.

Фольклорный танец сохранился в разных странах Европы по-разному. Однако к пониманию значимости танцевальной деятельности детей в современной ситуации пришли далеко не все специалисты образования, культуры, здравоохранения, других социальных институтов. Во внимание не принимается, что определенным образом организованная танцевальная деятельность обеспечивает эмоциональный комфорт и психофизическое развитие личности, уравнивая «загрузку» межполушарных функций мозга и гармонизируя целостное формирование личности. Танцевальная среда, оптимально отвечающая национальным истокам любого этноса, взаимно обогащается в контакте с другой этнической культурой, так как они имеют общую природу, сходный генезис возникновения и развития, но разные средства танцевальной выразительности. Их научно-методическое моделирование как педагогической технологии способно оказать значительную поддержку в укреплении здоровья и билингвистическом воспитании подрастающего поколения.

Игровое танцевальное творчество раскрывает и выявляет способности детей дошкольного возраста в большей степени, чем сценический танец. Однако это не означает полного отказа от обучения детей хореографическому искусству.

В народной культуре танцевальное воспитание развивалось непрерывно независимо от того, было оно признанным в официальной среде или нет. На протяжении многовековой истории танца начиная с завершающего этапа первобытнообщинного строя танцевальная

культура способствовала формированию образа человека и становлению личности. Однако по ряду объективных и субъективных причин «танцевальное образование» как прогрессивное направление в развитии свойств личности, ее становления, формирования и коррекции оказалось недостаточно востребованным именно в системе психолого-педагогического, медицинского и культуроведческого образования. Более того, понятие «танцевальное образование» в широком понимании было вытеснено близкими, но ограниченными по содержанию и не всегда адекватными танцу синонимами — ритмика, хореография, логоритмика, психогимнастика и другими его разделами и понятиями. Не всегда признается, что их основой и «прародителем» является танец. Отвергнув свою связь с танцем как древнейшим архетипом культуры, эти дисциплины ограничивают свое развитие, так как невольно игнорируют общие закономерности феномена «танец», заложенные в его природе.

Постиндустриальная цивилизация третьего тысячелетия возлагает надежды на формирование научных знаний и таких общественных отношений, которые будут способны обеспечить социальную стабильность мирового сообщества. Стабильность развития человечества предусматривает совершенствование психофизической и социальной природы человека на основе удовлетворения его витальных и всё расширяющихся потребностей.

В этой ситуации особое место занимает отношение к традиционной культуре, которая формировалась в течение длительного периода времени. Педагогические технологии игрового танцевального творчества, включающие национальный фольклор разных стран, позволяют создать полифункциональную билингвистическую среду в развитии и формировании социальной интеграции нового типа.

Эволюционное историческое развитие человеческого общества, возведение человеком самого себя царем природы привели его к свержению тех кумиров, которых он сам и создавал. Десакрализация картины мира и действительности, процесс рационализации отношений нарушали его связь с природой и разрушали ее.

Методология изучения традиционной танцевальной культуры любого народа как вида творческой деятельности человека в третьем тысячелетии ориентирована на воспитание подрастающего поколения. Ребенок, единый в своей психофизической и социальной природе, становится субъектом исследования, а традиционная танцевальная культура является средством в воспитании уважительного отношения к природе и окружающему миру, подчиненным законам общественного развития.

Итак, на заре человеческого общества обрядовый танец стал реальной основой народного танца, одним из видов тесного контакта с

окружающим миром. Сопровождая эволюционное развитие человека в течение тысячелетий, сегодня этот древний сколок культурного наследия выглядит малоприметным явлением среди процветающих типов танца: балльного, классического, народно-сценического, характерного, эстрадного, джазового и иных нарождающихся видов эстетического и функционального танца.

Ценности традиционной танцевальной культуры народов Сибири как полифункционального феномена, сопровождавшего развитие человека в познании мира, достойны реконструкции, восстановления, сохранения и анализа тех его культурных реликтов, интерпретация которых способна обеспечить решение проблем, связанных с воспитанием подрастающего поколения в XXI в.

Настоящий исторический период развития танцевальной культуры и искусства общества зависит не только от достигнутого уровня осмысления феномена «танец», но и от накопленных обобщающих знаний в области этнографии и танцевального фольклора.

Включение традиционной танцевальной культуры народов Сибири в систему современного воспитания и образования требует его критического анализа и творческого преобразования.

\* \* \*

Методологическое осмысление функций детского танца является актуальным в связи с тем, что перед мировым сообществом XXI в. встали новые глобальные экологические и демографические проблемы, в решении которых танцу в широком понимании может быть отведено особое место. Важной проблемой российского этноса становится здоровье человека вообще, и в первую очередь здоровье детей. Урбанизация общества, потребовавшая подготовки высокообразованных специалистов, предъявила серьезные претензии к их подготовке в системе образования и воспитания.

Творческий коллектив Детской академии науки и искусства Международной Славянской академии наук, образования, искусств и культуры прилагает немало усилий, чтобы устранить фрагментарность теоретического и методического осмысления в исследованиях феномена «танец», его практическом внедрении в детское сообщество. Пока же разобщенность в действиях с другими организациями слабо стимулирует развитие процессов дифференциации и интеграции научного танцеведения, его методического осмысления и внедрения в практику воспитания подрастающего поколения [5]. Устаревшие частнопредметные воззрения на танец тормозят преобразования в основных исторических типах танца, включая систему европейского классического балета. С другой стороны, в последнее время происходит формирование множества новых дисциплин, направленных на решение про-



блем развития и адаптации детей. Например, сюда входят: «Лечебная физическая культура и массаж», «Фонетическая ритмика», «Логомюзыкальная пластика», «Ритмические упражнения», «Логопедическая ритмика», «Коррекционная ритмика», «Пальчиковая гимнастика», «Психогимнастика», «Музыкально-ритмические занятия», «Артикуляционный массаж» и др.

Эти дисциплины созданы специалистами системы образования, культуры, здравоохранения как инновационные технологии, способствующие улучшению качества развития личности. Достоинство этих разработок заключено в том, что их авторы ищут пути превращения процессов и форм телесного движения в непосредственную результативную силу, оказывающую положительное воздействие на психический, физический и социальный мир ребенка. С другой стороны, эти дисциплины сформировались на эмпирическом уровне как некая «скорая помощь» в решении детских проблем, и они представлены лишь наборами подробно описанных упражнений. Методологически в них не показаны и не представлены диалектические методы развития.

В целом рассматриваемые дисциплины относятся к танцу в широком понимании, однако недостаточность представлений о танце их авторов не позволили им развернуть заложенные в разработках потенциальные возможности, и тем самым были ограничены цели. Поэтому возникает необходимость объединения знаний на единой методологической основе специалистов различных направлений, что позволит сформулировать научный понятийный аппарат и выработать инструментальные технологические средства. Эти задачи требуют разработки таких путей, которые способны обеспечить синтез эффективного взаимодействия традиционных форм танца с методами различных наук. Например, «Танец и английский язык», «Функциональный танец в логопедии» и др. Методологически обоснованные пути развития детского танца позволяют разрабатывать программы, реализующие полифункциональность танца в воспитании подрастающего поколения.

Системный подход в анализе феномена «танец» позволяет объединить усилия специалистов разного профиля в решении детских проблем. По отношению к феномену «танец» многие специалисты находятся в ситуации традиционных представлений (танец — это вид искусства) или расплывчатой информации, не позволяющей адекватно понимать полифункциональную природу танца. Неопределенность существующих формулировок понятия «танец» или их ограниченность инициируют научные разработки сотрудников Международной Славянской академии наук, образования, искусств и культуры, его отделения Детской академии науки и искусства в теоретическом и практическом плане. В этом направлении продолжается работа с целью

создания такой методологической базы, которая бы позволила объединить существующие разрозненные представления о танце, избавиться от неточностей, накопившихся в историческом процессе эмпирических знаний о танце. Системный метод и методологическое осмысление функций традиционной танцевальной культуры и детского танца имеют достоинства, которые позволяют получать качественные результаты в условиях неполной и даже противоречивой информации о танце.

Прогнозирование научного знания танца и его осмысление является мировоззрением, которое отражает специфические формы развития социального сознания в танце. Осмысление широкого понимания танца является фундаментом для рассмотрения его общей теории. Поэтому разработка этой проблемы ставит вопрос о расширении логических структур научного знания танца. В ходе научного осмысления танца его развитие будет осуществляться более интенсивно. Исторический опыт показывает, что на протяжении последних веков происходит интеграция танца с такими науками, как психология, физиология, социология, медицина, в результате чего формируются такие новые научные дисциплины, как танцевальная терапия, функциональный танец и другие.

Танцу предстоит развиваться в своем предметном самоопределении на основе его широкого понимания, а формирование узких полифункциональных дисциплин будет происходить за счет внутренней дифференциации феномена «танец», где самыми значимыми его разделами являются такие общие дисциплины, как игровой и зрелищный танец.

Отношение к традиционной танцевальной культуре может складываться, по крайней мере, в двух направлениях:

1) реанимирование обрядов и ритуалов, основанных на донаучных наблюдениях и выводах; при этом могут встречаться заблуждения, ведущие к лженаучным выводам;

2) междисциплинарный культурно-исторический системный подход, основанный на взаимодействии естественных и социальных наук, обеспечивающий новый диалог человека с собой и природой.

В заключение хочется привести высказывание большого и искреннего друга детей и людей, объединившихся в Западно-Сибирском отделении Международной Славянской академии наук, искусств и культуры и Детской академии науки и искусства академика РАН В. П. Казначеева: «В суровых природных условиях Сибири и Севера сохранение и развитие многонационального населения, движение его поколений есть основа российского благополучия XXI века. Таковы законы жизни. Дети, их здоровье и радости — показатель общей культуры нации. Как мы относимся к детям и старикам — такова наша подлинная, а не показная культура. В этом — залог на-

шего будущего». Мы считаем, что высказывание В. П. Казначеева является признанием ценности традиционной танцевальной культуры и обозначением ее роли в воспитании подрастающего поколения, направленном на сбережение «величия души природы», а значит, и человека.

### Литература

1. *Баумгартнер А., ДеВаль В. В.* «МУЛЬТИКА» (Мультикультура — Языки — Интеграция — Воспитание — Образование). Электрон. ресурс: [www.multika.at](http://www.multika.at) (дата обращения 12.12.2009).
2. *Годенко М. С., Мельник А. И.* Танцы Сибири. Красноярск, 1968.
3. *ДеВаль В. В.* Проект LIGHT, или Европа в поисках утраченного времени // Детский сад от А до Я. 2009. № 1.
4. *Жорницкая М. Я.* Танец народный // Народные знания. Фольклор. Народное искусство. Свод этнографических понятий и терминов / под общ. ред. Ю. В. Бромлея и Г. Штробаха. Вып. 4. М., 1991. С. 123—126.
5. Закон об образовании РФ от 10.07.1992 г. № 3266.
6. *Казначеев С. В., Какорина Е. Г.* Роль и значение учета полушарного доминирования школьников в решении проблем укрепления их физического здоровья // Российская культура и цивилизация в современном мире: Сб. науч. тр. Новосибирск, 2006. С. 217—229.
7. *Казначеев С. В., Молчанова Л. В., Демянец Я. Г., Брагина Т. П.* Телесно-ориентированная педагогика как перспективное направление в развитии системы дошкольного образования // Вестник Западно-Сибирского отделения Международной славянской академии «Россия и Сибирь: состояние и перспективы социально-экономического и культурного развития». Казначеевские чтения (научные материалы). Новосибирск, 2008. С. 117—126.
8. *Кузнецова Л. М.* Содержание образования и здоровье детей // Перемены. 2001. № 1.
9. *Николаева Е. И.* Психофизиология. Психологическая физиология с основами физиологической психологии. Новосибирск, 2001.
10. *Плеханов Г. В.* Письма без адреса // Литература и эстетика: Теория искусства и история эстетической мысли. М., 1951. Т. 1. С. 3—75.
11. Учебные стандарты школ России. Государственные стандарты начального общего, основного общего и среднего (полного) общего образования. Кн. 1. Начальная школа. Общественно-гуманитарные дисциплины / под ред. В. С. Леднева, Н. Д. Никандрова, М. Н. Лазутовой. М., 1998; Федеральный государственный образовательный стандарт общего образования. (Проект). Начальное общее образование [Координатор разработки проекта — Институт стратегических исследований в образовании РАО. Руководители разработки проекта: Кезина Л. П., академик РАО; Кузнецов А. А., академик РАО; Кондаков А. М., научный руководитель ИСИО РАО, член-корреспондент РАО]. М.: 2009 (Стандарты второго поколения); [Алексеева Л. Л., Анащенкова С. В., Биболева М. З. и др.] Планируемые результаты начального общего образования / под ред. Г. С. Ковалевой, О. Б. Логиновой. М., 2009. (Стандарты второго поколения).
12. *Фомин А. С.* Танец в системе воспитания и образования. Т. 1: Природа, теория и функции танца: учеб. пособие. Новосибирск, 2005.

А. И. ШИЛИН  
(Москва)

## *Создание универсальных компьютерных (цифровых) фондов — актуальная задача этнохореологии*

Русский народный танец — один из важных компонентов традиционной национальной культуры. Наряду с языком, музыкальным фольклором и материальной культурой танец, пластика — характерные признаки русской национальной идентичности. Недостаточная изученность любого из компонентов делает представление о национальной культуре неполным и негативно влияет на общие культурные процессы. По мнению В. Е. Гусева, такой объект исследования, как народная культура, предполагает его комплексное изучение, и фольклористика — наука синтетическая по своей сути<sup>1</sup>. По сравнению с другими направлениями фольклористики раздел исследования и освоения этнической хореографии следует признать недостаточно развитым. На сложившееся положение дел в этой области повлиял ряд субъективных и объективных факторов. Сложность фиксации хореографического фольклора, недостаточное количество полевых исследований, отсутствие специалистов по этнохореологии и центров изучения народного танца, отсутствие полноценной научной дискуссии, распространенная подмена достоверных научных фактов ложными представлениями — всё это делает этнохореологию одним из наиболее слабых звеньев комплексного изучения русской национальной традиционной культуры.

Г. Ф. Богданов справедливо указывает на то, что «специалиста-хореографа народного танца обучают не на фольклорных источниках, а на примерах, которые либо сочинены известными хореографами “в народном стиле”, либо взяты из народных танцев, но подверглись неоднократной хореографической (авторской) переработке»<sup>2</sup>.

Призывы к активизации научного исследования этнической хореографии раздаются постоянно, но, к сожалению, они так и остаются

без дальнейшего практического воплощения. Наши неоднократные попытки организации центров изучения фольклорного танца также были безуспешными.

Сегодня, не питая больших иллюзий по поводу административных мер по организации комплексной исследовательской деятельности в этой области, я предлагаю иные пути и методы развития. Они связаны с внедрением в практику новых технических средств.

Развитие цифровых технологий, повсеместное внедрение Интернета позволяют предположить вероятность скорого качественного прорыва в области изучения и освоения русской народной хореографической культуры. Широкое использование довольно простых в обращении записывающих видеокамер дает возможность наиболее полно и точно зафиксировать движения человека, в том числе и танец. Словесно-описательный метод записи танца, широко используемый и сегодня, качественно проигрывает по сравнению с видеосъемкой. Именно видеофиксацию сегодня следует считать наиболее адекватным методом записи танца и полным носителем информации. Лучше один раз увидеть, чем сто раз прочесть описание танца. Необходимо вводить в обиход систему ссылок на видеоматериалы как научные факты. Повсеместное внедрение видеофиксирующей техники позволило за последние 20 лет создать архивы материалов по фольклорной хореографии. Некоторые научные центры, такие как Санкт-Петербургская и Московская консерватории, Российская академия музыки (РАМ) им. Гнесиных, Государственный республиканский центр русского фольклора (ГРЦРФ) и другие, успешно работают в этом направлении. Стоит отметить, что инициаторами и исполнителями здесь чаще выступают не этнохореологи (которых практически нет), а этномузыкологи, взявшие на себя задачу по исследованию танца как части традиционной музыкальной культуры (за что им большое спасибо).

В Проблемной научно-исследовательской лаборатории по изучению традиционных музыкальных культур РАМ им. Гнесиных экспедиционный видеоархив насчитывает более 400 часов записи. Обширная часть этих материалов — по хореографическому фольклору. Сейчас в лаборатории проводится важная работа по переводу всего видеоархива на более надежные цифровые носители и его систематизация, так как уже ощутимы потери качества VHS-носителей, на которые осуществлялась съемка в 1990-е гг.

Кроме вышеуказанных центров изучения фольклора, в некоторых регионах России существует масса организаций, групп, отдельных любителей и профессионалов, у которых также имеются либо коллекции, либо видеобразцы традиционной хореографии. Порой эти разрозненные архивы необработаны, хранятся недолжным образом, что приводит к потерям. Так, уникальная коллекция видеоматериалов фольклор-

ного ансамбля под управлением Дмитрия Викторовича Покровского, которую собирала Татьяна Скрынник, исчезла бесследно. Необходима срочная работа по выявлению, каталогизации и должной сохранности уже собранных материалов по народному танцу. Во второй половине XX в. именно традиционный танец и пляска стали исчезать из крестьянского народного быта, они всё меньше и меньше исполняются на сельских праздниках. Тем ценнее все те образцы фольклорного танца, которые удалось зафиксировать.

Одна из важнейших задач, которую могут помочь решить эти видеоматериалы, заключается также в необходимой сегодня работе по выяснению достоверности научных фактов как основы научного анализа всего комплекса традиционной хореографии. Ввиду отсутствия регулярной научно-исследовательской деятельности по данной тематике сегодняшние представления о народном танце переполнены авторскими домыслами и «фантазиями», которые очень часто не имеют отношения к действительности. Так, в большинстве публикаций танцев и описаний движений к ним не указывается «адрес» бытования танцев, а также то, кто и когда исполнял. Вызывает большое сомнение и точность хореографической записи. В народной хореографии не принято в описании танцев указывать степень авторской обработки публикуемого материала. Часто даже не указываются авторы записи танца, что считается в порядке вещей. Конечно, подобные материалы не могут служить сколько бы то ни было достоверным фактическим основанием научных разработок и являются тормозом в создании и развитии хореологии как науки.

Заметным явлением русской народной хореографии стала публикация в 1999 и 2004 гг. в г. Орел двух томов учебного пособия «Областные особенности русского народного танца». Не может не вызывать уважения значительность замыслов авторов — Н. И. Заикина и Н. А. Заикиной. В первом томе пособия характеризуется 19 областных хореографических традиций, во втором — 10. В каждом разделе, посвященном одной области, даются обзорная статья, описания положений рук, основных движений, сценического варианта танца и нотное приложение. Знаменательно само обращение авторов пособия к данной теме; оно стало откликом на острый дефицит знаний по фольклорному танцу в среде хореографов. Однако, как и в прежних работах, изложенные факты страдают некоторой недостоверностью. В ряде случаев отсутствуют указания на адрес записи и автора описания танца. Таким образом, эти книги являются в большей степени представлением авторов об областных особенностях русского народного танца, а не изложением научных достоверных фактов. Вместе с тем мы должны быть благодарны авторам за представленную возможность будущим исследователям опровергать или подтверждать изложенные сведения.

Кажется, что именно о хореографической фольклористике говорит А. С. Каргин: «Фольклористика больше не должна игнорировать элементарную фольклористическую безграмотность многих практических работников, ибо плоды оказываются порой весьма печальными. Например, за фольклор выдаются художественные измышления отдельных авторов, якобы развивающих традицию»<sup>3</sup>. В хореографической фольклористике это не исключение, а правило.

Но в решении проблемы изучения традиционной хореографии есть и положительный опыт. Так, И. И. Веретенников после издания его известной книги «Южнорусские карагоды» подготовил два DVD-диска с видеоприложением к этой книге, которые документально подтверждают правдивость и аутентичность изложенного в ней материала.

Сегодня в Москве не существует специализированного центра изучения фольклорного танца. Именно он мог бы стать своеобразным аккумулятором усилий по исследованию и пропаганде традиционной хореографии. В некоторых регионах России есть отдельные группы и энтузиасты, но они принадлежат разным «ведомствам»: научно-исследовательским центрам, домам народного творчества, центрам фольклора, учебным заведениям и т.д. Объединить и координировать деятельность столь разных ведомств каким-либо распоряжением «сверху» практически невозможно. Нам представляется, что такую объединяющую роль в скором времени будет играть Интернет. Уже сейчас в Интернете можно найти достаточно большое количество информации по национальным танцевальным культурам. Есть материалы по австралийским, африканским, тирольским и другим танцам, но не по русской хореографии (надеюсь, что положение изменится уже в ближайшем будущем).

По мнению Т. В. Кузьминой, для создания и использования сетевых ресурсов в народно-художественной культуре (НХК) в настоящее время характерны следующие фундаментальные факторы:

- 1) интенсивное распространение информационных и телекоммуникационных технологий;
- 2) появление электронных форм издательской деятельности;
- 3) бурная экспансия наиболее распространенного вида сервиса глобальной сети Интернет — «Всемирной паутины» (www);
- 4) изменение характера самой научной деятельности, форм воспроизводства научного знания и коммуникации в сообществе в результате социальной глобализации и интернационализации<sup>4</sup>.

На базе сети Интернет в НХК началось образование универсального информационного пространства, в рамках которого складываются сетевые творческие коллективы, происходит обмен информацией в профессиональных «виртуальных сообществах».

Таким образом выстраивается определенная система информации со своими региональными подразделениями, объединенная Интернетом. Характеризуя низовые коллекции (архивы, собрания), которые предполагается использовать в информационном обмене, можно выделить две их основные задачи, два типа.

Первый тип — когда сфера интересов ограничивается хореографической традицией одного региона. Коллекции данного типа обычно созданы для практических целей — разучивания и постановки танцев как необходимого источника информации и включают в себя два раздела: видеоархив и словесное описание танцев. Границы интересов региональных коллекций определяются географической границей области и региона. К таким коллекциям относятся собрания областных домов народного творчества и фольклорных коллективов, исполняющих репертуар только одного региона. Причем следует уточнить, что на сегодняшний день чрезвычайно мало территорий, где такая собирательская работа была проведена либо проводится (Вологда, Новосибирск, Волгоград, Белгород). Более половины территорий с преобладающим русским населением (Ростов-на-Дону, Ставрополь, Тула, Липецк и многие другие) не имеют записанных, отснятых образцов традиционной хореографии (либо последние очень слабо представлены).

Второй тип коллекций хореографии — универсальный. В них представлены различные региональные или общенациональные хореографические образцы. Носители информации те же, что в первом, «региональном» типе коллекций, но они охватывают более обширные территории. В создании таких коллекций заинтересованы практически все учебные заведения культуры и искусств, крупные научные центры по изучению фольклора, фольклорные коллективы, исполняющие репертуар различных регионов.

И собиратели регионального фольклора, и собиратели межрегиональных традиций чрезвычайно заинтересованы в оперативных творческих контактах. Много примеров, когда информация, видеопубликации существуют, но найти их можно лишь в Санкт-Петербурге или в Москве. Для собраний межрегиональных коллекций народной хореографии интерактивное общение является тем более необходимым.

В последнее время благодаря интересу фольклорных и некоторых хореографических коллективов активизировалась деятельность по переизданию танцев, опубликованных в 1950—1960-е гг. А. А. Климов, Г. Ф. Богданов и другие деятели народной хореографии предпринимают попытки таких переизданий<sup>5</sup>, но они носят единичный характер. Публикации в Интернете описаний танцев, издававшихся в разные годы, могли бы закрыть информационную брешь и способствовать расширению репертуара хореографических и фольклорных коллективов.



Интерактивное общение также необходимо для организации, подготовки и проведения фольклорных экспедиций. Но и в этом вопросе видна разобщенность, на которую указывает А. С. Каргин: «Разобщенность научного сообщества видна и на примере экспедиционной работы, которая имеет как научно-этический аспект (моральный приоритет работы в том или ином регионе определенного научного центра), так и “технологический”. Вопрос о координации экспедиционных работ в настоящее время как никогда актуален. Периодически говорится о необходимости создать специальный сайт, в котором бы помещалась информация о предстоящих фольклорно-этнографических экспедициях (научное учреждение, Ф. И. О. руководителя, контактный e-mail, предполагаемый маршрут), а по окончании экспедиции — краткие сведения о ее итогах и месте хранения материалов»<sup>6</sup>.

Г. Ф. Богданов начинает свою статью «Современный хореографический фольклор: миф или реальность?» (см. примеч. 2) с пессимистического утверждения, что многовековые традиции и огромный художественный опыт народного хореографического творчества сегодня не востребованы. Он основывает это замечание, вероятно, на отношении к фольклору сегодняшних хореографов и учебных заведений, их готовящих, но не учитывает появившейся за последние 30 лет многочисленной «армии», для которой изучение и практическое освоение хореографического фольклора — насущная проблема. Я говорю о фольклорных коллективах, которых сейчас в стране насчитывается около 15 тысяч. Именно их творческая деятельность по изучению и освоению традиционной хореографии должна стимулировать процессы накопления фактического материала, т.е. видеозаписей и публикаций по народному танцу.

Именно повсеместное создание универсальных компьютерных (цифровых) фондов должно способствовать дальнейшему переходу «от собирания, изучения и систематизации образцов хореографического фольклора как компонента этнической культуры на первом этапе до теоретических выводов и обобщения — в последующем»<sup>7</sup>.

Создание благодаря Интернету сообщества фольклористов самого разного уровня, интересующихся вопросами традиционной народной хореографии, позволит способствовать ускорению процессов становления русской этнохореологии как динамично развивающейся науки.

### Примечания

<sup>1</sup> Гусев В. Е. Фольклористика // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 470.

<sup>2</sup> Богданов Г. Ф. Современный хореографический фольклор: миф или реальность? // От конгресса к конгрессу. Навстречу Второму Всероссийскому конгрессу фольклористов: сб. ст. М., 2010. С. 201.

<sup>3</sup> *Каргин А. С.* Вместо введения: к вопросу о стратегии приоритетов в фольклористике // От конгресса к конгрессу... С. 7.

<sup>4</sup> *Кузьмина Т. В.* Виртуальные библиотеки как база формирования информационных ресурсов народной художественной культуры XXI века // Folk-art-net: новые горизонты творчества. От традиций к виртуальности: сб. ст. М., 2007. С. 100.

<sup>5</sup> См.: Традиционные народные танцы и игры // Молодежная эстрада: Литературно-музыкальный альманах. 2005. № 10—12; *Богданов Г. Ф.* Работа над музыкально-танцевальной формой хореографических произведений: учебно-метод. пособие и др.

<sup>6</sup> *Каргин А. С.* Указ. соч. С. 7, 12.

<sup>7</sup> [Введение] // Междисциплинарные аспекты этнической хореографии. Актуальные проблемы хореографического образования: Материалы междунар. науч.-практ. конф. (март 2007 г.) / под ред. Т. Б. Бадмаевой. М., 2008.

Р. А. СУЛТАНГАРЕЕВА  
(Уфа)

## *Башкирский хореографический фольклор: традиции и современность*

За многие столетия своего развития башкирский народный танец, осваивая способы и нормы жестового языка, приобрел качества драматического искусства с ясно выраженной символикой национального духа, психологией и пластическим стилем.

История изучения башкирской народной хореографии восходит к XVII—XVIII вв. Описания и фиксации башкирского танца производились уже в начале XVII в. В трудах И. И. Лепехина, С. И. Руденко, П. Палласа и других ученых танец, записанный хоть и фрагментарно, представляется как сложный функциональный комплекс, ярко характеризующий природу башкирской народной хореографии.

«Ученый путешественник» И. И. Лепехин описал архаичный танец, при помощи которого прогоняли беса. Этот коллективный ритуальный танец представляет собой редкостный образец, сохранивший особенности функций, лексики жестового языка, а также верований, культов. Основным лицом в нем действует шайтан-курязя — чертовидец, как в старину называли шаманов, знахарей, совершающих лечебные акты. Древний танец шамана-баксы позволяет судить о синкретичности, семантической основе единства слов, действий, жестов, специальных молитвословий, напевов. По своей природе эти танцы отражают содержательную суть, значение функциональных телодвижений.

Сакральные знания башкирских баксы передавались из поколения в поколение по наследству. «Оные люди у них в отменном почтении да и редки бывают; иногда за ними ездят верст сто до пяти и более!» — писал И. И. Лепехин<sup>1</sup>. По сути, он зафиксировал наличие у башкир института народных профессионалов-лекарей, шаманов, творчество которых соединяло смысловое телодвижение и «рациональное действие» с практической пользой.

В смысловых телодвижениях запечатлены пранормы башкирского танца, имеющего функциональную суть и направленность. «В пляске

и крике или, лучше сказать, в бешенстве Шайтан-куряза всех превосходил. Он имел обнаженную саблю и заряженную двумя пулями пищаль...»<sup>2</sup> По верованиям, нечистый дух боялся шума, крика людей. Танец исполнялся во время родовых схваток беременной женщины для изгнания якобы окружающих ее бесов. Он продолжался в течение дня и заканчивался на следующее утро, когда шайтан-куряза демонстрировал свою победу над нечистым духом. Таким образом, И. И. Лепехину удалось запечатлеть древнейшую форму народной хореографии — шаманскую пляску — и зафиксировать знаковые черты башкирского танца: функциональность, подражательность, пространственно-временную символику и сюжетность (шаман борется с нечистым, побеждает, гонит беса и возвращается к людям). Башкирский ритуальный танец зафиксировал в свое время немецкий ученый Г. Георги, описавший функциональные телодвижения, которые проделывали «муллы и бесогонители — шайтан — курьесца»<sup>3</sup>. Таковой танец от бурзьянских башкир был записан С. И. Руденко<sup>4</sup>. По сюжету и лексике этот комплекс действий аналогичен описанному И. И. Лепехиным танцу.

Фрагментарные упоминания о башкирских танцах содержатся в трудах П. Палласа, Р. Г. Игнатьева. Подражательные танцы башкир вызывали у Палласа впечатление «кривляния лица и тела», «ломания». «Башкиры забавляли нас стрельянием из луков и татарской (башкирской. — Р. С.) пляскою. Татарская пляска состоит в переминании ногами и различном коверкании стана и всех членов, причем они свищут, шелкают и бьют в ладоши», — писал ученый. В очерке «Башкир Салават Юлаев, пугачевский бригадир, певец и импровизатор» Р. Г. Игнатьев запечатлел особенности древнего башкирского танца под названием «Перепелка»: «Плясовых танцев у башкир нет, но есть плясовые мотивы без слов. Самый употребительный плясовой мотив называется “Дюгана”» (верно: *бузана* — название птицы перепелки — Р. С.); «Пляшут всегда двое, становясь друг против друга. Двое мужчин или же две женщины»<sup>5</sup>. Танец «Перепелка», видимо, имел ритуальные функции и был популярен в свое время: о нем упоминается в рассказе Ф. Д. Нефедова «Зигда» (Загида. — Р. С.). Героиня рассказа поет, играет на тростниковой дудке, весело подзывая на танец:

*Подавайте, девицы, / Руки молодцам! // Каждый по выбору, кто ей по сердцу, / Заводите «Перепелицу!»<sup>6</sup>*

Перепелка — самая плодовитая птица, потому в свадебных пожеланиях невесте популярен ее образ.

Память о древней ритуальной основе пляски «Перепелка», имеющей эротическую символику, сохранилась в эпическом сказании «Минэй батыр и Шульген». В одном из эпизодов эпоса повествуется о том, как после охоты молодежь проводит игрища. Девушки и егеты танцуют в хороводе, затем, угостившись мясом перепелки, сорев-

нуются в айтыш, произносят такмаки, основным образом в которых является эта птица<sup>7</sup>. В эпическом сюжете акцентированы культовые идеи приобщения к мясу птицы и «привлечения» тем самым любви, благополучия и многодетности.

Относительно необрядовых танцев наблюдается некоторая неточность и противоречивость в их характеристике. Р. Г. Игнатьев отмечает, что в башкирском танце «мужчины и женщины вместе никогда не сходятся для увеселения»<sup>8</sup>, тогда как в речитациях танца довольно ясно прослеживаются мотивы свободных отношений двух полов. Р. Г. Игнатьев, видимо, зафиксировал сведения более позднего периода, когда по канонам шариата женщинам запрещалось участвовать в совместных танцах с мужчинами.

Примечательна устойчивость танца «Перепелка» во времени: рассказ с сопровождающими речитациями и танец с названием «Перепелка» удалось записать в 2008 г. в Абзелиловском районе.

Необходимо отметить, что подражание, сюжетность, смысловый символизм и информативность телодвижений, жестов, будучи первородными компонентами башкирского танца, еще обнаруживают особую сохранность в лексике современной народной хореографии, как в обрядовых танцах (свадебные, охотничьи, трудовые, магико-целительные), так и в танцах «эстетического», развлекательного («Кара-каршы» («Лицом к лицу»), «Байык» («Баик»), «Кабырсак» («Ракушки»), «Орсок» («Веретено»)).

Единство различных жанровых элементов было свойственно и сказительскому искусству, когда поэт-импровизатор (*сэсэн* у башкир) сопровождал функциональными телодвижениями свой рассказ. Древние формы сказа, сопровождающиеся пением, словом, телодвижениями, были зафиксированы в конце XVIII в. И. И. Лепехиным, отмечавшим смысловую связь слов и особых действий: «...они стараются также телодвижением выражать слова, в песне содержащиеся»<sup>9</sup>; «Певец пел славные дела своих предков, которых они батырами называют, между коими Алдар, Карасакал, Кильмят, Кучим и пр. были первенствующими. Певун наш припевал не только всё их жизни достопамятное, но голосом и телодвижениями выражал все их действия, как они увещали своих товарищей, как выступали в бой, как поражали противников, как, обремененные ранами, ослабевали и последний испускали дух»<sup>10</sup>. По этому описанию реконструируется танец-рассказ, бытовавший в среде башкир и в более раннее время, т. е. в XVI—XVII вв.

В рукописи русского композитора А. Алябьева «Татарские песни» (Государственный музей культуры им. М. И. Глинки. Ф. 40. С/х 184—185) обнаружена мелодия, озаглавленная «Кучум». Очевидна древность и историчность этого произведения, посвященного предводителю башкирского восстания 1704—1711 гг. А. Кусюму. И. И. Лепехин, описывая искусство башкирского сказителя, слушал, видимо, именно эту песню

и, как отмечает позднейший исследователь, «в своих записях упоминал эту мелодию»<sup>11</sup>. В своем рассказе «Байгуш» Д. Н. Мамин-Сибиряк также запечатлел пластическую манеру исполнения эпического произведения, когда «во время песни он (певец Кадыр. — Р. С.) раскачивался из стороны в сторону, а в патетических местах припадал головой к земле»<sup>12</sup>.

Танец-рассказ как стиль хореографического и эпического искусства был устойчив в традиционной культуре башкир и сохранялся вплоть до XX в. Летом 1939 г. известный музыковед Л. Н. Лебединский наблюдал «своеобразную форму исполнения — инсценированный рассказ» — исполнении сэсэнном Тагиром в деревне Акбулат Бурзянского района БАССР сказания «Бабсяк и Кусяк»<sup>13</sup>.

Свидетельства об исполнении эпических танцев выявляют историзм, повествовательность, художественную реалистичность, глубоко смысловую семантику башкирской традиционной хореографии. Описания русских ученых имеют важное значение в исследовании башкирского танца. Благодаря им народная хореография располагает сведениями о таких качествах народного танца, как драматизм, подражательность, сюжетность, изобразительность, многомерность и функциональность, в своем единстве отражающих психологию, народный дух, ментальность башкир.

Начало собирания и научно-теоретического исследования башкирской народной хореографии приходится на 1960-е гг. и связано с деятельностью первого башкирского хореографа Ф. А. Гаскарова, который не только собирал, но и инсценировал фольклорные танцы.

Предметом системных научных исследований башкирский хореографический фольклор стал в 1972 г. Замечательным ученым, постановщицей и исполнительницей Л. И. Нагаевой системно и плодотворно велись работы до 1990-х гг. В ее трудах «Танцы восточных башкир» (М., 1981), «Башкирская народная хореография» (Уфа, 1995) реконструирован огромный пласт народных танцев обрядового, игрового, хороводного плана, исследованы идейно-функциональные особенности танцев, помещены графические описания, кинетограммы, фотоиллюстрации талантливых исполнителей. Метод наблюдений, бесед и составления описаний танцев, общепринятый в 1970—1980-е гг., совершенствовался и в 1986 г. «дополнялся социологическим», давшим массовый материал по хореографии народов Башкирии<sup>14</sup>. На основе анализа материалов обнаружились:

- 1) фольклоризация профессиональных танцев «Перовский», «Баик», «Семь девушек» и др., поставленных выдающимся хореографом Ф. А. Гаскаровым;

- 2) взаимовлияние и взаимопроникновение элементов танцев различных народов, проживающих в Республике Башкортостан. «Особенно массовые народные танцы финно-угорских и тюркских народов

Башкирии, — отмечает Л. И. Нагаева, — имеют много общих черт в движениях, структуре, мизансценах»<sup>15</sup>;

3) уникальность и хорошая сохранность башкирских сольных танцев, отличающихся «разнообразием тем, сюжетов, оригинальностью решения замысла, богатством движения рук, корпуса»<sup>16</sup>.

Танец с древнейших времен представляет собой символично-образный пластический жестовый язык и модель общения между людьми, а также человека с природой. Поэтому методы и цели, принципы изучения танца меняются, требуют совершенствования. Для нынешнего времени характерны процессы сюжетных модификаций, стилизаций, нововведений и сложных трансформаций народных танцев. Можно выделить основные особенности состояния народной хореографии в современный период:

1) стилизация башкирского народного танца и постановка танцев с использованием хореографического фольклора;

2) смешение различных хореографических традиций, лексики, пластического языка как отражение межэтнических процессов;

3) утеря исконно национальных форм, этнической специфики, манер, норм и традиций исполнения народного танца;

4) доминанта бытования и исполнения исконно народного танца в самостоятельном творчестве;

5) устойчивое сохранение танца (семантики жестов, манер, верований, правил) в памяти старшего поколения;

6) сохранение в репертуаре мастеров-танцоров народного моделирования танца и традиционного исполнительского искусства.

Мы отмечаем, что это богатейшее достояние нации безвозвратно уходит вместе с талантливыми исполнителями, их знаниями и творениями. Характеризуя современные псевдонародные танцы, знатоки сетуют: «Сейчас не танец, а физкультура!» Таким образом, заметна опасная тенденция угасания народного танцевального искусства, фольклорной манеры хореографии, и потому выявляются новые задачи перед фольклористической наукой. Современная наука ставит задачи не только собирания, изучения, но и передачи народного достояния будущим поколениям в этнической первозданности и цельности. Стоит заметить, что с 1990-х гг. научное исследование, целенаправленное собирание башкирского хореографического фольклора не происходит.

Изучение и систематизация танцевального фольклора — важнейшая задача науки; в танцевальном фольклоре запечатлены архетипы мировоззренческого, художественного, ментального, эстетического, психологического уровня, объективные знания о мире. Башкирский хореографический фольклор, синтетический и полимерный по своей природе, предполагает комплексное исследование, т. е. то, чего не было предпринято ранее.

Танцевальный фольклор обнаруживает жанровые, стилевые, функциональные сходства с обрядовой моделью, состоящей из мифов, верований, культов и т. д.; смысловнесущими компонентами являются географические, климатические, родовые знаки, а также диалект, особенности слова, костюма, идеи и т. д. Поэтому нами предложен новый комплексный метод изучения народного танца.

Народным танцам присуща устойчивая этническая символика, национальная ментальность и, соответственно, узнаваемость. Танец, исполненный мастером, — словно безмолвный стих о «включении» человека во внешний мир, пластическое повествование о жизни. Классические образцы башкирского народного хореографического творчества: «Кара юрга» (Вороной иноходец), «Кэжук» (Кукушка), «Байык» (по имени выдающегося сэсна-импровизатора XVIII—XIX вв. Байк-Айдара), «Сундук» (танец на сундуке невесты), «Киленсэк» (Невестушка), «Перовский» (воинственный танец), «Кор» (Тетерев), свадебные танцы «Йыуаса» (название свадебных гостинцев, мучных изделий), «Сыбырткы» (танец с кнутом), сольные женские и мужские импровизации на основе народных танцев и т. д. Еще в конце XIX в. фиксировались культовые танцы «Кукушка», «Звенящий журавль», «Медвежий праздник», «Игры лебедей», «Волчий вой», а также танцы шаманистского характера.

Проведенные нами опросы позволили установить, что исконно народный танец (с соблюдением исполнительских нормативов) еще сохраняется в памяти народа. В то же время отсутствие систематических исследований по хореографическому фольклору приводит к тому, что идейно-функциональная основа, исконный смысл, функции, особенности пластики, семантика жестов древнейшего феномена башкирской культуры всё еще остаются неизученными. Хореографическая фольклористика — ныне одно из самых неразвитых научных направлений в Башкирии. Потому ныне востребована наиболее приоритетная, комплексная и системная работа, необходимы и соответствующие меры со стороны правительства, министерства культуры Республики Башкортостан по исключению этого пробела.

В процессе собирания танцев, начатого нами в 1980-х гг. и продолжающегося по сей день, нами использовался принцип опроса-беседы, во время которого выявлялись семантика жестов, а также состав текстов песен, такмаков, прояснялись вопросы о региональных, мелосных компонентах, особенностях костюмов и т. д. Выявились следующие особенности состояния башкирского хореографического фольклора:

1) устойчивость в фольклорном исполнительстве обрядовых, игровых, трудовых танцев, произведений лечебно-заговорного репертуара, пластических смысловых действий;

2) стилевое, лексическое разнообразие танцев, связанное с четырьмя основными этнокультурными комплексами, различиями между этническими группами башкир (юго-восточные, северо-западные, южные, северные башкиры);



3) устойчивый характер повествовательного, сказового танца и подражательной лексики у юго-восточных, восточных башкир;

4) формирование на основе межэтнических процессов новой стилиевой пластики танцев («Краковяк», «Сербиянка», «Алтылы» («Шестерка»), «Восьмерка» и т. д.). Эти танцы представляют оригинальные народные обработки русского хореографического фольклора. Процесс этот прослеживается на фоне консерватизма собственно региональной диалектной пластики (у степных башкир доминирует скольжение, плавный переменный ход; у горных башкир — прыжки, дробь, подражания орлам; у лесных башкир — сочетание грациозного подражания зверям резкими прыжками, «охотничья» лексика, «величавые кружения, трели листьев» и т. д.);

5) угасание культуры истинно народной манеры исполнения, привнесение чужеродных элементов, не соответствующих природе и жанру башкирского народного танца;

6) сохранение в этногенетической памяти народа знаний по архаичной семантике, смыслу движений, нормативов, функций традиционных народных танцев;

7) возрождение праздников, майданов исполнителей народных танцев и утверждение стилизации как основного метода создания современных танцев; «третичный фольклоризм» в профессиональной хореографии (балетной, плясовой).

Вопросы сохранения и изучения традиционной народной хореографии органично связаны с будущим профессиональным искусством танца, различных форм танцевального искусства и балета. Без учета и овладения коренными методами создания танца, техникой и стилем народной пластики сохранить национальный облик и создать народный танец современности невозможно. Время ставит перед нами острые проблемы по сохранению народности народного танца в целом.

Проводимые в последнее время телевизионные конкурсы народного танца «Байк», районные, региональные конкурсы мастеров-исполнителей народного танца позиционируют самодеятельное и профессиональное творчество, также предусматривается развитие хореографической культуры. Проблемы сохранения и передачи народного исполнительского искусства новому поколению, сбережение семантической модели и ментальной сути башкирского танца остаются в тени. Конкурсанты представляют стилизованные переложения народных танцев, в которых редко просматриваются сюжетная линия, семантика замысла и жестов, этнические региональные особенности и т. д. Зачастую это свободные импровизации плясовых действий, соединенных в одну танцевальную картину.

В современном сценическом воплощении танцев отмечается смешение функций, разнородной лексики, превалирует установка на красочность, зрелищность, увлечение техническими приемами, трюкачество во имя создания современного народного танца с элементами

национального. В результате башкирский народный танец обрастает чужеродными элементами, в процессе творческой фантазии постановщиков и исполнителей теряя этнический облик. Создается и выдается за народный псевдонародный танец. Между тем национальное своеобразие, идейно-функциональный смысл, стиль и колорит сохранились как достояния танцевальной культуры народа. Башкирские йыйыны были кузницей и развития, и сохранения народного искусства, местом выявления лучших сэсэнов и певцов, танцоров. Свято оберегалось и контролировалось развитие танца. Так, устраивая состязания по танцам, следовали строгим нормам и правилам. Прошедший в третий тур испытаний в йыйын должен был вначале станцевать 10 колен, подражая различным зверям, затем выполнить задания судей, моментально повторяя заданные ими движения, затем вновь подражать тотемным зверям, а также изображать женщин, мужчин, стариков, детей — и только соединив все движения и без остановки исполнив их, мог претендовать на звание «бейеүсе». Такова была народная школа танца (также пения, игры на курае и т. д.).

В отличие от предыдущих исследователей башкирского танца (Ф. А. Гаскаров, Л. И. Нагаева) нами предпринят концептуально новый метод кинетограммы башкирского народного танца. Прежде всего мы исходим из того, что танец является сакральным невербальным методом воздействия на действительность, сводом интеллектуальных откровений в осознании человеком окружающего мира. Этот принцип исследования предполагает также учет психофизических, языковых, диалектных, речевых ментальных особенностей, специфику костюма, орнаментального искусства, пищи, утвари и т. д.

Комплексный опрос предполагает обнаружение многих артефактов, способствующих более полному воссозданию этнического облика, духовного мира народа, а также запись сведений о его творческих, социально-общественных, мировоззренческих особенностях. На основе комплексных исследований нами подготовлена первая книга «Башкирский народный танец», в которой даются описания танцев, нотные тексты мелодий, рассказы о танцах, видеодиск, фотоиллюстрации и т. д.

На нынешнем этапе остро стоят вопросы профессионального сбора и реконструкции, создания кинетограмм народных танцев, которые требуют современного технического оснащения. Актуальными задачами являются создание фонда народной хореографии, издание сборников по танцам. К настоящему времени актуально формирование научно-теоретической базы, системных работ по этнохореографии.

Феномен акционального фольклора — танца — позволяет изучить и раскрыть многие вопросы, касающиеся древних знаний по башкирской мифологии, эпосу, языку, легендам, а также по прикладному, орнаментальному искусствам и т. д. В этой связи палеохореография как новое научное направление призвано осветить вопросы архаического синкретизма, национальной философии, а также древнейших

культурных артефактов, эмоционального мира творца, запечатленных в народном танце.

Считаем необходимым внести такие рекомендации:

1. В целях сохранения этнической первозданности танцев принять *метод комплексного и системного фиксирования народной хореографии* в единстве всех культурных компонентов (язык, слово, напев, костюм; родовые, географические и др. показатели; мифы, верования, лексика, семантика жестов и т. д.).

2. Открыть *кафедры народной хореографии* во всех учебных заведениях культуры и искусства.

3. Позиционировать *издания работ по народной хореографии*, собранной по новой методологии. В целях сохранения народного танца в его значимости и национальной идентичности проводить конкурсы народных мастеров исполнителей фольклорных танцев.

4. В целях регулирования процесса развития народного творчества и сохранения народных достояний создать *Республиканскую научно-экспертную комиссию по делам народного творчества* (также комиссии в регионах России).

## Примечания

<sup>1</sup> *Лепехин И. И.* Дневные записки путешествия по разным провинциям Российского государства в 1770 году. СПб., 1802. С. 73—76.

<sup>2</sup> Там же. С. 76.

<sup>3</sup> *Георги Г.* Описание всех обитающих в Российском государстве народов. СПб., 1799. Ч. 2. С. 107.

<sup>4</sup> *Руденко С. И.* Башкиры. Опыт этнологической монографии. СПб., 1925. С. 310.

<sup>5</sup> *Игнатьев Р. Г.* Башкир Салават Юлаев, пугачевский бригадир, певец и импровизатор // Башкирия в русской литературе. Уфа, 1991. С. 281.

<sup>6</sup> *Нефедов Ф. Д.* Зигда // Башкирия в русской литературе. Уфа, 1991. С. 119.

<sup>7</sup> Башкорт халык ижады / сост., авт. предисл. и коммент. А. М. Сулейманов, Г. Хусаинов, Р. Резяпов. Уфа, 2004. С. 27—31. (На башкир. яз.).

<sup>8</sup> *Игнатьев Р. Г.* Башкир Салават Юлаев... С. 281.

<sup>9</sup> *Лепехин И. И.* Дневные записки путешествия... С. 114.

<sup>10</sup> Там же. С. 113—114.

<sup>11</sup> *Атанова Л. П.* Собиратели и исследователи музыкального творчества башкирского народа // Фольклористика в Советской Башкирии. Уфа, 1974. С. 26.

<sup>12</sup> *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Байгуш // Башкирия в русской литературе. Уфа, 1991. Т. 2. С. 227.

<sup>13</sup> *Сагитов М. М.* О башкирском народном сказании «Бабсяк и Кусяк» // Фольклористика в Советской Башкирии. Уфа, 1974. С. 109.

<sup>14</sup> *Нагаева Л. И.* К проблеме изучения башкирской народной хореографии // Современные этнические процессы в Башкортостане. Уфа, 1992. С. 84.

<sup>15</sup> Там же. С. 87.

<sup>16</sup> Там же.

Л. Я. НИКОЛАЕВА  
(Омск)

*Особенности традиционной  
танцевальной культуры русского населения  
Омского Прииртышья в конце XIX — начале XX в.*

**П**роблема изучения танцевальной культуры отдельных регионов России актуальна для исследователей народного танцевально-го творчества. Изучение региональных особенностей русского танца имеет прямое отношение к Сибири, так как Сибирь состоит из множества районов, сложившихся исторически и отличающихся между собой в социально-экономическом, этническом и культурном отношениях.

На сегодняшний момент, несмотря на то что русские являются самым многочисленным этносом Сибири, их танцевальные традиции составляют малоисследованную область фольклористики и ограничиваются большей частью повествовательным этнографическим описанием. Отсутствие фундаментальных исследований этого пласта народной культуры объясняется тем, что интерес ученых на протяжении XIX в. и первой половины XX в. сосредоточивался прежде всего на традиционной хореографии коренного сибирского населения. Русскому танцу Сибири как объекту научного исследования в этот период было посвящено незначительное количество трудов. Ситуация изменилась к концу XX в. с появлением ряда серьезных исследований по различным вопросам традиционной и современной танцевальной культуры русских Сибири. Работу в этом направлении вели сибирские ученые А. В. Палилей, А. С. Фомин, И. А. Мымликова и др. Некоторые особенности сибирской народной хореографии отражены в работах А. Вагнер, М. Годенко, Т. Н. Гвоздевой, Н. И. Заикина, О. Князевой, А. А. Климова, А. И. Мельника, В. Масютенко, Н. Пархоменко, К. Скопуева, Э. К. Филиппова. Важным блоком исследовательских разработок, на которые опирался автор, стали публикации по сибирской народно-песенной культуре, затрагивающие специфику хороводного движения.

К их числу следует отнести работы Ф. Ф. Болонева и М. Н. Мельникова, В. М. Щурова, Е. Я. Аркина, Т. Г. Леоновой, О. В. Крахалёвой, Н. А. Новоселовой, Л. А. Мухомедшиной и др.

Изучение танцевальных традиций отдельных регионов Сибири необходимо для решения задач изучения и реконструкции хореографической культуры русского населения Сибири в целом; для выявления соотношения общерусских, общесибирских и сугубо местных, региональных отличительных черт; для исследования особенностей функционирования жанров танцевального фольклора в разных региональных, локальных, социальных и конфессиональных группах русского населения Сибири.

Цель данного исследования — изучение танцевальной традиции отдельного региона — Омского Прииртышья — и выявление локальных особенностей с учетом влияния природно-климатических, хозяйственных, исторических, социальных факторов, а также иноэтнического окружения. Источниковую базу исследования составили полевые материалы фольклорных экспедиций студентов кафедры хореографии Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского, проводившихся в 2005—2008 гг. под руководством автора статьи в ряде районов Омской области. Помимо экспедиционных материалов использованы архивные документы и опубликованные фактические данные по фольклору Западной Сибири.

Танцевальные традиции русского населения Омского Прииртышья складывались в ходе переселенческого движения. В заселении Омского региона с конца XVI в. приняли участие выходцы практически из всех губерний Европейской России, различные по социальному, этническому и конфессиональному составу<sup>1</sup>. Первоначально русскими в регионе осваивались территории северных районов, где уже на первом этапе переселения (XVII—XVIII вв.) складывается очаг старожильческого населения. Поток переселенцев в этот период шел в регион из районов Русского Севера. Во второй половине XIX — начале XX в. активно осваивались южные районы Омского Прииртышья, в этом процессе принимали участие переселенцы из южных губерний России, Поволжья, а также крестьяне из северных районов региона, освоенных к началу XVIII в. Особенности миграционных процессов определяют различия и в национальном составе населения исследуемой территории. В Омском Прииртышье при общем преобладании русских (около 80 % населения региона) проживают представители более 100 других национальностей: украинцы, белорусы, немцы, поляки, латыши, эстонцы, мордва и др. Неоднородный поток переселенцев, прибывших на территорию в результате реализации государственной политики колонизации, способствовал образованию Омского Прииртышья как полиэтнического региона. Сходство хозяйственных занятий, единство

природно-климатического ландшафта, близость демографических и экономических параметров обусловили сближение разных переселенческих компонентов. На основе синтеза, взаимопроникновения и трансформации танцевальных традиций различных регионов России, а также этнических культур коренного сибирского населения и других восточнославянских, тюркских, финно-угорских народов, проживающих на исследуемой территории, формировался неповторимый облик традиционной танцевальной культуры русского населения Омского Прииртышья.

В соответствии с принципами систематизации, принятыми в современной этнохореологической науке, мы разделяем материал исследования на две основные жанровые группы: 1) хороводы, 2) пляски. Проведение жанровой группировки хореографических форм танцевального фольклора осуществляется на основе положений, которые нашли отражение в работах В. Н. Всеволодского-Гернгросса, Г. Ф. Богданова, А. А. Климова, А. С. Фомина, А. В. Палилея, И. А. Мысликовой.

До конца XIX в. самым многочисленным и представительным жанром танцевальной культуры на исследуемой территории оставался хоровод. В Омском Прииртышье хороводы, по-сибирски «круги», водили по общерусской традиции с понедельника Пасхальной недели. Затем хороводы устраивались во все крупные праздники весенне-летнего цикла вплоть до Петрова дня: День святого Георгия Победоносца, Николин день, Вознесенье, Троицу. В селах со смешанным составом населения, где преобладали выходцы из Белоруссии и Украины, водили хороводы и на Ивана Купалу. Хороводы осенне-зимнего цикла продолжались от Рождества до Крещения и были связаны с традицией зимних вечеров, особенно на Святки. Основным пространством бытования хороводов в этот период являлась изба. Исключение составляли уличные хороводы, связанные с празднованием Масленицы, к примеру хороводы-«ряженки» (Муромцевский район)<sup>2</sup>.

Специфические особенности пространственно-лексической структуры сибирских хороводов во многом зависели от условий их исполнения. Так, «крупные» хореографические формы с множеством участников и сложным пластическим рисунком в весенне-летний период были обусловлены их «природным», «ландшафтным» бытованием с широким охватом «открытого» культурного пространства — улиц, лугов, рощ и т. д. Сибирские хороводы, исполняемые на улице (по народной терминологии — «улочные»), имели массовый характер, количество участвующих в них не ограничивалось (большие хороводы насчитывали до двухсот человек), отчего хоровод мог «очерчивать» собой значительную территорию. Так, в орнаментально-игровом хороводе «Заплетайся, плетень», по свидетельству очевидцев, иногда

участвовало до пятидесяти человек и более<sup>3</sup>. В хороводах осенне-зимнего периода ограниченность танцевального поля пространством избы проявлялась прежде всего в малом количестве исполнителей, а также в конструкции танца (преимущественно закрытые круговые фигуры с солирующей парой в центре).

Орнаментальные хороводы Омского Прииртышья представлены композиционными построениями двух видов: 1) круговые построения — круг и его модуляции; 2) некруговые построения — узорчатые («улитка», «спираль», «змейка» и др.) или линейные («шеренга», «стрела» и др.).

К первому виду мы относим многочисленные круговые хороводы, характеризующиеся простым движением участников по кругу («по солнцу» и против «солнца»): «Во поле березонька стояла», «Березонька кудрявая» и др. Иногда начальная круговая форма могла преобразовываться в два круга — «круг в круге» (малый круг в большом). Но чаще всего фигуры передвижения исполнителей в орнаментальных хороводах данного вида были однотемны, т. е. каждый хоровод воспроизводил только один пространственный рисунок — «круг» («Так и вы лужья», «Сею-вею беленький леночек», «Во донских-то лесах», «На улице мамонька» и проч.). На круговом принципе вождения основано построение сибирских проходочных хороводов, составляющих основу сибирской молодежной вечёрки. Эта разновидность хороводов характеризуется построением и передвижением парами, обычно по кругу (проходочный хоровод «Пимы мои, пимы»).

Второй вид образуют две группы хороводов: 1) орнаментальные хороводы с ярко выраженным элементом изобразительности в построении разнообразных фигур, получившие в Сибири название «узорчатые»<sup>4</sup>; 2) хороводы с линейным построением. Главной особенностью пространственной организации узорчатых хороводов, на наш взгляд, является малое количество фигур (одна-две), которые органично перестраивались из одной в другую. К примеру, в хороводе «Черный ворон воду пил» общий замкнутый круг постепенно трансформируется в «улитку» и обратно. В некоторых случаях мы имеем основание говорить о местных вариантах общеизвестных хороводов, таких как орнаментально-игровой хоровод «Заплетайся, плетень», бытующий в ряде северных (Вологодская область) и юго-западных областях (Брянская, Орловская) России, а также в Сибири (Новосибирская область). Сибирский вариант хоровода перекликается с аналогичным вариантом Русского Севера: более спокойный по темпу, в основе хоровода — простой или переменный шаг, припляс отсутствует.

Линейные хороводы, такие как «А ты, заря моя, зоренька», «Разлука ты, разлука», «Вдоль да по речке», были обязательны для хороводного репертуара многих сибирских сел, ими обычно начинались и

заканчивались гуляния, с ними шли через всё село, созывая на «круги», так же расходились по домам<sup>5</sup>. Выстроившись в шеренгу и взявшись за руки, девушки «ходили зарей» («ходили разлукой», «ходили стеночкой»): сначала по одной стороне улицы, а затем возвратным движением по противоположной. В ряде мест участники двигались по улице колонной попарно, линейность движения сменялась расходом в разные стороны по полукружьям, в конце колонны участники сходились и продолжали движение в колонне.

Стреловые хороводы, передающие уникальный пластический рисунок, зафиксированы в основном в районах смешанного расселения, где наблюдается переплетение южнорусских, белорусских, украинских и старожильческих традиций. Так, в первый день Троицы украинские переселенцы (д. Андреевка Саргатского района) водили «стреловой» хоровод с березовой веткой (символ стрелы), украшенной разноцветными лентами, и носили кривое колесо под песню «Криве колесо, куды котишься»<sup>6</sup>. Вождение стреловых хороводов, представляющих собой хоровод «ручейком» с березовой веткой, известны также у белорусских и украинских переселенцев на Вознесение<sup>7</sup>.

Сибирские игровые хороводы — наиболее многочисленный и сохранившийся пласт песенно-танцевального фольклора Омского Прииртышья. По своему содержанию игровые хороводы Омской области весьма богаты: они отражают трудовые процессы, любовные и семейные взаимоотношения и т. д. Большой популярностью у сибиряков пользовались игровые хороводы в «свадьбу»/«женитьбу» («На стульчике купчик», «У нас Петенька нынче женится», «У нас Ванюшка женится», «Поплыли гуси, поплыли серы», «Еще, Коленька, выбирай себе жену» и др.). Аналогичные не только по содержанию, но и по конструкции (круг, внутри которого один или два человека разыгрывали содержание песни) хороводы бытовали в северной традиции.

Особенностью сибирских игровых хороводов было то, что они обычно оканчивались поцелуем (по-местному — с «целовками»): «Я качу кольцо», «Во тереме доски тонки», «Рассевали девки лен», «Хожу я гуляю вдоль по карагуду» и др. В Омской области песни, под которые исполняли игровые хороводы с поцелуями, получили название «поцелуйные»<sup>8</sup>.

В отличие от орнаментальных хороводов рисунок построения игровых хороводов значительно проще, в них нет разнообразия танцевальных фигур. Доминирующим является круговое построение, в котором «однообразие» движения участников по общему кругу компенсируется танцевально-игровым действием «персонажей» в центре круга. Реже встречается линейное построение («стенка на стенку» — «Конь по берегу похаживает», «А мы просо сеяли») и колонной попарно («ру-



чек»). Пространственные возможности помещения (избы), основного места функционирования хороводов в осенне-зимний период, способствовали формированию сидячих форм игровых хороводов<sup>9</sup>, во время исполнения которых все участники сидели на лавках, а «персонажи» хороводной песни поочередно разыгрывали сюжет («Из-за саду сад цветет»)<sup>10</sup>. Плясовые формы хоровода, характерные для южнорусских областей, распространения в регионе не получили, однако сюжет некоторых хороводов предполагает использование «припляса» («Мы сеяли, сеяли лен»).

Проведенный в рамках работы анализ позволяет утверждать, что по своему содержанию, исполнительскому стилю, пространственно-лексической структуре, характеру хореографического движения хороводы исследуемого региона сохранили близость к хороводным традициям Русского Севера. Однако отсутствие возрастных ограничений участников, смешанный состав некоторых орнаментальных хороводов, появление припляса обнаруживают значительное сходство с хороводными традициями среднерусской зоны России. Отдельные элементы хороводной традиции русских рассматриваемого региона испытали определенное влияние украинско-белорусских традиций, которое проявляется в основном в заимствовании русскими некоторых образов, символов, сюжетов (девичьи хороводы с завиванием купальских венков, хороводы вокруг костра, вокруг березы, на верхушке которой крепили и зажигали колесо, прыжки через костер, легенды о папоротнике и др.).

Не менее популярным жанром танцевального фольклора русских Омского Прииртышья является пляска. Набор плясок в разных местах Омской области мог быть очень разным, встречались как общераспространенные, так и локальные, малоизвестные виды пляски. В северных районах области наиболее популярными были разнообразные кадрили, лансье (по местной терминологии «кадрель» и «лентя») и польки («Общая полька» «Полька-бабочка», «Полька с переходами и поцелуем», «Полька-дробушечка», «Бешеная бабочка»). Часто, по большинству свидетельств, плясали «Чижика», «Чижика с поцелуем», «Звездочку», «Лысого», «Зеркало». В южных районах — «Надю», «Виркутянку». Повсеместно исполняли «Подгорную», «Цыганочку», «Коробочку», «На реченьку», «Парижанку», «тустеп», «краковяк», «падеспань», «фокстрот».

В населенных пунктах со смешанным составом жителей, где основную часть населения составляли украинцы и белорусы, в сибирском танцевальном репертуаре закрепляются белорусская «Лявониха», украинские «гопак» («Гопачок»), «Казачок», «Шахтер», «Карапет», а также различные варианты белорусской и западноукраинской польки.

В соответствии со своими структурными признаками в жанре пляски можно выделить два танцевально-стилевых слоя:

1) ранний танцевально-стилевой слой, являющийся воплощением стиля традиционной пляски;

2) поздний танцевально-стилевой слой, восходящий к стилю городской танцевальной культуры.

Основной пляской в Омском Прииртышье была «Подгорная», которую исполняли под гармонь и под пение частушек. В разных местах региона зафиксированы различные варианты «Подгорной», к примеру, в Большереченском районе ее плясали «по выходке» на кругу, как «Цыганочку»; в Горьковском районе — это круговая пляска парами; в Седельниковском районе зафиксирована «Общая подгорная», для которой характерно кадрилиное расположение танцующих в две шеренги и исполнение парами «визави».

Наиболее популярными в регионе были парно-групповые пляски импровизационного характера. Следует заметить, что для каждой местности были характерны свои песни, под которые исполнялись пляски. Так, в Тарском районе плясали под песню «У нас свекор был грозной»; в Муромцевском районе — «На поповом на лугу», «Вечер, вечер, ввечеру»; в Большереченском, Крутинском, Муромцевском, Тарском районах под песню «Уж Сенюшка-Семеонушка» исполняли вечерошную плясовую; в Седельниковском районе под песню «Негодяй-Колечка» девушки поочередно плясали на деревянной лавке, выбивая дробь.

В традиционной танцевальной культуре русского населения Омского Прииртышья помимо танцев, имеющих древнейшие корни, таких как хороводы и пляски, важное место занимают поздние танцы, вошедшие в крестьянский быт в начале XX в. под влиянием города: кадрили, лансье, польки и др. Исходя из композиционного построения и танцевально-стилевых особенностей, поздние танцы, зафиксированные на исследуемой территории, можно разделить на следующие три подгруппы: 1) городские бальные танцы; 2) кадрили и лансье; 3) танцы, созданные в подражание городским на основе слияния сибирской традиционной и городской бытовой хореографии.

В Омской области популярные городские бальные танцы, такие как полька, краковяк, падеспань, тустеп, вальс, фокстрот, «Парижанка», получили широкое распространение в крестьянском быту. Причиной этому послужила, видимо, простота хореографии, не требующая работы танцевальных навыков. Композиционно танцы названной подгруппы представляют собой один или несколько повторяющихся танцевальных эпизодов, строго организованных в метроритме музыкального сопровождения. Движения этих танцев в Омской области носят усредненный, общерусский характер. Они обнаруживают родст-

во с подобными танцами других регионов России (Русского Севера, Зауралья, Сибири, Поволжья и проч.), поэтому в меньшей степени представляют локальные особенности танцевальной традиции данного региона.

Анализ собранного материала по танцевальному фольклору Омской области позволяет говорить, что традиционно популярной и наиболее сохранившейся формой пляски в хореографической традиции исследуемого региона следует считать кадрили. Ареал бытования кадрили охватывает северные районы региона, где преобладает наиболее устойчивая старожильческая традиция и четко прослеживаются элементы севернорусской традиционной танцевальной культуры. Значительно реже встречается кадрили в южных районах области, заселенных в основном переселенцами из южных губерний России, в танцевальной традиции которых кадрили встречается очень редко, а в большинстве мест отсутствует.

В Омском Прииртышье, как и во многих других областях Сибири, было принято исполнять только те кадрили, которые бытовали в данном селе. Отсюда большинство названий кадрили, как правило, шло от названия деревень: «Денисовская кадрили» — д. Денисовка, «Спасская кадрили» — д. Спасск, «Саратовская кадрили» — д. Саратовка, «Ельницкая кадрили» — д. Ельничное. Реже название кадрили определяет их композиционное построение — например, в «Крестовой кадрили» используется традиционный для Сибири рисунок «ходить крестом» (или «звездочкой»). Плясали кадрили парами, от двух пар (два парня и две девушки) до восьми. В послевоенное время из-за нехватки мужского населения кадрили плясали с несколькими «девками» (к примеру, кадрили с «двумя девками», «тремя девками» и так до пяти): каждую фигуру парни исполняли с каждой девушкой по очереди.

Хореографическая структура омских кадрили чрезвычайно разнообразна, здесь можно встретить построение «улицами» (линиями), «по кресту», круговое (движение пар происходило против «солнца»), квадратом, а также смешение кругового и квадратного, кругового и линейного построения.

Главной особенностью кадрили Омской области является многофигурность ее построения (до шести фигур и более). Вместе с тем в некоторых кадрили наблюдается тенденция к уменьшению количества фигур (до трех). Фигуры кадрили («колена») получили разнообразные местные названия, характеризующие содержание и хореографию танца. Так, в «Денисовской кадрили» есть фигуры «расческа», «солнце», «тетера» («шен»); в «Большереченской кадрили» — «помеха»; в «Ельницкой кадрили» фигуры имели нумерацию: «первое колено», «второе колено», «третье колено» и т. д. Как правило, назва-

ния или номера кадрили объявлялись в паузах между фигурами или выкрикивались непосредственно во время исполнения кадрили одним из танцоров, чаще всего парнем, но наиболее распространенным способом являлось выделение начала фигуры ударом правой ноги на сильную долю.

Местные черты сибирских кадрили, обусловленные хозяйственно-бытовым укладом и различными историческими обстоятельствами, прослеживаются в особенностях построения, в лексической основе (набор и компоновка танцевальных движений, разновидности положений рук в паре во время переходов и вращений), в характере и манере исполнения, в музыкальном или песенном сопровождении. Отличительной чертой большинства кадрили данного региона было множество кружений в парах, на кружении пар были построены целые фигуры (к примеру, фигура «солнце» в «Денисовской кадрили»), часто кружением пар завершались кадрили и т. д. Типичным было кружение с чужим партнером и возвращение к своему. Можно говорить об этой традиции как о специфической в целом для сибирского танца.

В музыкально-хореографической организации фигур сибирских кадрили просматривается распространение севернорусских вариантов кадрили: 1) шестифигурные со сквозным музыкальным сопровождением (под одну мелодию или несколько мелодий, соответствующих каждой фигуре); 2) разделение фигур кадрили паузами, каждой из которой соответствовала своя мелодия.

Отличительной особенностью музыкального сопровождения сибирских кадрили являлось исполнение «Подгорной» с добавлением частушек<sup>11</sup>.

Разнообразие и оригинальность сибирских кадрили дают основание для выделения их в самостоятельную группу в классификационном ряду русских народных танцев.

Следующую подгруппу составили деревенские танцы, созданные в подражание городским, — «Коробочка», «Лысого», «Бешеная бабочка», «Полька-бабочка», «Звездочка», «Надя», «На реченьку» и др. Композиционные закономерности танцев этой группы определялись нормами городского танцевального творчества. Таковыми являются постоянно повторяющаяся танцевальная композиция (иногда в движениях может быть импровизация) и небольшой музыкальный фрагмент как ритмо- и темпообразующий фон. Несмотря на существенные отличия, танцы, созданные в подражание городским, можно считать прямыми потомками традиционных хореографических форм, в которых сохраняются все ценности, обуславливающие ее неповторимость и практическую реализацию. Эти танцы были очень любимы жителями, наиболее популярные из них танцевались в сельских клубах Омской области вплоть до 1950—1960-х гг.

Особо следует отметить бытование в Омском Прииртышье женской и мужской исполнительских традиций пляски. Женская танцевальная традиция отличалась скромностью и сдержанностью; так, девушки не поднимали руки выше пояса, во время поворотов и верчений держали руки внизу, придерживая юбку; разрешались движения рук из стороны в сторону, сведение рук накрест перед собой и разведение рук в стороны. В плясках могли принимать участие молодые женщины, характер и манера исполнения которых отличались от девичьей большей свободой и раскованностью движений (особенно рук, женщины поднимали руки выше, чем позволялось девушкам). Главной особенностью женской пляски является обилие дробей (в некоторых селах они получили название «чететки»), которые создавали ритмический рисунок в пляске. Основой дроби являлась индивидуальная (в некоторых случаях — коллективная) ритмическая импровизация. По словам информантов, лучше пляшет та девушка, которая умеет бить дробь.

Мужчины в плясках двигаются более свободно и энергично; плясали, «ломая сапоги» (ритмические движения со скошенной стопой); подходя к девушке, особенно в кадрилях, «куражились» (своеобразная исполнительская манера). Набор хореографических элементов и их порядок в пляске не регламентированы. Чаще всего это многочисленные дробь (характерно выделение начала дроби правой ногой на сильную долю), хлопки в ладоши, по коленям, голениям, стопам, а также присядки. Иногда присядку исполняли и женщины. Выбор движений и их интерпретация чаще всего зависели от личного умения плясуна, его мастерства и темперамента.

Таким образом, специфика заселения региона, его национальный состав во многом предопределили характерные особенности традиционной танцевальной культуры русских Омского Прииртышья. В результате длительных и интенсивных межэтнических взаимоотношений русские танцевальные традиции восприняли лишь отдельные иноэтнические инновации, сохранив целостность структуры и основной жанровый состав. Наибольшая хореографическая общность наблюдается в районах контактов русских с белорусским и украинским населением и значительно меньше в зоне контактов русских с тюркскими народами (сибирскими татарами и др.). В основе своей русский танцевальный фольклор в регионе, несмотря на активные контакты с местными народами, сохранил структурную целостность, типологическую близость традиционной хореографии севернорусских и среднерусских регионов России. Имеются также и некоторые привнесения в сибирскую танцевальную культуру отдельных элементов поволжских и южнорусских танцевальных традиций. В населенных пунктах со смешанным составом населения наблюдается переплетение западнорусских, украинских, белорусских и старожильческих танцевальных традиций.

## Примечания

<sup>1</sup> *Жигунова М. А.* Этнокультурные процессы и контакты у русских Среднего Прииртышья во второй половине XX в. Омск, 2004. С. 150.

<sup>2</sup> Народная культура Муромцевского района / сост. Т. Г. Леонова. Омск, 2000. С. 172.

<sup>3</sup> Фольклор Западной Сибири / сост. Т. Г. Леонова. Вып. 1. Омск, 1974. С. 35.

<sup>4</sup> *Палилей А. В.* Традиции сибирского танцевального фольклора в творческо-педагогической деятельности балетмейстеров любительских хореографических коллективов. М., 1996. С. 9.

<sup>5</sup> Народная культура... С. 194.

<sup>6</sup> Русские народные праздники / отв. ред. М. А. Жигунова, Н. А. Томилов. Омск, 2006. С. 183.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> *Аркин Е. Я.* Со венком я хожу. Омск, 1993. С. 9.

<sup>9</sup> *Палилей А. В.* Указ. соч. С. 9.

<sup>10</sup> Фольклор Западной Сибири... С. 18–20.

<sup>11</sup> *Палилей А. В.* Указ. соч. С. 14.

V  
ИЗУЧЕНИЕ  
ДЕКОРАТИВНО-  
ПРИКЛАДНОГО  
ИСКУССТВА

М. М. МАММАЕВ  
(Махачкала)

*Фольклор и декоративно-прикладное искусство:  
некоторые аспекты взаимосвязи*

Устное народное творчество тесно связано с другими видами народного художественного творчества — с резьбой по камню и дереву, ткачеством, вышивкой, узорным вязанием, ювелирным искусством, гончарным делом и т. д. И фольклор, и народное декоративно-прикладное искусство исторически развивались параллельно. Они были органически и непосредственно связаны с народным бытом, семейными и трудовыми обрядами, с хозяйственной деятельностью и активным досугом. В устном творчестве народа и в декоре изделий народных художественных ремесел в разных формах и в различных художественных воплощениях отражена реальная историческая действительность и идеологические представления широких слоев населения, их понимание добра, красоты, справедливости, их светлые мечты и надежды на лучшее будущее. Являясь составными частями подлинно народной культуры, и фольклор, как словесное художественное творчество, как искусство слова, и народное декоративно-прикладное искусство, как творчество рукотворное, объединены еще такими характерными чертами, как коллективная природа творчества и индивидуальное начало, вариантность исполнения, традиционность, относительная устойчивость основы и подверженность ее внутренней динамике и обогащениям, яркая поэтическая образность и глубокая содержательность.

И устное народное творчество, и декоративно-прикладное искусство подчиняются общим закономерностям исторического развития народного искусства в целом, хотя каждому из них свойственны индивидуальные, неповторимые особенности, поскольку каждое из них представляет специфическую область художественной деятельности народа.

Мастера народных художественных ремесел для декоративной отделки своих изделий часто использовали и ныне используют фольклор-



ные образы и сюжеты, бытовавшие в народе веками. Такие сюжеты и образы традиционного народного декоративно-прикладного искусства, как древо жизни, лев, барс, волк, грифон, дракон, змея, сирина, конь, бык, баран, олень, медведь, орел, павлин и многие другие реальные и фантастические животные и птицы, составляющие в целом народный изобразительный фольклор, не могут быть в полной мере поняты, истолкованы и осмыслены без учета мифологии и без обращения к произведениям устного народного творчества. Символику этих поэтически трактованных образов, их смысловое значение можно расшифровать, основываясь на мифологии, на древних языческих верованиях и на фольклорных произведениях, хотя последние стадияльно могут бытовать и значительно позднее указанных образов, так как в фольклоре, как известно, сохраняются многие напластования прошлых эпох.

Вместе с тем важно подчеркнуть, что в сюжетах, образах и мотивах народного изобразительного искусства сохраняется то, что давно утрачено, забыто или смутно запечатлено, глубоко запрятано в устном народном творчестве. Так, на каменных рельефах — деталях архитектурного декора XIII—XV вв. из сел. Кубачи<sup>1</sup>, хранящихся ныне в музеях Махачкалы, Санкт-Петербурга (Государственный Эрмитаж), а также в ряде зарубежных музеев (Лувр в Париже, Метрополитен-музей в Нью-Йорке, Галерея искусств Фрир в Вашингтоне и др.) представлены образы единорога, сирина (сирены), сфинкса, дракона, а также сюжетные композиции — борьба льва и дракона, льва и единорога, сцена нападения дракона на оленя и т. д., — которые непосредственно связаны с фольклорными произведениями. В силу того, что в то время эти произведения не были письменно зафиксированы, конкретно судить о них теперь трудно, но воссоздать их в какой-то мере можно на основе аналогий, — с привлечением сравнительного материала из других регионов, а также используя те отдаленные отголоски указанных произведений, которые сохранились в дагестанском устном народном творчестве. Приведем один пример. На одном из каменных оконных тимпанов XV в. из сел. Кубачи, хранящемся ныне в Дагестанском государственном объединенном историко-архитектурном музее им. А. А. Тахо-Годи в Махачкале, высечена рельефная сцена борьбы льва и единорога<sup>2</sup>. Почему средневековый резчик по камню изобразил сцену схватки льва и единорога объяснение можно найти в «Голубиной книге» — памятнике устного народного творчества, в котором содержатся сведения о происхождении мира, природы, человека, различных вещей и т. д. Он дошел до нас более чем в 20 вариантах. В тексте «Голубиной книги», опубликованном Киршей Даниловым, «единорог-зверь <...>

*А и ищет он сопотивника,  
А того ли люта льва-зверя;  
Сошлись они со львом во чистом поле,*

*Начали оне, звери, драться:  
Охота им царями быть,  
Над всеми зверями взять большую.  
И дерутся оне о своей большине.  
Единорог-зверь покоряется,  
Покоряется он льву-зверю,  
А и лев подписан — царем ему быть,  
Царю быть над зверями всеми»<sup>3</sup>.*

Сюжеты, связанные с единорогом, в эпоху Средневековья были распространены как в восточных, так и в европейских мифологических представлениях, в фольклоре, а также в различных видах искусства — в пластическом архитектурном декоре, в геральдике, книжной миниатюре, на гобеленах, оружии, воинских доспехах и т. д.<sup>4</sup> Л. А. Лелеков справедливо отмечает, что единорог — «создание древневосточной фантазии обрело вторую жизнь в средневековой Европе и на Руси, где оно стяжало не меньшую популярность, нежели у себя на родине»<sup>5</sup>.

Изображение единорогов в геральдической композиции в обрамлении растительного орнамента представлено на другом каменном рельефе (архитектурной детали XIV в. из сел. Кубачи), хранящемся ныне в Государственном Эрмитаже<sup>6</sup>. Его использовал в творческой переработке и орнаментально-декоративной трактовке для отделки серебряного декоративного подноса, одной из серии своих работ с тематикой «добрых зверей», известный кубачинский мастер-ювелир, народный художник России и Дагестана Расул Алиханов (1922—2000 гг.)<sup>7</sup>, показав тем самым жизненность вечно живых образов народного искусства, наполненных новым смыслом, выражающим идею добра и красоты.

Фольклорных образов и сюжетов, запечатленных на различного рода произведениях декоративно-прикладного искусства Дагестана прошлых веков и современности, довольно много. Рассматривать их все нет возможности. Отметим лишь, что «вечно живые образы народного искусства» (В. М. Василенко) бытовали в течение долгого времени и продолжают бытовать в наши дни в народном художественном творчестве, обогащаясь в новых исторических условиях и по-своему воплощаясь в новые изобразительные формы, сохраняя при этом свою исконную фольклорную основу, но утратив мифологическое содержание. Так, излюбленными и наиболее характерными изобразительными мотивами в современном ювелирном деле и орнаментальном творчестве известных кубачинских мастеров Г.-Б. Магомедова, Р. Алиханова и других являются изображения птиц. На произведениях ювелирного искусства народного художника России и Дагестана Г.-Б. Магомедова

птицы (голубь, куропатка, ласточка, цапля, петух и т. д.) представлены в самых различных воплощениях и орнаментально-декоративной трактовке<sup>8</sup>. Они воспроизведены на серебряных тарелках, вазах, кувшинах, женских браслетах с чернью или цветной эмалью, кинжалах и других изделиях. Умело вплетенные в орнаментальные композиции, они воспринимаются как составные узорные элементы. Одни птицы изображены парами, обращенными друг к другу, другие — обращенными в противоположные стороны, третьи показаны в полете, четвертые — как бы сидящими на ветках кустов, изображенных в виде оригинальных композиций растительного орнамента. Встречаются и одиночные изображения птиц.

Образ птицы — один из самых устойчивых и распространенных сюжетов в кубачинском искусстве с древности до современности. В средневековом искусстве он широко представлен в резьбе по камню<sup>9</sup>. В искусстве XIX—XX вв. изображение птицы встречается в резьбе по камню и дереву, на коврах и художественном металле, в народной вышивке. В народном художественном творчестве и фольклоре кубачинцев птица символизирует тепло, свет, удачу. Птица является ярким образом любовной и свадебной лирики. В народных песнях встречаются поэтические сравнения жениха с соколом («лачин»), а невесты — голубкой или куропаткой («дила мутила къакъба» — моя золотая куропатка).

В фольклоре и изобразительном творчестве многих народов, в том числе у кубачинцев, две птицы, обращенные друг к другу, олицетворяют супружескую пару, знаменуют благополучие и счастье в семье.

В произведениях дагестанских мастеров-ювелиров, народного художника России и Дагестана Р. Алиханова, народного художника Дагестана и Грузии М. Магомедовой, заслуженного художника РСФСР А. Абдурахманова, заслуженного деятеля искусств Дагестана, унцукульского мастера насечки (инкрустации) металлом по дереву М.-А. Газимагомедова и других также представлены орнаментально трактованные изобразительные фольклорные сюжеты и образы: птицы, олени, кони, сцены охоты, борьба юноши с трехглавым драконом и т. д. Особое место в творчестве потомственного мастера Расула Алиханова занимают орнаментально проработанные изображения «сказочных» животных<sup>10</sup>, названных искусствоведами «Расуловы барсы», «добрые звери». Но прототипами большинства из них послужили творчески переработанные, декоративно трактованные (орнаментализированные) изображения реальных и фантастических животных, высеченные на деталях архитектурного декора — кубачинских каменных рельефах XIII—XV вв., украшавших в средние века не сохранившиеся до нашего времени различные здания; общественные здания дворцового типа «хвала хъулбе» и «гулалла хъал», а также жилые дома.

Немало сюжетов, взятых из реальной жизни, но ставших фольклорными, воспроизведены Р. Алихановым на серебряных декоративных блюдах, тарелках, чашах, кувшинах, подносах и т. д. Это «Кубачинская свадьба», «Кубачинская невеста», «Мать и дитя», «Женщина-мать»<sup>11</sup> и др.

Касаясь сюжетов и образов народного изобразительного творчества в их соотносительности с фольклором и мифологией, нельзя не затронуть и орнамента, который играл в прошлом и ныне продолжает играть огромную роль в декоративно-прикладном искусстве. Без орнамента немислимо ковроделие, узорное вязание, вышивка, резьба по камню и дереву, художественная металлообработка и другие виды народных ремесел.

В отдаленном прошлом орнамент заключал в себе глубокий смысл, хотя, на первый взгляд, не так легко его определить. Даже в незатейливом геометрическом орнаменте в виде лучистых кругов, ромбов, квадратов, треугольников, розеток с его условно-символическим языком нашли отражение космологические представления древних людей о мироздании, об устройстве Вселенной: о солнце, небе, луне, звездах, а также о различных явлениях природы: ветре, огне, воде, растениях и т. д.<sup>12</sup>

Здесь нелишне вспомнить известные слова выдающегося деятеля русской демократической культуры конца XIX — начала XX в. критика В. В. Стасова о том, что «у народов древнего мира орнамент никогда не заключал ни единой праздной линии: каждая черточка тут имеет свое значение, является словом, фразой, выражением известных понятий, представлений. Ряды орнаментики — это связная речь, последовательная мелодия, имеющая свою основную причину и назначенная не для одних только глаз, а также и для ума и чувства»<sup>13</sup>.

Не был простым бездумным украшательством, чисто бессодержательным декором и растительный орнамент. Он был полон глубокого смысла, идейного содержания и образной символики. Он отражал, хотя и предельно условно, «мир действительности, по-своему воплощая его богатство, и заключал подчас довольно сложный символический, аллегорический и ассоциативный смысл, перекликающийся с образами поэзии»<sup>14</sup>.

Как и фольклор, орнамент был неразрывно связан с народной культурой. В нем своеобразно отразились ее специфические этнические особенности на разных исторических этапах развития человеческого общества.

А. М. Горький писал, что «от глубокой древности фольклор неотступно и своеобразно сопутствует истории»<sup>15</sup>. Точно так же орнамент на протяжении тысячелетий сопутствовал человеческому бытию, украшая и одухотворяя предметы домашнего обихода, орудия труда, оружие, жилища, одежду, ювелирные изделия, делая их в художественном отношении более совершенными, эстетически выразительными

ми, нарядными и красивыми. В течение многих веков он развивался вместе со всей культурой трудового народа, оттачивался, обогащался, совершенствовался все новыми и новыми поколениями мастеров, приобретая при этом присущий для той или иной исторической эпохи своеобразный «почерк»<sup>16</sup>: особенности художественного стиля и национально-этнического своеобразия. Вместе с орнаментом и «секретами» мастерства, профессиональными навыками того или иного вида художественного ремесла подрастающее поколение усваивало, «впитывало» и произведения фольклора, и прежде всего те из них, которые сопутствовали этим видам ремесла, были непосредственно связаны с ними.

Таким образом, орнамент также тесно связан с устно-поэтическим народным творчеством. Как в произведениях фольклора запечатлена многовековая народная мудрость, так и в орнаменте отложился многовековой художественный опыт народа, его эстетические вкусы, его поэтическое восприятие окружающего мира. Недаром исследователи народного орнамента называют его поэзией зрительных образов. «Орнамент — это песня без слов, только выраженная в ритмах линий и красок»,<sup>17</sup> так образно и емко определяет связь орнамента с поэзией Л. И. Ремпель — один из крупнейших исследователей восточного орнамента.

Вся история орнамента свидетельствует о его глубинных связях с идеологией и философией народа<sup>18</sup>, которые нашли столь отчетливое отражение и в словесном искусстве.

Музыкально-ритмическое начало является характерной чертой народного словесного искусства. Ритм и симметрия — это коренные принципы орнаментальных композиций. В строгой ритмической организованности узорных композиций — фризов, каймы, бордюрных полос и т. п., представляющих собой мотивы, именуемые «вечное возвращение» (многократно повторяющие смены цветка и плода), — отразились народные фольклорные представления о вечности мироздания и циклической сменяемости явлений природы<sup>19</sup>.

Труд и песня, орнамент и мелодия слиты воедино в различного рода изделиях народных мастеров, созданных много веков тому назад и в наши дни. Орнамент изделий дагестанских златокузнецов не без основания называют горской поэзией, отчеканенной в металле.

Вместе с тем, между народной поэзией и орнаментом как разными и специфическими видами искусства при определенной их близости имеются и существенные различия: в устно-поэтическом творчестве — свои законы гармонии, стихотворчества, а в орнаменте — свои принципы ритма, симметрии и гармонии, свои правила составления композиций и колористического решения. «Другое различие между этими искусствами, — как верно отмечает Ю. Герчук, — состоит в том, что поэ-

зия существует как искусство самостоятельное, “чистое”, а орнамент выступает, как правило, в синтезе с произведениями архитектуры и прикладных искусств»<sup>20</sup>.

В эпоху Средневековья изображения различных животных, птиц, растений нередко создавались по законам орнамента. Можно сказать, что орнаментально-декоративная трактовка изобразительных сюжетов и образов является одной из характерных черт средневекового декоративно-прикладного искусства Дагестана. Это нашло наиболее отчетливое и яркое проявление в сюжетах и образах, запечатленных на упомянутых выше каменных рельефах XIII—XV вв., деталях архитектурного декора сел. Кубачи, а также в декоре кубачинских литых бронзовых котлов того же времени. Такая декоративная трактовка не только усиливала художественную выразительность сюжетов и образов, их эмоциональное воздействие на зрителя, но и придавала им «сказочность», «фольклорность».

Мастера народных ремесел прошлого были не только одаренными художниками прикладного искусства, создающими своими руками в неустанном труде самые разнообразные изделия, начиная от изысканных ювелирных украшений тончайшей работы, заканчивая предметами повседневного домашнего обихода, декорированных орнаментом, а также изобразительными сюжетами и образами с соблюдением необходимого такта и чувства меры. Многие из мастеров одновременно являлись известными и талантливыми поэтами, сказителями, певцами, музыкантами, танцорами, хранителями и знатоками разнообразных произведений народного словесного искусства, т. е. сами мастера были непосредственными творцами фольклора. В процессе их трудовой деятельности рождались фольклорные произведения: песни, пословицы, поговорки, прибаутки, связанные с особенностями их профессии и спецификой творческого процесса.

Кубачинский фольклор, например, при очевидной типологической схожести его с фольклором многих других народов имеет и свою локальную специфику, обусловленную факторами не только этнолингвистического порядка, но и характером основной трудовой деятельности кубачинцев, их главного занятия на протяжении многих веков как мастеров-оружейников и златокузнецов, что нашло яркое отражение в кубачинских пословицах и поговорках, легендах и преданиях, в песнях и сказках. Приводить многочисленные примеры в подтверждение сказанному едва ли необходимо, они достаточно хорошо описаны в литературе этнографами и фольклористами<sup>21</sup>. Поэтому ограничимся отдельными примерами пословиц и поговорок, собранных Р. Алихановым, непосредственно связанных с кубачинским искусством и раскрывающих мировоззрение, представления, отношение к жизни и к работе местных мастеров<sup>22</sup>:

*Умелец рукой работает, недоучка штампом.  
Испорченный элемент орнамента похож на калеку.  
Плохая работа позорит мастера.  
У плохого мастера орнамент похож на дерево  
с разломанными ветвями.  
Не старайся подделывать, старайся выдумать.  
Молва о хорошем мастере никогда не кончается.  
От усердия зависит — будешь мастером или нет.*

Исследователь кубачинского фольклора Ф. О. Абакарова пишет, что «для кубачинского песенного фольклора характерно широкое употребление терминологии, связанной с трудовым занятием народа. Даже любовная лирика пронизана производственной лексикой. В небольшой песне — «Ты сидишь в своей мастерской» — представлено восемь терминов: «изделия мастера», «монтировать», «нанести чернь», «полировать», «штихель» (резец), «плавить», «чернь», «мастерская».

Эти термины в песне не случайный набор тех или иных известных в кубачинском быту слов. Все они подчинены художественному замыслу, раскрытию переживаний влюбленной, которой близко все, что связано с трудом возлюбленного, мастера-ювелира»<sup>23</sup>.

Как точно подмечено Ф. О. Абакаровой, своеобразный кубачинский «ювелирный налет» прослеживается во всех жанрах фольклора кубачинцев, и это делает то или иное произведение узнаваемым, «кубачинским», с ярко выраженной идеализацией труда<sup>24</sup>.

Сами ремесленники — кузнецы, ювелиры, чеканщики, ткачихи, гончары, резчики по камню и дереву, кожеделы и другие — выступают персонажами многих фольклорных произведений. В устном народном творчестве Дагестана, например, ремесленники выступают не только как профессиональные мастера, но и как чародеи, как необыкновенные люди, умеющие выковывать хитроумные вещи вроде волшебной железной лестницы, длиною в одну версту<sup>25</sup>. Они же обладают огромной физической силой: в сказках кожедел в единоборстве побеждает чудовище Аждаху (дракона), вступает в борьбу с быком и своими руками срывает с него шкуру<sup>26</sup>. Имя кузнеца в дагестанских легендах и сказках окружено особым ореолом.

У кузнецов, гончаров и других ремесленников существовали свои мифические боги-покровители. В лакской легенде сохранилось имя покровителя гончаров Калкуччи<sup>27</sup>, с которым был связан ряд производственных циклов, поверий и обрядов. Калкуччи в легенде выступает не только как покровитель, но и как творец гончарного дела, который научил людей этому ремеслу.

Следует отметить, что в дагестанском фольклоре нашло своеобразное отражение то обстоятельство, что Дагестан издавна являлся краем

народных мастеров-умельцев, страной высокоразвитых и широко распространенных народных художественных ремесел. В песнях и других жанрах дагестанского фольклора довольно часто упоминается оружие и боевые доспехи, «кинжалы дорогие черного серебра» дагестанских мастеров, сработанные ими же ювелирные изделия — оправленные драгоценными камнями серебряные браслеты, кольца, ожерелья, старинные перстни, а также амузгинские булатные клинки, балхарские керамические кувшины, андийские бурки, южнодагестанские ковры, сукна, кубачинские литые бронзовые котлы и т. д.

Драгоценные и полудрагоценные ювелирные камни — алмаз, изумруд, бирюза, сапфир, жемчуг, кораллы, янтарь, яхонт (рубин) и другие, с которыми было связано немало легенд и преданий, народных обрядов и поверий, в произведениях устно-поэтического творчества — этих многоязычных, переливающихся всеми радужными гранями «народных поэтических горских самоцветов»<sup>28</sup>, — служат для выражения аллегорической и метафорической образности и выразительности.

Известно, что в прошлом ремесленники являлись самой подвижной частью населения; в поисках заработка, в целях сбыта своих изделий они переходили из одного селения в другое, из города в город, из одной области в другую, нередко пересекали границы близких и дальних стран, где усваивали достижения в области искусства и культуры других народов, совершенствовали профессиональные навыки, пополняли свой фольклорный багаж, а затем все это переносили на родную землю.

Поэт и мастер-ювелир из сел. Кубачи Мунги Ахмед (1843—1915), воспевший в своем творчестве тонкое ремесло златокузнецов, испытывавший на себе тяготы скитаний на чужбине, в «Песне молодых кубачинцев» показал, в каких дальних краях оказывались мастера в прошлом, какие расстояния приходилось им преодолевать:

*В путь-дорогу, молодцы,  
Отправляться нам пора.  
Молоточки и резцы,  
Как всегда возьмем с собой.  
До чужих добравшись мест,  
Пустьим молоточки в ход,  
Вспоминая про невест,  
Что остались в Кубачи.  
Персиянкам золотых  
Мы наделаем колец.  
И в стамбульских мастерских  
Не один скуем браслет.*



*Нам дойти не мудрено  
До французских городов.  
Мы в Париже не одно  
Ожерелье смастерим<sup>29</sup>.*

И потому неудивительно, что схожие изобразительные сюжеты и орнаментальные композиции, равно как и произведения устного народного творчества, оказывались распространенными в обширных регионах, у самых различных по этническому составу народов.

Купец, родной брат ремесленника, издавна на Востоке также выступал своеобразным распространителем фольклорных сюжетов, как изобразительных, так и словесных.

Активный обмен духовными ценностями, достижениями в области культуры наряду с материальным обменом (куплей и продажей изделий ремесла) происходил на многолюдных восточных базарах, являвшихся своеобразной кладовой разных премудростей, средоточием общественной жизни и человеческого общения. В Дагестане было немало крупных селений (Кумух, Кубачи, Хунзах, Согратль, Ахты, Эндери и т. д.), где организовывались такие базары. Здесь обменивались новостями, соревновались певцы и музыканты, выступали канатоходцы-пехлеваны, устраивались конные скачки, состязались острословы, выступали мастера устного рассказа, вдохновенные и мудрые поэты из народа экспромтом сочиняли четверостишия.

Широкому распространению у самых различных народов схожих, однотипных фольклорных произведений, формированию межэтнических, региональных и зональных фольклорных общностей способствовали также культурные, политические, этнические и иные связи между народами.

В декоративно-прикладном искусстве различных народов схожие, однотипные сюжеты и образы, а также орнаментальные композиционные схемы повторялись в местных интерпретациях и художественно-стилистической переработке. Эти сюжеты, образы и орнаментальные композиции, почерпнутые из источников различного происхождения, мастера художественных ремесел творчески перерабатывали в местной среде, как со стороны формы, так и смыслового содержания. Точно так же подвергались творческой переработке и переосмыслению и фольклорные произведения.

Таким образом, между фольклором и декоративно-прикладным искусством на всем протяжении их исторического развития существовала тесная взаимосвязь. Эти виды художественного творчества развивались параллельно в общем русле развития всего народного искусства, но относительно самостоятельно, автономно в силу специфики их

природы, в силу того, что каждому из них свойственны индивидуальные, неповторимые особенности.

Непосредственными создателями фольклорных произведений нередко являлись мастера народных художественных ремесел, а творчество последних, в свою очередь, питалось и продолжает питаться бытовавшими в течение веков в народной среде фольклорными образами и сюжетами. Многовековое взаимодействие фольклора и декоративно-прикладного искусства способствовало не только их взаимообогащению, но и общему прогрессу всей народной художественной культуры.

### Примечания

<sup>1</sup> Башкиров А. С. Искусство Дагестана: Резные камни. М., 1931. Табл. 8, 9, 11—20, 23—38, 43—49, 57—59 и др.; Кильчевская Э. В. Декоративное искусство аула Кубачи. М., 1962. Табл. III, 8; Она же. От изобразительности к орнаменту. М., 1968. С. 102. Рис. 52; С. 125. Рис. 72; Маммаев М. М. Зирихгеран — Кубачи: очерки по истории и культуре. Махачкала, 2005. С. 122. Рис. 45.

<sup>2</sup> См.: Кильчевская Э. В., Иванов А. С. Художественные промыслы Дагестана. М., 1959. Рис. 6; Кильчевская Э. В. Декоративное искусство... Табл. III, 8.

<sup>3</sup> Цит. по: Энциклопедия символов, знаков, эмблем / авт.-сост. К. Королев. М.; СПб., 2003. С. 137.

<sup>4</sup> См.: Мифы народов мира: Энциклопедия в 2-х т. Т. 1. М., 1980. С. 430; Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. СПб., 1894. Т. 22. С. 560; Даркевич В. П. Путиями средневековых мастеров. М., 1972. С. 98—99; Лелеков Л. А. Искусство Древней Руси и Восток. М., 1978. С. 100; История культуры Древней Руси: в 2 т. Т. 2. М.; Л., 1951. С. 257. Рис. 50.

<sup>5</sup> Лелеков Л. А. Указ. соч. С. 100.

<sup>6</sup> Иванов А. А. Культура Кубачи // Во дворцах и в шатрах исламский мир от Китая до Европы. Каталог выставки. СПб., 2008. С. 121. Илл. 92.

<sup>7</sup> См.: Алиханов Расул. Ювелирное искусство. Каталог выставки / авт.-сост. Д. А. Чирков. М., 1983. Фронтиспис; Ахмедов М. А. Самородок Дагестана (очерк жизни и творчества Р. Алиханова). Махачкала, 2002. С. 117 (илл.).

<sup>8</sup> Гаджи-Бахмуд Магомедов. Ювелирное искусство. Каталог выставки / авт. вступ. ст. В. М. Шахмадаева; сост. О. И. Брюзгина. М., 1991. Илл. каталожных номеров 98, 115, 120, 123, 127; Брюзгина О. И. Ювелирное искусство Кубачи. Альбом. М., 2006. С. 117. Илл. 180, 181. Выпущен в серии «Шедевры народного искусства России» на рус., англ., немец., франц., исп. яз.

<sup>9</sup> Маммаев М. М. Декоративно-прикладное искусство Дагестана: Истоки и становление. Махачкала, 1989. С. 283. Рис. 150, 152—157; Он же. Зирихгеран — Кубачи. С. 158. Рис. 51.

<sup>10</sup> Расул Алиханов. Ювелирное искусство... Илл. 4, 5, 10; Расул Алиханов (1922—2000). Ювелирное искусство: Каталог выставки, посвященной 85-летию со дня рождения мастера / авт.-сост. доктор искусствоведения М. М. Маммаев. Махачкала, 2008. Илл. 9, 10; Ахмедов М. А. Указ. соч. С. 116—118 (илл.); Брюзгина О. И. Указ. соч. С. 32. Илл. 39, 40, 91, 178.

<sup>11</sup> См.: Искусство Кубачи. Альбом / авт.-сост. А. А. Иванов. Л., 1976. Илл. 112; Расул Алиханов. Ювелирное искусство... Илл. 7, 14; Брюзгина О. И. Указ. соч. С. 144. Илл. 176; Расул Алиханов (1922—2000)... Илл. 7.

<sup>12</sup> *Василенко В. М.* Вечные образы народного искусства // Идеино-творческая направленность искусства народных художественных промыслов на современном этапе. М., 1984. С. 30—31; *Рыбаков Б. А.* Язычество Древней Руси. М., 1987. С. 525—526, 573—575.

<sup>13</sup> *Стасов В. В.* Русский народный орнамент // Стасов В. В. Собр. соч. Т. 1. СПб., 1894. С. 207.

<sup>14</sup> *Веймарн Б. В.* Искусство арабских стран и Ирана VII—XVII веков. М., 1974. С. 25.

<sup>15</sup> См.: *Горький А. М.* Собр. соч. Т. 27. М., 1953. С. 311.

<sup>16</sup> *Соколова Т. М.* Орнамент — почерк эпохи. Л., 1972. С. 7.

<sup>17</sup> *Ремпель Л. И.* Народный орнамент бессмертен // Декоративное искусство СССР. 1994. № 4. С. 34.

<sup>18</sup> *Герчук Ю.* Поэтика орнамента // Советское декоративное искусство. Вып. 7. М., 1983. С. 140—154; *Бадяева Т.* Орнамент и современное народное искусство // Советское декоративное искусство. Вып. 8. М., 1986. С. 18.

<sup>19</sup> *Телеков Л. А.* Указ. соч. С. 76—78.

<sup>20</sup> *Герчук Ю.* Указ. соч. С. 144.

<sup>21</sup> *Шиллинг Е. М.* Кубачинцы и их культура: Историко-этнографические этюды. М.; Л., 1949. С. 6—12, 206; *Магомедов А. А.* Кубачинский язык. Тбилиси, 1963. С. 285—287; *Абакарова Ф. О.* Кубачинский фольклор. Махачкала, 1996; Даргала халкыла далуйти (Даргинские народные песни. На даргин. яз.) / сост. З. Магомедов, Ф. Алиева. Махачкала, 1970. С. 81—87, 107—111; Песни народов Дагестана / вступ. ст., составл., подгот. текстов и примеч. Н. В. Капиевой. Л., 1970. С. 182—186.

<sup>22</sup> *Алиханов Р.* Кубачинские очерки. Записки мастера // Искусство Кубачи. Альбом / авт.-сост. А. А. Иванов. Л., 1976. С. 60—61.

<sup>23</sup> *Абакарова Ф. О.* Указ. соч. С. 19, 50.

<sup>24</sup> Там же. С. 45.

<sup>25</sup> Сказки народов Дагестана / перев., сост. и примеч. Х. М. Халилова. М., 1965. С. 168.

<sup>26</sup> *Назаревич А. Ф.* В мире горской народной сказки. Махачкала, 1962. С. 162.

<sup>27</sup> *Шиллинг Е. М.* Балхар (женские художественные промыслы дагестанского аула Балхар). Пятигорск, 1936. С. 6.

<sup>28</sup> *Назаревич А. Ф.* Сказочные самоцветы Дагестана. Махачкала, 1975. С. 5.

<sup>29</sup> *Мунги Ахмед.* Песни молодых кубачинцев // Антология дагестанской поэзии. Махачкала, 1980. С. 137.

Ю. Б. ИВАНОВА  
(Москва)

## *Современный народный текстиль: феноменологический ракурс*

Необходимость освоения новых культурологических категорий сегодня очевидна. Существенные пробелы в актах и классификации объектов культуры, понимании их ценностной специфики нарастают — и в контексте «удлинения» исторической шкалы искусства, и в свете накопления новых материалов. Особенно важна систематизация и методологическая определенность при рассмотрении таких явлений, как современное текстильное творчество.

Текстильное творчество (вязание, ткачество, вышивка, шитье, войлоковаление и др.) — достаточно обширная сфера ремесел и рукоделия, связанных с художественной обработкой волокна, нитей. С увлечением занимаются этими видами текстиля и профессиональные художники, и мастера народных промыслов, и множество любителей самостоятельно в домашних условиях, а также в кружках и студиях. В этот процесс активно вовлекаются дети и инвалиды. На рубеже XX—XXI вв. текстильное творчество выступает в качестве интереснейшего культурно-художественного феномена, достойного отдельного исследования.

Искусствоведы и культурологи, как правило, не обращают на эту сферу деятельности серьезного внимания, отдавая ее на откуп журналистам, педагогам и методистам досуговых учреждений. Имеющаяся литература по современному рукоделию в лучшем случае отражает лишь особенности и технологические приемы разных техник текстиля, показывает творческий путь отдельных художников и мастеров. Между тем анализ этого активного процесса в России сегодня назрел и необходим. Интенсивность художественных акций (выставки, конкурсы, фестивали), рост числа художественных студий и клубов, организация специальных курсов занятий по изучению текстиля — все это свидетельствует о широком общественном резонансе и значимости данного пласта художественного творчества в России и мире.

Обязательной методологической процедурой в исследовании является вычленение парадигмы — элементарной единицы анализа исследуемого явления. Для культуры в целом таковой предлагается факт или явление культуры<sup>1</sup>, или «культурное явление»<sup>2</sup>, понимаемое как явление, значимое для человека, обращенное к человеческому сознанию.

Приступая к рассмотрению текстильного творчества в феноменологическом ракурсе<sup>3</sup>, необходимо помнить, что описание существенных сторон явления и объяснение его природы неразрывно связано с предыдущими этапами развития и с развитием смежных областей и видов художественного творчества.

Наша задача сводится к обоснованию нового принципа перегруппировки известных материалов и понятий в том разделе искусствоведения, который В. Н. Прокофьев обозначил как «общую теорию художественного процесса»<sup>4</sup>. Нам предстоит проанализировать современное текстильное творчество как многоуровневое явление с могучими корнями традиционных ремесел, обладающее инновационной перспективой. При этом необходимо определить роль и место собственно современного «народного текстиля» и возможность его существования в мире, подверженном ускоряющимся глобализационным процессам.

Как известно, творчество — это деятельность человека по созданию чего-то нового, прежде не бывалого. Из общепринятых определений приведем следующее: «Творчество — деятельность, порождающая нечто качественно новое и отличающаяся неповторимостью, оригинальностью и общественно-исторической уникальностью. Творчество специфично для человека, так как всегда предполагает творца — субъекта творческой деятельности»<sup>5</sup>.

Из множества определений творчества<sup>6</sup> остановимся на блестящей его трактовке выдающимся ученым М. М. Бахтиным, где творчество выступает «как волевой акт ответственного поступка личности, осмысленно преломляющего мир в себе»<sup>7</sup>. Различают такие виды творчества, как художественное, научное, техническое, спортивное, обыденно-практическое, религиозно-мистическое и др. Наша задача — определить место изучаемого явления в этой общей морфологической структуре, понять его особенности и корреляции. В первую очередь нас будет интересовать текстильное творчество как творчество художественное.

Сегодня все чаще употребляется и новый термин — креативность. Креативность (заимствование из англоязычной литературы, от лат. *creatio* — созидание) — понятие, введенное в XX в. Э. Торренсом<sup>8</sup>. В русском языке оно употребляется всё чаще и чаще и обозначает способность к творчеству в широком смысле слова<sup>9</sup>. Это способность продуцировать новые идеи и находить нетрадиционные способы решения задач в различных сферах деятельности.

Имеющиеся в литературе определения творчества позволяют современному исследователю А. И. Серавину выделить его общие основания. Приведем здесь его классификацию. Прежде всего, качественная, принципиальная новизна конечного продукта творческого акта. Во-вторых, непосредственное отсутствие этого качества в исходных предпосылках творчества. В-третьих, творчество — это деятельность.

Творчество можно классифицировать по следующим признакам:

— субъективное, или внутреннее («до выхода из духа»), и объективное, или внешнее («после выхода из духа») (В. В. Розанов «О понимании»);

— субъективно индивидуальное (личное творчество, личная инициатива) и субъективно коллективное (народное творчество);

— родившееся вследствие «проб и ошибок» или благодаря когнитивному познанию (в его результатах исходных предпосылки непосредственно не содержатся);

— «серое» и разрешенное (бесконтрольное и контролируемое).

Ключевой характеристикой творчества является принципиальная новизна продукта, т. е. творческое мышление характеризуется поиском принципиально новых решений, выходом за рамки существующей системы, что не соответствует определениям ни конвергентного, ни дивергентного мышления<sup>10</sup>.

Возьмем к предлагаемой дефиниции — «текстильное творчество». Итак, «творчество» — слово ключевое, именно оно и является главным объектом исследования. В качестве второй важной составляющей выступает определение «текстильное». И оно, на наш взгляд, наиболее точно отражает сущность и многообразие используемых процессов, техник, материалов, вновь создаваемых предметов и отношений.

Собственно текстилем традиционно принято называть изделия, основу которых составляют нити и волокна (от лат. *textile* — ткань, материя, *textus* — соединение, *texo* — тку, *texere* — ткать, вязать, плести)<sup>11</sup>. Это ткани, вязаные полотна (трикотаж), нетканые материалы, изделия из ваты и войлока. Сюда же относятся крученые изделия — швейные и вязальные нити, канаты, сети. Слово «текстиль» в этом значении известно во многих языках мира, в русский язык оно проникло еще в XIX в.

Оговорим сразу, что в нашей работе не рассматривается технический текстиль<sup>12</sup>. За границами нашего рассмотрения остается и текстиль промышленный (фабричный), созданный на основе разработок художников-дизайнеров для широкого производства на предприятиях легкой промышленности. При массовом изготовлении больших тиражей продукции по утвержденным образцам сам процесс производства исключает всякое творчество, так как любое новшество влечет нарушение всей технологической цепочки. Индустрия моды также оказывается за пределами этого анализа.

В центре нашего внимания окажется текстиль художественный:  
— авторский, уникальные произведения, созданные художниками при максимальном использовании приемов ручной работы;  
— так называемый «народный текстиль» — результат работы современных мастеров и рукодельниц.

Еще раз обратимся к теме упорядоченности категорий определяющих, базовых для нашей работы. К сожалению, до сих пор существует подмена понятий «народное искусство» и «народное творчество», подмена, которая мешает осознать их специфику. Примем формулировку современного исследователя В. Б. Кошаева: «Народное искусство — художественно-образное отражение мира, чувственный специфический опыт познания, своего рода пропедевтика гармонических связей, средство образного мышления. Народное творчество — способ решения проблем социокультурной практики — способность находить народному искусству формы социального приложения»<sup>13</sup>.

Народная художественная культура раскрывается через такие основные понятия, как целесообразность, порядок, декоративность, орнаментальность, ансамблевость, образ мира и целостность. Эти критерии были обозначены еще в XIX в. Ф. И. Буслаевым, а в дальнейшем разработаны как базовые в трудах В. С. Воронова, А. К. Чекалова, А. Б. Салтыкова, М. Ильина, В. М. Василенко, М. А. Некрасовой, И. Я. Богуславской и других исследователей.

Но рассматривая народное текстильное творчество как явление, мы можем выделить следующие составляющие, которые коррелируют с компонентами «народной культуры»<sup>14</sup> в ее сегодняшнем понимании:

- домашнее ремесло и рукоделие, связанное с выполнением хозяйственно-бытовых и обрядово-ритуальных нужд, как признак этнографической культуры;
- художественное творчество любителей как бытовое непрофессиональное и неинституционализированное творчество;
- студийное движение, сочетающее обучение и работу любителей под руководством опытных мастеров или профессиональных художников;
- промышленное (коллективное) творчество, направленное на решение общих художественных и производственных задач творческой группы мастеров, работающих в однородной стилистике и с использованием однородных технологических принципов изготовления изделий;
- авторское профессиональное творчество, сознательно или косвенно ориентированное на элементы этнической и национальной культуры художественного текстиля как адаптированной формы профессиональной культуры.

Предлагая к рассмотрению народное текстильное творчество как достаточно широкое явление, стоит обозначить его пограничное место

в морфологической системе координат: культура—искусство. По существу, и здесь речь идет о вечном противостоянии и тонкой грани между такими понятиями, как *ремесло*, *искусство* и *дизайн*.

Понятия «ремесло» и «рукоделие» историки, искусствоведы и лингвисты толкуют как индивидуальный ручной труд, который основан на применении простых приспособлений для изготовления различных предметов. Так, В. И. Даль объединяет эти два понятия: «Ремесло... — рукодельное мастерство, ручной труд, работа и умение, коим добывают хлеб»<sup>15</sup>.

Составители «Словаря современного русского литературного языка» дают близкое определение: «Ремесло — мелкое ручное производство готовых изделий из сырых материалов при помощи простых орудий труда, господствовавшее в промышленности до появления капиталистического производства»; «Рукоделие — изготовление каких-либо изделий, вещей ручным способом; ручная работа вообще...»<sup>16</sup>.

С. И. Ожегов и Н. Ю. Шведова в «Толковом словаре русского языка» дают близкое к современному положению вещей толкование: «Ремесло — профессиональное занятие — изготовление изделий ручным, кустарным способом»; «Рукоделие — 1) ручной труд, 2) вещь, искусно выполненная руками»<sup>17</sup>.

Наконец, в «Русском толковом словаре», подготовленном В. В. Лопатиным и Л. Е. Лопатиной<sup>18</sup>, дано четко выраженное современное толкование данных понятий: «Ремесло ~ 1) профессиональное занятие — изготовление каких-либо изделий ручным, кустарным способом»; «Рукоделие — 1) ручной труд, 2) искусно выполненная руками вещь».

Таким образом, рукоделие — это изготовление предметов ручным способом, ручная работа вообще. К ним чаще всего относят шитье, вязание, вышивку, т. е. те виды домашних занятий, в которых используется минимальное количество приспособлений и инструментов. Чаще всего рукоделиями занимаются женщины, хотя сегодня вязание, вышивание и шитье с огромным удовольствием осваивают и современные мужчины. Рукодельницами и рукодельниками на Руси называли тех людей, которые владели какими-либо рукоделиями и ремеслами. Старинное русское слово «рукомесло» означало то же, что и ремесло, — занятие ручным производством изделий.

Ремесло — это занятие, профессия. Иногда это слово употребляется в значении переносном, подчеркивая разницу между работой по сложившемуся шаблону и работой с творческой инициативой — работой художника. Говоря о ремесле с экономической точки зрения, стоит вспомнить его определение как формы производства в обрабатывающей промышленности, господствующей до появления высокоразвитого производства. Это мелкое ручное производство готовых изделий по заказу потребителя при помощи простых орудий труда.



Различают ремесла мужские и женские. Мужские — более трудоемкие, связанные с тяжелой работой по обработке дерева, металла, камня, стекла, глины, кожи. Женские ремесла — это прежде всего работы, связанные с текстилем, — прядение и ткачество, вышивка, шитье, вязание. Часто их относят к разделу рукоделия, так как они были обычно связаны с домашними условиями работы.

Текстильное творчество — один из самых массовых видов досуговых увлечений населения. Для многих оно так и будет оставаться на уровне хобби. Различные виды рукоделия для большинства женщин — это всего лишь приятное проведение свободного времени. Некоторые приемы и виды вязания и вышивки достаточно просты и не требуют сложной подготовки. Зато сам процесс и результат всегда радует исполнителя и его окружение.

Иное дело — художественное ремесло. Узнать секреты технологического процесса, добиться высот мастерства в текстиле можно, только работая постоянно, оттачивая навыки и умения, внося более рациональные приемы работы, доводя движения своих рук и тела почти до автоматизма. Чаще всего это возможно лишь работая среди других мастеров. Это закон ремесленничества. Внутренний строй такой работы требует от человека не только знаний технологии, но и художественного вкуса, а развитие личности невозможно без духовного самосознания.

Далеко не все ремесленники становятся мастерами-художниками. Это удел избранных. Именно про них написаны лучшие книги, ими восхищаются журналисты, их произведения экспонируются в музеях и галереях, побеждают в престижных творческих конкурсах.

Таким образом, в отношении текстильного творчества мы вправе рассматривать и употреблять термины «рукоделие» и «ремесло» как в прямом, так и в переносном смысле. При этом чаще все же будем использовать слово «рукоделие», как наиболее точно в русском языке соответствующее тому явлению, которое соотносится с домашним ручным текстилем.

В ремесле и рукоделии главные действующие персонажи — мастер или мастерица, т. е. люди, хорошо исполняющие свою работу. Эта работа может носить различный характер — от чисто технического и рутинного до инновационного. Как отличить тот предел, за которым ремесло становится искусством? Это один из сложнейших вопросов, на которой уже давно пытаются ответить теоретики искусства, культурологи и философы.

Человек становится художником не тогда, когда он придумал сюжет или идею, а тогда, когда его «эстетическое сознание» выражено в произведении.

Искусство — это как бы энергия природы, преобразуемая художником в художественную форму, образы, символы, фигуры, знаки и т. п.

«Художественное» в искусстве подразумевает и прекрасное, и безобразное благодаря специфическому художественному мышлению, заключающему эстетическое содержание в пластическую форму<sup>19</sup>.

Благодаря специфическим свойствам материалов и разнообразным способам их обработки можно создать новую пластическую форму, обладающую особым художественным содержанием. Именно поэтому предметы для быта и украшения интерьера или предназначенные для станковой выставки, созданные с концептуальными художественными задачами, относят к декоративно-прикладному искусству. В традиционной культуре такими предметами являлась и одежда, и предметы интерьера: ковры, дорожки, полотенца, занавеси, покрывала, салфетки, скатерти и многое другое.

В сфере художественного текстиля (по типу изготовления и декорирования) выделяют ткачество, вязание, шитье, войлоковалание, вышивку, роспись по ткани, набойку и другие виды. Отдельно как вид декоративно-прикладного искусства рассматривается костюм как единый комплекс, вобравший различные предметы, материалы, типы и виды декорирования, но составляющий единый художественный организм.

Имеется еще одно направление в текстильном творчестве, которое обозначается как «текстильный дизайн». И такое тяготение к дизайну<sup>20</sup> не случайно, так как текстиль и предназначен для украшения и структурирования интерьеров, а создание одежды — отдельная область деятельности модельеров-конструкторов и портных. Подчеркну, что и здесь имеется в виду дизайн штучный, связанный с индивидуальностью потребителя или заказчика. XXI век уже сегодня воспринимается многими специалистами как время дизайнерского ренессанса, и не только массовой и малосерийной продукции, но и индивидуального творчества, раскрывающего духовный потенциал населения.

Основа всех текстильных изделий — волокно, нить. Тем не менее, процесс изготовления самих предметов отличается по составу сырья, по техникам его обработки и по способу изготовления готового изделия. Самой распространенной является классификация, основанная на различиях процессов изготовления, при этом именно технологические особенности выступают в роли главных показателей, которые в самой общей форме можно описать так:

- прядение — скручивание нити из волокон растений или шерсти животных;
- валание (войлоковалание) — постепенное спрессовывание волокон шерсти;
- ткачество (тканье) — переплетение нитей при помощи рук, мелких приспособлений или ткацкого станка;
- шитье — сшивание при помощи иглы полотен ткани или лоскутов;

· вязание — вытягивание петель при помощи крючка, спиц или других приспособлений;

· кружевоплетение — переплетение нитей в определенном порядке, в результате которого создается узор или сюжетный рисунок.

С помощью этих видов ремесел можно создать и основу для изготовления предмета — материал, и сам предмет, и необходимый декор рисунка.

Другие известные виды ремесел являются лишь способом декоративной отделки уже готовых предметов:

· вышивка (вышивание) — создание при помощи иглы и нитей рисунка на ткани;

· роспись по ткани — создание рисунка на ткани при помощи кистей и красок;

· набойка — нанесение краски на ткань при помощи различных штампов;

· фильцевание — вбивание специальной иглой шерсти в готовый войлок или тканевую основу.

Эти виды ремесел пришли к нам из далекого прошлого и имеют многовековую историю, которую необходимо изучать всем художникам и мастерам-текстильщикам. У каждого вида художественного текстиля есть масса технологических приемов и секретов, которые можно познать, лишь постоянно учась и практикуя. Несмотря на то, что современные мастера активно используют новейшее оборудование и различные приспособления, роль навыков ручной работы в этом виде творчества очень велика.

Декоративно-прикладное творчество в последнее десятилетие переживает явные изменения, которые являются следствием глубоких социально-экономических и морально-эстетических потрясений норм прежней жизни. Эти перемены затронули социоорганизационные и этнорелигиозные основания, и оказались настолько значительными, что затронули самые глубины жанра, изменили его содержание и дали ему новые формы. Историко-художественная ситуация 1990—2000-х гг. создала благоприятные условия для развертывания народного текстильного творчества как стихийного движения и в крупных городах, и в глубинке России.

В декоративно-прикладном искусстве, где все основано на понимании материала и художественных пристрастиях мастера, особенно важна личность творца. В условиях утраты массовой передачи традиционного мастерства из рук в руки, от поколения к поколению, возрастает проблема создания художественного декоративного предмета как такового.

Фигура художника, работающего в декоративно-прикладном искусстве и дизайне, которые переживает сегодня и взлеты, и падения,

является определяющей для развития инноваций художественного ремесла и современных техник рукоделия. С одной стороны, художник как творец не может обойтись без авторской позиции, индивидуального видения. С другой стороны, именно художник может сегодня противиться модным новшествам и соблазнам, сохраняя прежние приемы работы с материалом, сознательно консервируя уходящие секреты ремесла и формообразования, традиционную сюжетику и орнаментальные мотивы. Но повторение и копирование старых образцов — это всегда лишь этап на пути талантливого художника.

«Творчество отлично от ремесла примерно так, как живой человек отличается от мертвого, как оригинал отличается от копии или как небо отличается от земли. Вовсе не ремесло определяет творчество, а нечто иное. Я бы назвал это нечто — печатью духа. Когда в душе творца рождается нечто от духа, это неизбежно отражается и на его творчестве. И, наоборот, когда художник внутренне не обновляется, не развивается, его творчество обессточивается. Он неизбежно повторяется и перестает быть интересным даже себе самому. Он пробуксовывает на месте и становится духовно мертвым. Творец зависим от Духа, от Бога, и никуда от этого закона ему не деться. Вот почему, когда в жизни творца нет самоотдачи, духовного обновления, он перестает творить. Он превращается из творца в ремесленника»<sup>21</sup>.

Народный текстиль традиционно считался прикладной сферой деятельности, стоящей на периферии художественного процесса, так как всегда выполнял самые разнообразные бытовые функции, из него изготавливались многочисленные предметы домашнего обихода, одежда, аксессуары и даже сами жилища, как, например, шатры и юрты.

Знаменательно, что еще в 1920-е гг. художники-станковисты, принадлежащие к первым рядам художественного авангарда, осознанно избирают текстиль своим основным полем деятельности. Уже имея в своем распоряжении развитый формальный лексикон абстрактного искусства, мастера авангарда вновь обращаются к одному из его истоков — народному текстильному орнаменту. Эта новая встреча орнамента и абстракции произошла в ситуации, когда авангардные передовые художники искали пути расширения поля своей деятельности в прикладных сферах. Часто новый подход, диктуемый спецификой прикладной области, подсказывал художникам новые художественные формы и приемы, открывал новый путь развития их творчества. Среди таких «экспериментальных» областей прикладного искусства текстиль был одной из наиболее значимых.

Бурный всплеск интереса к текстильному искусству во всем мире, начавшийся в 1960-х гг., пришел и в профессиональное искусство России в 1970—1980-е гг. Это яростные поиски нетрадиционных форм, средств и материалов, новых путей развития декоративного искусства,

прежде всего в гобелене и росписи по ткани. Оказалось, что искать свежие решения в современном гобелене можно было только сев за традиционный ткацкий станок. Ткач и художник, как и в далеком средневековье, снова соединились в одном лице. Это привело к возрождению традиций народного ткачества, но в авторской интерпретации. Вышитые картины и иконы оказались не только мечтой, но творческим занятием и духовным подвигом наших современников.

Все чаще искусствоведы и художники для общего определения результатов современных опытов в текстиле используют выражение «текстильная пластика», отдавая ему явное предпочтение. Пластика (от греч. *plastike*) это не только искусство лепки и собственно процесс — ваение, но и его результат — скульптура. Это еще и выразительность объемной формы (пластичность), которая понимается на эмоциональном уровне как особая художественная выразительность, изящество и гармония. Когда говорят о пластике предмета, то имеют в виду его осязательные и объемные качества. Текстильной пластикой можно называть практически все рукотворные изделия из тканей, нитей и волокнистых материалов, так как все они в той или иной мере имеют некоторый объем в противоположность плоскости. Текстильное панно и текстильная картина, игрушка, предметы для интерьера, текстильная скульптура и объемно-пространственные композиции — всё это различные типы текстильной пластики.

При всем их многообразии отметим главное качество — «теплую рукотворность». В текстильных материалах заложены неисчерпаемые возможности для формотворчества. При работе с конкретными материалами (нитями, тканями, войлоком и др.) создаются уникальные формы, которые невозможно повторить в другом материале или в другой технике. В этом, собственно, и состоит главный секрет текстильного творчества.

XXI век превратил старинное рукоделие в искусство. Скрученные волокна становятся послушными нитями, текстильное полотно — осязаемой формой познания бытия и осуществления неистощимых фантазий. Текстиль оказывается тем универсальным материалом, который способен принимать все новые и новые формы, «складываться» в неожиданные композиции, образы и концепции. Только художник способен правильно подобрать тона и полутона красок для окрашивания своих тканей, только мастер может правильно их подготовить и сохранить.

Известно, что наличие определенного типа мышления и «критической массы» приводит к созданию нового в любой среде. Увлечение различными видами рукоделия и стремление к созданию современных художественных произведений сегодня соединились, это хорошая профессиональная основа для развития и осуществле-

ния творческих идей. Интерес к текстилю в народной среде устойчив и бурно развивается в последние годы. Именно поэтому в практике Государственного Российского Дома народного творчества появились такие проекты, как «Лоскутная мозаика России», «Вышитая картина», Фестиваль современной рукотворной игрушки, «Русский костюм на рубеже эпох» и другие, отражающие и стимулирующие развитие современного художественного творчества не только любителей, но и, во многом, художников-профессионалов.

Для многих умельцев такие занятия часто не являются художественным промыслом, т. е. средством для зарабатывания денег, скорее это — личное удовольствие, хобби, средство социализации и художественного самовыражения. Рост профессиональных сообществ приводит к образованию и специфической субкультуре станковые творцов, исповедующих традиции народного текстиля: лоскутниц, кукольниц, вышивальщиц и др. Развитие способности к нестандартному художественному мышлению базируется у них на индивидуальном самосознании и подкрепляется общественным признанием.

Современное народное текстильное творчество включает в себя деятельность не только художников и мастеров-ремесленников, но и большого количества любителей — взрослых и детей. Его нельзя рассматривать вне этого огромного слоя любительского творчества. Знаменательно, что границы между этими «творцами» хотя и существуют, но вполне преодолимы, о чем свидетельствует художественная практика последнего десятилетия. Сегодня уровень и масштабы индивидуального творчества ярко показывают выставки, фестивали и конкурсы, регулярно проводящиеся местными органами культуры с помощью домов (центров) народного творчества. Эти художественные акции могут служить для ученых своеобразным «срезом» состояния народного творчества на региональном и российском уровне.

Текстильное творчество как явление вбирает в себя все эти направления, и для того чтобы определить, к какому из вышеперечисленных составляющих относится тот или иной предмет как результат творчества, необходимо чувствовать и знать, *что* есть ремесло, дизайн или искусство, их специфические особенности. И сегодня это не праздный вопрос для критиков искусства и почтенной публики. В современную эпоху новой эклектики, которую принято называть постмодернизмом, эти понятия не только быстро перемешиваются, но и утрачивают истинное значение. Еще труднее вернуться к априорным ориентирам, четким критериям оценки результатов творческой деятельности — это тяжелая работа для экспертов-искусствоведов и культурологов, практикующих художников. Эту мысль, развивая концепцию К. Г. Юнга, высказал впоследствии К. Керенги: «Что такое музыка? Что такое поэзия? Что такое мифология? Всё это проблемы, относительно которых

невозможно никакое мнение, если человек не имеет опыта переживания этих реальностей»<sup>22</sup>.

Художественное творчество российского населения, связанное с текстильными материалами, вполне может квалифицироваться как предмет для специального исследования. Это явление, включающее не только его объективные и субъективные закономерности развития (процесс), но и «живые памятники» и явления материальной и духовной культуры, факторы и предпосылки, управляющие возникновением, формированием и развитием культурных и художественных интересов и потребностей людей, их участие в создании, сохранении и передаче культурных ценностей.

Субъектами исследования поэтому должны стать:

- личность (творчество личности);
- социально-функциональные группы и субкультуры;
- социально-художественные организации и институты;
- художественные процессы.

Объекты исследования:

- артефакты — материальные предметы творческой деятельности (произведения текстиля, созданные экспозиции);
- аудиовизуальные источники — фото и видеоматериал, аудиозаписи, собранные в течение полевых исследований, проведения творческих акций;
- письменные источники — автобиографии авторов, творческие характеристики, вопросники и анкеты;
- литература по теме — книги, каталоги выставок, научные статьи;
- материалы СМИ — теле- и радиопередачи, статьи в массовых журналах и газетах;
- интернет-ресурсы — сайты по рукоделию, личные сайты художников.

## Примечания

<sup>1</sup> *Рождественский Ю. И.* Введение в культуроведение. М., 1999.

<sup>2</sup> *Конев В. А.* Философия культуры среди парадигм философского мышления // Философские науки. 1991. № 6.

<sup>3</sup> Феноменологию следует понимать в данном случае как определенный методологический принцип, дающий возможность осмыслить сам феномен. Один из основоположников этого философского направления, немецкий философ-идеалист Э. Гуссерль рассматривает феноменологию как метод уяснения смысловых полей сознания, усмотрения тех инвариантных характеристик, которые делают возможным восприятие объекта и другие формы познания.

<sup>4</sup> *Прокофьев В. Н.* О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983.

<sup>5</sup> См. также энциклопедические издания и словари русского языка, например: «Большая Российская энциклопедия» (1969—1978), а также URL: <http://www.onlinedics.ru/slovar/bes/t/tvorchestvo.html>

<sup>6</sup> В настоящее время существует более 250 определений креативности (см. URL: <http://azps.ru/polpsy/lib/seravintvor/3.html>). «Креативность, рассматриваемая в различных концепциях, так и не имеет четкого определения. Еще в 1960-х гг. было описано более 60 определений креативности, и их число растет каждый день...» (*Серавин А. И.* Исследование творчества. СПб., 2005).

<sup>7</sup> *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.

<sup>8</sup> *Torrance E. P.* Torrance tests of creative thinking. [Personal Press], 1972, 1983.

<sup>9</sup> Креативность имеет также множество определений, иногда взаимоисключающих. См., например, URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Креатив> и др.

<sup>10</sup> *Серавин А. И.* Исследование творчества — это путь к свободе выбора (URL: [www.seravin.narod.ru](http://www.seravin.narod.ru)).

<sup>11</sup> *Цыганенко Г. П.* Этимологический словарь русского языка. Киев, 1989. С. 422.

<sup>12</sup> *Кащеев О. В.* Технический текстиль России, что его ждет? // Технический текстиль. 2006. № 13 (URL: <http://www.rustm.net/catalog/rubric/29.html>); см. также *Керимов С. Г., Попов Л. Н.* Производство технических тканей. М., 1994.

<sup>13</sup> *Кошарев В. Б.* Типология художественной культуры и образное миромоделирование в искусстве // Миромоделирование: гуманитарные и художественные процессы в общественной жизни. Материалы научной конференции. Ижевск; М., 2009. С. 17.

<sup>14</sup> *Каргин А. С.* Народная художественная культура. М., 1997. С. 18; *Чистов К. В.* Народные традиции и фольклор. Очерки теории. Л., 1986. С. 8—9; *Некрасова М. А.* Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. М., 1983.; *Она же.* Формирование новой парадигмы теории народного искусства. Ключевые понятия // Народное искусство России в современной культуре. М., 2003. С. 78—98; Народная культура в современных условиях, М., 2000.; *Флиер А.* О новой культурной политике России // Общественные науки и современность. 1994. № 5; *Костина А. В.* Традиционная культура: к проблеме определения понятия // Электронный журнал «Знание. Понимание. Умение». 2009. № 4. Культурология (URL: [www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/4/Kostina](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/4/Kostina)).

<sup>15</sup> *Даль В. И.* Толковый словарь великорусского языка. М., 1991.

<sup>16</sup> Словарь современного русского литературного языка. М.; Л., 1961.

<sup>17</sup> Толковый словарь русского языка. М., 1997.

<sup>18</sup> Русский толковый словарь. М., 2000.

<sup>19</sup> *Манин В. С.* Неискусство как искусство. СПб., 2006. С. 38.

<sup>20</sup> Под дизайном сегодня понимают как собственно художественно-технический процесс в сфере проектной деятельности, так и его результаты — проекты и осуществленные изделия, средовые объекты, полиграфическая продукция и др. О видах и истории определений дизайна подробнее см. *Рунге В. Ф.* История дизайна, науки и техники. Кн. 1. М., 2006. С. 6—25.

<sup>21</sup> Религия творчества. Сайт А. Грайцера (URL: <http://tvorec.se-ua.net/page6>).

<sup>22</sup> *Юнг К. Г.* Душа и миф. Шесть архетипов. Киев; М., 1997. С. 21.



Г. П. МЕЛЬНИКОВ  
(Москва)

## *Русская народная игрушка: современные социокультурные и стилистические трансформации*

Тема инноваций и трансформаций в народном искусстве наших дней, как и во всех сферах культуры, относится к числу самых обсуждаемых и остро актуальных. Она напрямую связана с общей проблемой, стоящей перед обществом и, в частности, перед гуманитарной наукой, — дать содержательное определение того, что мы по инерции называем народной культурой в современную эпоху. Именно эта проблема была в центре внимания I Всероссийского конгресса фольклористов (2006 г.) и интерес к ней продолжает возрастать. Основные аспекты этой проблемы применительно к народному декоративно-прикладному искусству сфокусированы в статье Ю. Б. Ивановой «Диффузия инноваций в творчестве современных мастеров России»<sup>1</sup>, положения которой я полностью разделяю, а также в ряде моих работ<sup>2</sup>. Поэтому нет необходимости в повторении этих общих положений, очевидность которых увеличивается год от года. Остановимся лишь на ситуации в более узкой области народного творчества — игрушке, как глиняной, так и деревянной.

Здесь социокультурные трансформации, начиная примерно с 1990-х гг., выразились следующим образом. Эта сфера художественного творчества состоит теперь из трех «пластов», различающихся по своему генезису, бытованию и эстетике. Первый «пласт» — это традиционная игрушка, изготавливаемая традиционным, аутентичным народным мастером, находящимся в своей этнической и социальной среде, живущим в центре данного промысла (У. И. Ковкина, О. И. Дериглазова, В. В. Ковкина в Кожле Курской обл.; А. А. Силкина, Т. А. Кондрашов в с. Александрово-Прасковинка Рязанской обл.; мастерицы дымковской игрушки, г. Киров; мастерицы глиняной игрушки в д. Хлуднево Калужской обл.; мастера деревянной топорной игрушки в д. Федосеево

Нижегородской обл. и т. п.). Этот «пласт» исчезает вместе с уходом из жизни данного поколения мастеров, родившихся в 1920-х гг. Прямой преемственности, передачи промысла следующим поколениям здесь не произошло (за исключением дымковской игрушки) в силу многих социальных, экономических и художественно-эстетических факторов, негативно повлиявших в конце XX в. на всю российскую культуру. Поэтому этот «пласт» следует охарактеризовать как вымерший, исчезнувший буквально у нас на глазах.

Второй «пласт» — это игрушка, делающаяся новыми поколениями мастеров, осознающих себя как авторы-творцы, воспринявшие традиции и их продолжающие, развивающие. Самосознание таких мастеров, как можно судить на основе бесед с ними, характеризуется дуалистичностью. Они считают себя одновременно и народными мастерами, последователями народной игрушки, и художниками-творцами, органически трансформирующими старые традиции (Ю. С. Спесивцев, А. В. Варганов и др.). Дихотомичность самоидентификации таких мастеров, составляющих основное ядро современных активно действующих игрушечников, появляется и в их изделиях, в которых появляются инновации, выходящие за рамки народной эстетики и использующие иной художественный язык (например, «мультишность» у молодых мастериц дымковской игрушки, «статуэточность» у наследника хлудневской традиции В. И. Трифонова).

Возрождение угасшего промысла (например, вельской, суджанской, карачунской, ёргинской игрушек) и даже создание нового на пустом месте (Г. И. Арефьева, Воронеж) мыслится самими мастерами в своеобразном и даже парадоксальном дискурсе, который можно назвать «инновационным возрождением». Если давать этому феномену строгие научные дефиниции, то следует применять термины «фольклоризм» или, из-за размытости первого, «вторичное народное искусство». Определенная часть мастеров этого «пласта», настроенных более традиционалистски, таких как В. В. Маркин (романовская игрушка), С. С. Клыков (вельская игрушка), С. А. Лопатенко (ёргинская игрушка), В. В. Деревянко (городецкая игрушка), А. С. Любимов (череповецкая деревянная игрушка), стремится к аутентичности, каковая действительно может достигаться и часто присутствует в их работах.

Третий «пласт» — чисто авторская игрушка, создаваемая не профессиональными, дипломированными художниками декоративно-прикладного искусства, а самодельными мастерами. Количество таких мастеров довольно велико. Как правило, они проживают в городах, где ведут кружки народного искусства в системе дополнительного образования. Круг образов, форм, стилистика их работ чрезвычайно широки, не привязаны к конкретному промыслу, эклектичны, склонны к китчу. Однако многие из таких по сути самодельных авторов

скульптуры малых форм получают звание «Народный мастер» и считаются в обществе репрезентантами народного творчества.

Таким образом, целостность народной игрушки как феномена народной культуры с присущей ей системой эстетических, этических, мировоззренческих представлений<sup>3</sup>, существовавшая еще в 1970-е гг., теперь распалась, дифференцировалась. При этом все три вышеуказанных «пласта» обладают внутренними взаимосвязями, что иногда затрудняет четкое определение конкретного произведения, как относящегося к тому или иному пласту. Как пример здесь можно привести игрушку Скопина (мастера Т. В. Лощина, Л. Б. Шишкина, А. А. и И. А. Якушкины), в которой на первый план выступают то традиционные, то инновационные формы, а аутентизм парадоксально смешивается с китчем.

Существенно изменилась роль народной игрушки в обществе. Современная народная игрушка утратила статус произведения искусства (народного), каковой она приобрела в 1960-е — 1970-е гг. благодаря прежде всего деятельности искусствоведов и коллекционеров, а также Комиссии по народному искусству Союза художников РСФСР. В сознании общества тех лет народная игрушка обладала ценностями аутентичного народного артефакта, считалась выражением художественной идентичности этносоциального сообщества. Поэтому она по праву стала не только выставочным, но и музейным объектом. Выставки народного искусства вызывали повышенный интерес общества, люди стремились купить для себя народную игрушку, через художественный фонд и его салоны налаживалась продажа игрушки наиболее известных промыслов (Дымка, Филимоново, Хлуднево) в крупных городах. Музеи создавали обширные коллекции народной игрушки (лучшие из них — в Русском музее и Загорском историко-художественном музее-заповеднике, как он тогда назывался). Интенсивно развивалось частное коллекционерство. Часто на его основе создавались обширные и очень качественные коллекции, передававшиеся затем в музейные собрания. Издавались альбомы и исследования по народному искусству, в которых народной игрушке уделялось значительное место. Соответственно с этим трансформировалось самосознание мастеров игрушки — простых жителей деревень и небольших городов.

Народная игрушка наших дней перестала быть музейным объектом, музеи ее не собирают и не экспонируют, что снизило ее социальные статус. Вместо музейно-выставочного феномена игрушка стала непременной участницей различного рода ярмарок ремесел, городов мастеров, фольклорных фестивалей, общественных празднеств. Она стала объектом рынка и частью рыночной культуры. Раньше спрос на игрушку формировали искусствоведы, пропагандировавшие высокую эстетическую ценность народного искусства, теперь спрос определя-

ется рынком и его вкусами. Покупательский спрос сегодня ориентирован на среднестатистическую этничность, что диктует мастерам-игрушечникам упрощение образного строя и самой манеры лепки или вырезания, отказ от слишком архаических форм, заглаженность и зализанность, воспринимаемую как «товарный вид», цивилизованность, применение новейших ярких красителей и т. д. Таким образом игрушка приобретает черты масс-культурного сувенира, лишь внешне «этнического», становясь тем самым частью субкультуры в стиле этно, который также можно охарактеризовать уже употребляющимся термином этно-поп («народная попса»). Подобную тенденцию укореняют специализированные выставки вроде «Русского сувенира» в Выставочном центре на Краснопресненской набережной, салона «Бизнес-сувениры и корпоративные подарки» в Манеже, ежегодной выставки ярмарки «Ладья».

Итак, народная игрушка из категории искусства (народного прикладного, художественно-промышленного, как богородская игрушка) перешла в категорию сувенира, рыночного товара. Парадоксально, но такая трансформация возвращает игрушку почти на сто лет назад, когда игрушечники ориентировались прежде всего на рынок, на базар, делая свою продукцию к Нижегородской и многочисленным региональным ярмаркам. Еще в 1960-е — 1970-е гг. был настоящий бум «неорганизованного» промысла деревянной матрешки, расхившейся по колхозным рынкам всей страны из сел Полховский Майдан и Крутец Горьковской (Нижегородской) области. Этот настоящий наив покупали представители всех социальных слоев от утонченных эстетов, художников до полуграмотной бабушки, что свидетельствовало о его глубокой идентичности. Поэтому считать трагедией сам факт трансформации игрушки из «произведения искусства» в «рыночную поделку» вряд ли уместно. Однако тревогу вызывает то, что сам рынок теперь уже абсолютно другой, он ориентирован на фабричную, в основном китайского производства, «дешевку», не обладающую никакими достоинствами, унифицированную и обезличенную. Именно такой «этно-поп» («фольк-попса» и т. д.) теперь навязывается публике в качестве эталона современного народного творчества.

С социокультурными трансформациями, как мы видим, органически связаны стилистические. Упрощение форм, их сухость, минимализация следов, оставляемых рукой мастера, применение новых материалов неприродного происхождения, пошлость образов, желание игрушки нравиться, быть «красивой», т.е. слащавой, а также «юморной» — все это разрушает сложившуюся эстетику народного творчества. Сюда же следует отнести и стремление некоторых игрушечников к искусственному воссозданию на основе историко-этнографических научных исследований гипотетических форм пластики языческих вре-

мен (богини-берегини, обереги-свистульки и «русские Венеры» и т. д.), как правило оборачивающееся произвольными фантазиями на эту модную тему. Эта неоязыческая тенденция тесно связана с современным неоязычеством как одним из факторов идеологического и общественного развития современной России.

Можно ли, исходя из всего сказанного, говорить о «летальном исходе» традиционной игрушки? Представляется, что можно. С уходом из жизни старого поколения аутентичных мастеров умерла и аутентичная игрушка, приобретающая с 1960-х гг. статус искусства в сознании всего общества. Но на смену этой игрушке пришла другая, эстетика которой основывается на постмодернистских принципах, служащих фундаментом всей современной культуры. Современная игрушка — явление очень пестрое, разношерстное, т.е. предельно дифференцированное, сочетающее в себе в разных пропорциях традиционность и инновационность, что очень хорошо продемонстрировала выставка «Свистульки мира», организованная коллекционером и исследователем, художником М. Г. Обоевой<sup>4</sup>. Такая ситуация затрудняет ее научную, да и официальную, «чиновничью» классификацию и эстетическую оценку. В условиях общей размытости критериев оценки, когда ранее считавшиеся пошлыми стили теперь реабилитируются (салонная живопись, эклектика), вправе ли мы судить по старым критериям, выработанным отечественным искусствознанием XX в., живой процесс создания и функционирования современной игрушки? Она, как и вся культура — продукт своей эпохи, и общее падение вкусов и нравов не может не сказываться на этом виде творчества. Другой вопрос состоит в том, может ли игрушка внутренне противостоять этому процессу? Представляется, что может, если будет сохранять в себе «здоровый консерватизм» как базовый компонент творчества, причем индивидуализированного, инновационного.

Очень важный вопрос, связанный с социокультурными функциями и стилистикой современной игрушки — это формирование вкусов и представлений о народной игрушке у детей и юношества в различного рода кружках, мастерских, колледжах, художественных школах. Здесь очень многое зависит от правильной ориентации педагога, от верной пропорции в сочетании подражания известному промыслу и собственной фантазии. Не надо в Москве, Воронеже и т. д. учить детей делать «дымку» и «филимонку», это надо делать в Кирове (Вятке) и Туле, но осваивать наследие, изучать стилистику «классических» промыслов игрушки и делать собственные вариации на ее темы для детей чрезвычайно полезно. Здесь судить надо не по результатам детского творчества, чья продукция далека от требуемых норм, а по самому процессу приобщения ребенка к деланию рукотворной игрушки. Поэтому столь значима работа признанных мастеров народной игрушки, ведущих

преподавательскую деятельность. Это также одна из важнейших социокультурных функций игрушечного промысла — воспитательная. В наши дни она сохраняет и даже увеличивает свое значение.

### Примечания

<sup>1</sup> *Иванова Ю. Б.* Диффузия инноваций в творчестве современных мастеров России // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: сб. докладов. Т. 4. М., 2007. С. 361—371.

<sup>2</sup> *Мельников Г. П.* Современная глиняная игрушка: между фольклором и китчем // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Вып. 11. Приобщение детей к традиционной культуре: глиняная игрушка. М., 2001. С. 50—58; *Он же.* Портреты мастериц дымковской игрушки // Традиционная глиняная игрушка Русского Севера: сборник статей и фольклорных материалов. М., 2002. С. 106—109; *Он же.* Игрушки В. Зоткина // Народное творчество. 2009. № 5. С. 42—43.

<sup>3</sup> *Некрасова М. А.* Народное искусство как часть культуры. М., 1983.

<sup>4</sup> Свистульки мира. История и современность. I Международная выставка глиняной свистульки в Москве. М., 2009.

А. Г. КУЛЕШОВ  
(Москва)

## *Традиционная русская глиняная игрушка. Происхождение и развитие*

Русская глиняная игрушка, которую мы знаем в основном по произведениям XIX—XX вв., — это не только интереснейший вид народного искусства, выделяющийся удивительной яркостью и выразительностью своих изделий, но и сложное культурно-историческое явление, отличающееся большим своеобразием. Русская глиняная игрушка тесно связана со многими художественными ремеслами: с народным гончарством, резьбой и росписью по дереву (в том числе и с деревянной игрушкой), с вышивкой, кружевом, резьбой по кости и камню, с художественной обработкой металла. Она использует общие для разных видов народного творчества образные представления и изобразительные принципы, приемы орнаментально-декоративных построений, художественные мотивы и типы. Вместе с тем игрушка выделяется не только спецификой материала и особенностями его обработки, которые определяют ее своеобразие. Она занимает особое место в народном искусстве и по своей природе, объединяя разные начала. В качестве основы доминирует скульптурное, пластическое начало, а в качестве дополнения, необходимого в образном решении, — живописное (цветовое) и орнаментально-декоративное (графическое) начала.

Выделяется русская игрушка, однако, не только сложностью своей художественной природы, но еще и тем, что имеет в основе мифологическое и фольклорно-музыкальное начало. Больше половины всех известных нам с XIX в. глиняных игрушек являются звуковыми (служат свистульками и погремушками). Они использовались в различных обрядовых действиях, в народных праздниках (когда-то языческих, а потом и христианских), особенно связанных с весенне-летним циклом. Археологический материал подтверждает особую значимость звуковых игрушек и в Древней Руси, например, в Новгороде и Москве XVI—XVII вв.

Глиняная игрушка выделяется также удивительным типологическим и локальным многообразием. Каждый регион России дает свои неповторимые образцы этого вида искусства. Она бытовала на всех территориях, — в Северной, Центральной, Южной России, — и была всегда необычайно разнообразна, оригинальна, традиционна и характерна по стилю. Такой она продолжает быть и теперь, хотя изменились условия ее существования и среда обитания. Широко известны такие крупные центры производства русской глиняной игрушки, как Дымково, Абашево, Каргополь, Филимоново, Скопин. Однако одновременно существуют и центры малого по объему производства, изделия которых также интересны и ценны в художественном отношении. Кожля, Романово, Хлуднево, Александрово-Прасковинка — эти центры привлекают не меньшее внимание специалистов и современных любителей глиняной игрушки. Кроме того, в последние годы начали возрождаться те небольшие промыслы, которые еще недавно казались навсегда утраченными. Усилиями потомственных мастеров, когда-то работавших на промысле, и художников-энтузиастов, изучающих прошлое своего края, постепенно налаживается производство игрушки в таких местах, как Суджа (Курская область), Ёрга (Череповецкий район Вологодской области), Сомово (Архангельская область), Чернышино и Плешково (Орловская область). Более того, создаются специализированные художественные школы, готовящие молодых мастеров, что важно для будущего данных промыслов. Все это свидетельствует не только о возросшем интересе к народному искусству, но и о стремлении сохранить традиционную культуру, художественные промыслы, сделать их непременной составляющей в жизни современного общества.

Неповторимые особенности имеет каждый из локальных центров русской глиняной игрушки, сохраняющих традиции своей школы<sup>1</sup>. Характерные черты, определяющие лицо каждого промысла, объясняются многими показателями: качеством местной глины, техникой обжига, выбором типологии, культурно-исторической и художественно-стилевой традициями данного региона. Исследование всех этих особенностей, а в конечном счете — образного языка художественного промысла, формирующего школу традиции в искусстве, актуально для современных мастеров-игрушечников, так как позволяет отделить истинно-художественное, творческое от потока подделок под тот или иной известный промысел. Безвкусное подражание, эклектика становятся угрожающими для народного искусства. Поэтому серьезное изучение типологии, образного содержания, истоков и исторического развития традиционной русской глиняной игрушки, ее художественного языка является исключительно важным для нашей культуры.



Глиняная игрушка — одна из наиболее традиционных областей народного искусства, поэтому она является хранительницей древних изобразительных типов, художественных принципов и техник. Сохранение образной основы — главное правило, которому следуют мастера-игрушечники в разных центрах ее производства. Вместе с тем, как показывают работы лучших народных художников России (не только потомственных, старшего поколения, но и талантливых молодых, получивших выучку «из первых рук» на производстве), традиция не только не ограничивает свободы индивидуального творчества, наоборот, — активизирует его возможности. Желание сохранить и, в то же время, обогатить древний образ, было всегда и остается сейчас определяющим в работе промыслов.

Выбор традиционной русской глиняной игрушки в качестве объекта исследования, исходя из сказанного, не случаен. Проблематика, связанная с этим видом народного творчества, его истоками и развитием, имеет и узкое конкретное, и широкое, общее для народных промыслов значение. Именно поэтому обращение к данной проблематике актуально с научной точки зрения, важно для художественной практики и общественной жизни, — особенно если учесть воспитательную роль народного искусства в современном мире.

При всем ее многообразии и локальных особенностях глиняная игрушка как область народного творчества имеет общие закономерности в развитии со всем традиционным искусством. В то же время она обладает явной спецификой образных решений, обусловленных определенным отношением к миру природы, которое еще сохраняет связь с древними представлениями и народным бытом. В силу этого традиционная глиняная игрушка может быть названа одним из ключевых видов народного искусства — видом, позволяющим судить о разных этапах в его развитии, что исключительно важно.

Традиционная русская глиняная игрушка менее утилитарна и поэтому более символична по сравнению с другими видами народного творчества. Этими фигурками не пользовались как обычными бытовыми предметами, они являлись и игрушками для детей, и одновременно — произведениями мелкой пластики, имевшими как ритуальное, так и декоративное значение (их любили ставить между оконными рамами, на видное место на полке или комод). Традиционная глиняная игрушка символична по своей сути изначально, потому что у древних славян она имела прежде всего значение культового, сакрального предмета. Об этом свидетельствуют и данные археологии, и позднейшее использование ее в народных обрядах. Прошли столетия, изменилось содержание образов глиняной игрушки и их использование, однако художественная традиция, необыкновенно устойчивая в этом виде народного искусства, сохранила связь с древностью, причем с

глубинными ее слоями. Она проявляется и в условно-обобщенных пластических формах глиняной игрушки, и в цветовых сочетаниях, которые выбираются для ее раскраски, и в характерных орнаментальных мотивах. Когда-то они имели не только значение украшения, но и определенный магический смысл, связь с культом плодородия, «урожайной», «охотничьей» и «защитительной» магией. С давних пор были распространены у славян солярные круги и розетки, ромбы и квадраты, косые и прямые кресты с точками, известные в современной науке как универсальный земледельческий символ возделанного поля, знак самой земли, приносящей урожай. Не менее часты в древних орнаментах и другие знаки: волнообразные линии, зигзаги — символы воды, дождя, небесной влаги, несущей плодородие, ровные дуги — символы радуг. Популярными были и растительные мотивы: мотив ветви, колоса, побега и даже самого Древа — символа вечно возрождающейся природы, вечной жизни. Все эти орнаменты до сих пор существуют, используются в русской игрушке. И хотя мастера, создающие ее, уже могут не знать их истинного смысла, они неизменно повторяют эти орнаменты, и именно в тех сочетаниях, в каких их использовали поколения прежних мастеров-игрушечников и мастеров, работавших в других ремеслах. В этом и проявляется сила художественной традиции. Глиняная игрушка, как и другие древнейшие ремесла (вышивка, резьба и роспись по дереву), выявляет интересную связь нашего народного искусства с другими земледельческими культурами, с дославянской и древнеславянской историей.

Принципы изображения, которыми пользуются мастера глиняной игрушки, являются общими для всех видов народного искусства. Это искусство не является примитивным, как считают некоторые, наоборот, оно не менее профессионально по уровню художественного воплощения, чем искусство академическое. Просто оно пользуется другой системой измерения, имеет в качестве архетипов образы иного мировоззренческого уровня. Поэтому так важно глубокое понимание существа традиционного образного решения. Традиция допускает инновации, но не допускает разрушения, отступлений от того, что является главным, служит смысловым и художественным стержнем создаваемого. Трансформации неизбежны, они продиктованы временем, меняющимися историческими условиями, однако традиционное искусство продолжает, как мы знаем, жить и развиваться на протяжении столетий. Это свидетельствует об исключительной устойчивости традиции. Феномен русской глиняной игрушки — не только в ее необычной и сложной природе, но и в том, что она в наши дни сохраняет разные временные и стилевые уровни в своем развитии, а это особенно ценно не только для изучения игрушки, но и для изучения народного искусства и культуры в целом.

Игрушкой занимались многие отечественные специалисты. В начале XX в. о ней писали Н. Д. Бартрам, А. Бенуа, А. И. Деньшин, А. В. Бакушинский, Н. М. Церетелли, В. С. Воронов, Л. А. Динцес. В послевоенное время, а затем в 1960—1970-е гг. ее рассматривали и в контексте народной культуры и искусства (работы В. М. Василенко, А. Б. Салтыкова, Г. К. Вагнера, М. А. Некрасовой), и в связи с конкретными художественными промыслами народной игрушки (статьи Ю. Арбата, Н. М. Овсянникова, А. Н. Фрумкина, И. И. Борисовой, И. Я. Богуславской, В. А. Гуляева, И. А. Колобковой). К концу 1970-х и в 1980-е гг. появились обобщающие исследования по традиционной глиняной игрушке: книга «Каргопольская глиняная игрушка» Г. П. Дурасова, книга «Русская глиняная игрушка» И. Я. Богуславской и ее же монография «Дымковская игрушка». Во второй половине 1980-х и в 1990-е гг. продолжается изучение не только крупных игрушечных центров, но и так называемых «малых промыслов», о которых прежде было известно очень немного (работы по рязанской глиняной игрушке А. Н. Фрумкина и другие). В это время игрушку рассматривали и как самостоятельный вид народного творчества, имеющий свою специфику, и в сопоставлении с другими видами народного искусства, в частности, с деревянной игрушкой (работы Г. Л. Дайн, Н. В. Тарановской, А. У. Грекова, Л. Латынина).

За десятилетия, прошедшие с начала XX в., было сделано очень много в изучении традиционной глиняной игрушки, однако остаются аспекты, которые еще требуют дополнительных исследований. Не было специальных работ, посвященных типологическому развитию в русской глиняной игрушке — темы, важной для изучения ее истории, не было и новых работ, касающихся темы происхождения традиционной русской игрушки. В начале XX в. об этом писали Н. М. Церетелли, В. С. Воронов, А. В. Бакушинский и Л. А. Динцес. В дальнейшем данной теме касались только вскользь. Н. М. Церетелли и В. С. Воронов подчеркивали тогда крестьянскую ее природу и светскую основу, а А. В. Бакушинский и Л. А. Динцес высказывали мнение о сакральном происхождении. Оба пользовались при этом разной аргументацией: Бакушинский опирался на материал этнографии и психологии восприятия, Динцес — на археологический материал<sup>2</sup>.

В наши дни появилась возможность обратиться к этим проблемам снова, рассмотреть их на современном уровне, присоединить к уже сделанному дополнительную аргументацию. Опираясь на расширенный ряд памятников и акцентируя внимание на том, что не попадало в поле зрения прежде, можно, например, попытаться выявить основные этапы в развитии образа традиционной глиняной игрушки, рассмотреть ее как художественное явление, существующее в пределах определенного культурно-исторического контекста. Аналитический подход

к материалу позволяет иначе отнестись и к давнему спору о культовом или светском происхождении традиционной русской глиняной игрушки, спору, который продолжается и теперь.

Прежде всего, остановимся на вопросах, связанных с проблемой происхождения и природы русской глиняной игрушки. Базируясь на археологическом материале Москвы XVI—XVIII вв., можно подтвердить факт позднего появления глиняной игрушки как самостоятельного вида народного искусства. Вплоть до конца XVIII в. мелкая пластика (то, что мы называем игрушкой) всегда являлась составляющей гончарного комплекса, изготовлялась вместе с керамической посудой, поэтому об особом выделении игрушки речи быть еще не могло. Именно в Москве прекрасно сохранились целостные гончарные комплексы с горнами, готовой продукцией и керамическим браком, которые и позволили ученым сделать этот вывод<sup>3</sup> (прежде всего имеется в виду работа Р. Л. Розенфельда «Московское керамическое производство XII—XVIII вв.»). В других русских городах найдены только отдельные произведения мелкой пластики, которые свидетельствуют о существовании здесь керамического производства, но не дают достаточного представления о самом процессе. Становится понятным, почему лишь в конце XVIII — начале XIX в. стали появляться гончарные центры, специализировавшиеся на производстве глиняной игрушки. Во-первых, возникла возросшая потребность в изделиях такого рода, во-вторых, это имело и технологическое обоснование: глиняная игрушка не требовала таких же высоких температур и длительного обжига, как посуда. Игрушка выделилась из гончарства (хотя не везде и не полностью), стала самостоятельным оригинальным видом народного творчества, но связи своей с гончарством никогда не теряла. Оба вида продолжали взаимодействовать, влияли друг на друга, а иногда давали даже образцы интересного синтеза (примером может быть художественная керамика Скопина).

Внимательное изучение московской глиняной пластики XVI—XVIII вв. позволило археологам выделить две основные группы существовавших тогда игрушек, которые были связаны с двумя разными направлениями. Одно — архаичное, «фольклорное» с условно-символическими изображениями сакрального характера, соотносившееся с древней крестьянской культурой, другое — «жанровое», игровое, ориентированное на натурный образ, близкий реальному, отражающее вкусы городской среды. Анализируя игрушки двух этих направлений, можно увидеть особенности каждого из них. Архаичная группа — это в основном звуковые игрушки-свистульки с изображениями животных и птиц, очень распространены коники, шары, утицы, баранчики. Эти изображения имеют светлый ангоб и роспись в виде символических знаков, связанных с культом плодородия. Жанровая группа включает

целиковые небольшие и более крупные декоративные по значению фигурки, отражающие быт города в данную эпоху (фигурки отдельных и запряженных в сани коней, скоморохов, горожан в разных нарядах, медведей со скоморохами, собак). В отличие от изделий первой группы, они имеют покрытие одноцветным ангобом, передающим естественную окраску, а иногда (уже в конце XVII—XVIII вв.) — заливку цветной глазурью.

Наши выводы подсказаны проведенным анализом произведений двух названных групп и осмыслением результатов с художественно-стилевой точки зрения. Со временем, видимо, наметилось не только сближение двух рассмотренных иконографических групп, но и начался постепенный процесс их синтеза, результатом которого и была новая образность, та, что характерна для русской глиняной игрушки XIX—XX вв. Соединение древнего сакрального и жанрового, условно-символического и натурального позволяет говорить о двойственной природе нашей традиционной игрушки. Даже звуковая игрушка, изначально функционально зависящая от «ритуально-магического», со временем изменилась по своему характеру, подчинившись требованиям культуры конца XVIII—XIX в. Древние образцы останутся в качестве архетипа, но будут подвергнуты последовательной трансформации в сторону десакрализации образа под влиянием городских вкусов и христианских представлений. Отголоски древности будут сохраняться, но найдут разное выражение в игрушках отдельных территорий: одно дело — игрушка, происходящая из городских слобод, другое — происходящая из глубинных районов России с архаичным укладом в жизни и искусстве. Отсюда и проистекают великое многообразие, самобытность, художественная вариативность нашей глиняной игрушки как особого вида народного творчества.

Соотношение между игрушечным производством и гончарством в разных центрах России было неодинаково (это зависело от целого ряда причин), но общность самой пластической природы этих видов народного искусства всегда так или иначе проявлялась, изолированными друг от друга они не стали. В тех местах, где была высококачественная гончарная глина, широкий спрос на глиняную посуду, не прерывавшиеся традиции этого ремесла и прямые связи с рынком, гончарное дело оставалось ведущим, игрушка являлась лишь дополнением к гончарству (так было в Скопине, Липецке, Череповце, Вельске). Кое-где производили только посуду и звуковые игрушки, в основном свистульки (это можно сказать о Коровине, Меленках, Казаринове). Другое дело — в слободах некоторых русских городов, где потребность в игрушке оказывалась выше, чем потребность в глиняной посуде. Гончарство здесь постепенно угасает. Самый показательный пример — Вятка (Дымково), где когда-то занимались гончарством, но производство игрушки к

середине XIX в. стало преобладающим. То же соотношение складывается к концу XIX в. и в Каргополье, и в таких центрах, как Филимоново и Абашево, где прежде в большом количестве делали глиняную посуду (в музейных и частных коллекциях сохранились ее образцы). В некоторых (особенно глубинных) районах России, керамические центры (а их было немало), как правило, производили параллельно и бытовую керамику, и игрушку, сохраняя при этом некий баланс. И то, и другое находило постоянный сбыт: продавалось на местных базарах самими мастерами-изготовителями, развозилось «менялами-тряпичниками» по деревням. Так было и на Севере, и в Центральной России (на Рязанщине, на Калужской, Ярославской земле).

Взаимосвязи и взаимовлияния гончарства и глиняной игрушки проявляются в разных направлениях. Прежде всего, в области самих пластических решений. Обобщенные, геометризованные формы игрушки часто являются прямой пластической параллелью гончарным формам, не говоря уже об особенностях самой глины (они будут одинаково проявляться, как в посуде, так и в игрушке). На это всегда обращают внимание сами мастера. Крупные, массивные архаичные формы северной русской игрушки (каргопольской, сомовской, кирилловской, череповецкой), кажется, прямо повторяют функциональные керамические формы. Это сходство — и в изображениях так называемой Бабы, с устойчивым колоколовидным объемом юбки в основании, и в фигурках животных и птиц, где основные геометризованные объемы тоже напоминают многие керамические формы. Согнутые руки и лапы в игрушке делаются и крепятся почти так же, как и ручки в сосудах, пропорциональные решения фигур и керамических изделий тоже оказываются очень близкими. Здесь любят устойчивые, приземистые, массивные формы.

Со второй половины XIX в. игрушку в России делают, как показывает это сам материал — игрушки разных центров, — больше расписную, чем глазурованную, хотя некоторые центры остаются верными старой традиции. И чем дальше, тем сложнее, контрастнее и декоративнее становилось живописное оформление глиняной игрушки, — особенно с появлением фабричных красителей и белых ангобированных фонов. Яркий пример — Дымково (вятская игрушка), другой пример — тульская игрушка.

В старой расписной игрушке конца XIX — начала XX в. очень часто использовалась неяркая гамма природных красок минерального и растительного происхождения. В кустарных промыслах в 1920—1930-е гг., когда возникали трудности с фабричными красителями, мастера снова переходили к природным краскам. Глиняная игрушка, расписанная природными красками, особенно отчетливо выявляет свою пластическую связь с гончарством, его формами.

С течением времени игрушка все больше и больше становилась декоративной и живописной. Она ищет свои пути под влиянием городской культуры и меняющихся художественных вкусов. Итог мы видим на примере знаменитого вятского промысла. Дымковская игрушка представляет вообще новый этап в развитии игрушечного дела. Здесь серьезно изменили и содержание старых образов, и их художественную суть.

Связь с гончарством не была к концу XIX в. так выражена в глиняной игрушке, как прежде, но она все равно существовала. Было еще одно связующее, которое свидетельствовало об их изначальной общности, — это орнамент. Орнаментальные мотивы, символические знаки, которые постоянно встречаются в произведениях северной игрушки (и игрушки вообще), видимо, были перенесены еще в древности в керамическую игрушку из гончарства. Сопоставления орнаментальных мотивов на керамике и игрушке разных центров наглядно показывают это единство.

Типологический анализ основных видов традиционной русской глиняной игрушки позволяет не только выделить этапы ее исторического развития и их стилевые особенности, но и показать традиционность данного явления в народной культуре и искусстве, имеющего глубинные национальные истоки. При рассмотрении женского образа и женского костюма в русской глиняной игрушке, образа коня и всадника, образа Древа довольно отчетливо прослеживаются три иконографических уровня. Первый уровень, еще во многом архаичный, с символической фольклорной доминантой, второй, — переходный, более приближенный к реальному в изображениях, но сохраняющий еще в какой-то мере связь с древностью, и, наконец, третий уровень, явившийся результатом постепенно происходившей трансформации и десакрализации. Он характеризуется сугубо жанровыми и подчеркнuto декоративными изображениями.

Образ «Древа» является космогоническим по своей сути, поэтому он занимает особое место среди изображений в традиционной русской глиняной игрушке. «Древо», «Древо жизни», или «Священное Древо», существующее во всех мифологиях мира, прежде всего, служит всеобъемлющим символом плодородия, вечной жизни и вечного возрождения. Его образ связывает разные уровни жизни, разные миры — Небесный, Земной и Подземный (божественный мир, мир живых и мир мертвых). Поэтому его считают разновидностью более сложного образа и понятия — «Мировое Древо». Образ «Древа» был известен всем земледельцам, в том числе и древним славянам. Он всегда оставался для них залогом защиты от разрушительных сил зла. Неслучайно во всех языческих культурах образ Древа соотносится как с магией плодородия, так и с защитительной магией<sup>4</sup>. «Древо» встречается во

многих памятниках народной культуры и искусства, в произведениях художественных ремесел. Вполне понятно, почему иногда вместо этого символа, в качестве его замены, выступает изображение женского божества, самой Богини Матери — покровительницы всех природных сил, защитницы и владычицы в мире птиц, зверей, растений и людей. В традиционном русском искусстве образ Древа интересно воплощен разными его видами: резьбой по дереву, вышивкой, кружевом, росписями по дереву, кованым металлом, народной керамикой, он продолжает и теперь жить и развиваться в народных ремеслах. Образ Древа в его пластическом, графическом, живописном и орнаментально-декоративном преломлении дает и русская глиняная игрушка.

Архаический пласт представляют, прежде всего, символические антропоморфные образы — образы Богини, которая дается в соединении с разными зверями, птицами, растительными мотивами. С образом Древа связаны и зооморфные образы. Это — «Олень-Древо», образ, в котором Древо оказывается не только в виде, но и вместо ветвистых рогов на голове этого животного. Встречаются среди глиняных игрушек и непосредственные воспроизведения образа космического «Древа» — интересные объемные его воплощения, получившие дополнительное название «Карусель». Это — более сложные образы, соотносящиеся с понятием «Мировое Древо». В этих игрушках выражена не только символика плодородия и вечного воспроизведения жизни, начавшейся когда-то с появления растений, птиц и животных, но и символика космогонических уровней (мира небесного, земного и подземного). Народные представления о мироздании в целом выражены в простой и ясной конструкции в виде ствола, или оси с насаженными на них дисками. Трехчастная эта пластическая композиция населена зверями и птицами. Причем, птицы (а их во всех мифологиях считали посредниками между мирами) могли быть и в верхней, и в нижней зоне данного скульптурного изображения. Увенчивал же это построение обычно знак солнечного божества — фигурка сидящего кота или голова коня.

Наиболее показательны для архаического, древнейшего уровня в типологии глиняной игрушки такого рода произведения из деревень Александрово-Прасковинка Рязанской области, Хлуднево Калужской области (это особые изображения Богинь или Баб, и изображения «Карусели-Древа») и игрушки из деревни Абашево Пензенской области (фигурки «Оленя-Древа»).

Постепенно происходила трансформация языческих по своему происхождению типов такой игрушки. Древние типы по-прежнему сохранялись, но параллельно с ними начали бытовать и совсем другие — образ реального Древа. Это Древо с сидящими на его ветвях разными птицами и выскакивающими из этих ветвей зверями, а так-



же новый образ, приближенный к христианскому символу Райского Древа. Этот образ удивляет неземной красотой и яркостью, пышной зеленью, гроздьями спелых плодов и нарядными цветами. Данный образ близок по сути древним символическим изображениям, как образ вечного плодородия и вечной жизни, но имеет свою философскую и религиозно-нравственную интерпретацию. Такие игрушки особенно характерны для Вятки (Дымкова). Что касается образа Богини, то он превращается на данном этапе в образ Бабы-Кормилицы, который в известной мере еще напоминает образ Богини, но ассоциируется с изображением Древа только отчасти. Это демонстрируют игрушки разных центров, в частности Каргополя.

К концу XIX в. и в XX в. образ Древа подвергается дополнительным изменениям. Он становится частью жанровых сцен охоты или сложных повествовательных композиций, иллюстрирующих сказочные сюжеты. Мы встречаем такие решения и в игрушках Каргополя, и в игрушках Дымкова.

Любопытную параллель тому, что мы наблюдаем в глиняной игрушке, представляют изображения Древа в других видах народного искусства, например, на донцах нижегородских (городецких) прялок, выполненных в технике инкрустации мореным дубом. Процесс трансформации образа Древа протекал в этих изображениях в той же примерно последовательности, что и в игрушке, причем, этапы его хорошо датированы сохранившимися надписями. В начале XIX в. композиции с Древом — это сакрализованные композиции. В них Древо располагается по центру и фланкируется фигурками небесных всадников. Далее, вместо небесных всадников, появляются гусары, напоминающие о событиях войны 1812 года, а к 60—70-м гг. XIX в. — просто охотники с собаками. Существенно меняется содержание данной сцены: символическое начало уже полностью подменяется жанровым, повествовательным. Образ Древа перестает быть сакральным, хотя по традиции сохраняет некоторое сходство с древним изображением. Охотники становятся бытовыми образами, собаки лают на птиц, сидящих на дереве — все превратилось в веселую сценку, развлекающую зрителя. То же и в глиняной игрушке. Хорошо прослеживается архаический уровень, далее — переходный полумифологический и, наконец, жанровый, вполне реалистичный, нарративный. Его демонстрируют, например, некоторые игрушки У. И. Бабкиной.

Типологическое развитие другого образа — очень популярного в русской глиняной игрушке, образа, получившего в XIX и XX в. название «Баба» или «Барыня», проходит те же три стадии в своем развитии. То, что архетип женского образа в нашей глиняной игрушке имеет непосредственную связь с древним культом Богини-Матери, покровительницы всего живого, подательницы плодородия, сомнений

не вызывает. Это подтверждают произведения славян и скифов-земледельцев, архаичные женские образы в русских вышивках, кружеве, изделиях художественного ткачества, в росписях на прялках и резьбе на пряничных досках. Богиня-Мать предстает здесь, как правило, в геральдических трехчастных композициях, в сочетании с двумя стоящими по сторонам оленями, конями, птицами, небесными всадниками. Данный образ мог иметь несколько смысловых акцентов, но суть его от этого не менялась. Это мог быть и образ владычицы всех стихий, и образ хозяйки лесов, полей и рек, покровительницы зверей, птиц, рыб, домашних животных, защитницы семейного очага, женщин и женских ремесел. С развитием славянской мифологии и религии вычленяется несколько женских и мужских культов, однако в искусстве это не находило четкого разграничения: художественные образы всегда тяготели к синкретичности. Существует поздняя традиция, связывающая женский образ преимущественно с Водной стихией (с рекой, дождем, русалочьим миром), но для произведений изобразительного искусства значение его, конечно, неоднозначно. Название «Берегиня», по мнению современных лингвистов, может иметь и более древнее происхождение, связь не со словом «берег», а со словом «беречь»<sup>5</sup>. Тогда понятно, почему образ древней Богини ассоциировался и с силами плодородия, и с защитой — оберегом от всего дурного, враждебного человеку. Вышитые и тканые полотенца, подзоры, ширинки, свадебные пояса и другие предметы одежды, где встречаются изображения такого рода, явно имели не только связь с обрядами «урожайной», но и «защитительной» магии. Произведения Русского Севера демонстрируют это со всей полнотой и многообразием.

На особое значение, сакральную роль женских изображений в ранний период указывает и другой момент. Он связан со звуковой природой игрушки. Именно в силу своей сакральной природы, образы Богини крайне редко были звуковыми игрушками. Эта роль принадлежала фигуркам животных и птиц. Они-то как раз могли выполнять звуковую функцию, служить свистульками и погремушками. Их использовали в обрядовых действиях как атрибуты древних славянских богов. Получается, что первый этап в развитии женского образа в глиняной игрушке более всего связан с древнейшим историческим пластом и языческой образностью. Далее начинается процесс постепенной трансформации этого образа, который протекал на протяжении XIX в. и продолжается в XX и XXI вв.

Под влиянием городской культуры и христианских представлений происходит десакрализация данного образа. Символический образ приобретает черты большей конкретности, связь с реальной жизнью. Уже в первой половине XIX в., возможно, появился образ так называемой Бабы, или Кормилицы. Она изображалась с младенцем или, как

языческая Богиня-Мать, с фигурками зверей и птиц. Связь с древним изображением не утрачивалась полностью, но определяло уже не столько культовое, сколько светское начало.

Примеры первого иконографического типа, типа Богини — это игрушки таких центров, как Хлуднево Калужской области, Александрово-Прасковинка Рязанской области, Чернышино и Плешково Орловской области. Примеры второго иконографического типа — типа Бабы, который становится очень популярным, благодаря своей приближенности к жизни, особой колоритности, дают игрушки Каргополя Архангельской области и деревни Филимоново Тульской области. Оба центра относятся к числу «больших промыслов». Бабы таких каргопольских мастеров, как И. В. и Е. А. Дружинины, У. И. Бабкина, С. И. Рябов, Шевелёвы, хорошо известны. Они представляются в ярких северных нарядах, строгих, выразительных по цвету и орнаментальным украшениям<sup>6</sup>. В Филимонове этот образ не менее распространен и варьируется в разных масштабах. Очень показательны игрушки старейшей мастерицы данного промысла А. Г. Карповой, которые всегда отличаются самобытностью и высоким художественным мастерством<sup>7</sup>.

Третий иконографический тип женского изображения в игрушке — тип Барыни — является производным от переходного по значению типа Бабы-Кормилицы. Он связан уже с концом XIX и началом XX в., с эпохой процветания промышленного и купеческого русского города, с эпохой серьезных изменений в сельской жизни, произошедших с отменой крепостного права. В это время широко развивается фабричное производство, торговля, меняется ремесленная среда в городских посадах, усиливается влияние города на крестьянскую культуру. Закрепившееся в XVIII в. разделение на крестьянское и городское искусство усложняет общую картину развития русских художественных промыслов.

Именно в это время в посадской среде и под ее влиянием в крестьянской среде складывается этот новый изобразительный тип. Образ Барыни, появившийся на основе переходного типа, имеет множество своих особенностей и еще большую вариативность. Отголосков древнего языческого образа Богини в нем очень мало, но связь с архетипом все-таки полностью не нарушена.

Постепенно происходившее «обмирщение» женского образа трансформировало и модернизировало его, превратив в образ живой и реальный. Однако связь с традицией сохранялась, причем сохранялась как в содержании, так и в изобразительном, формальном решении. По существу это — образ нарядной, дородной горожанки. Иногда она снова выступает в роли матери или кормилицы и изображается с младенцем на руках, иногда держит подмышкой птиц, а иногда сочетает и то, и другое. Она — тоже олицетворение благополучия, жизненной

силы, процветания. Ироничность, веселость вовсе не мешают этому. Изменились на городские наряды этих женских фигурок (покрой отрезных по талии кофт с пуговицами, головные уборы в виде маленьких шляпок или высоких капоров), но при этом сохранилась традиционная раскраска (принятые издавна цветовые сочетания), и традиционные орнаментальные вставки, с солярной, водной и растительной символикой. Об исходном значении самого этого изображения, используемых декоративных приемов и орнаментальных мотивов мастера уже могли не помнить, но повторяли их постоянно, сохраняя тем самым основу, стержень данного образа. Важно заметить, что с появлением этого нового иконографического типа два предшествующих ему во времени вовсе не исчезают. Они сосуществуют. В результате, все три разновидности женского образа доживают до настоящего времени. Уникальность современной нашей народной глиняной игрушки состоит в том, что она отражает сразу все эволюционные ее этапы.

Третий иконографический тип изображения в русской глиняной игрушке — тип Барыни — получил широкое распространение в России. Глиняные фигурки Барынь стали делать во многих керамических центрах, но особенно знаменита ими Вятка (Дымково), где они, как считают, появились впервые под известным влиянием фарфоровой пластики<sup>8</sup>.

Трансформация, которую можно наблюдать среди изображений типа Барыни, касается и содержательной и формальной стороны. Происходит еще более заметное обытовление прежнего изображения. Если образ «Бабы» еще сохранял осязаемую связь с древней языческой культурой и образом ритуальной пластики, то здесь эта связь почти исчезает. Фигурки Барынь полностью превращаются в предмет забавы, т. е. в игрушку в нашем понимании. Образ «Барыни» становится еще более конкретным, приближенным к своему времени. Он не перестает быть обобщенным в пластическом решении, но становится более ярким, красочным, броским в своей орнаментальности. Образ, когда-то глубоко символический, становится забавным, «игровым». Он требует не столько понимания своей сути, сколько внимательного разглядывания и «вживания» в него. «Барыня» — это всегда целый рассказ из посадской жизни, рассказ веселый, занимательный, напоминающий о праздничных гуляниях и ярмарках, народных играх и балаганных представлениях.

Анализ костюмных комплексов подтверждает обоснованность выделенных этапов в иконографическом развитии женского образа в глиняной игрушке. Среди архаичных образцов первой иконографической группы встречаются древние виды русского костюма, сохранявшиеся в отдельных районах в крестьянской среде вплоть до конца XIX в. и даже в XX в. Во второй переходной группе распространены

смешанные виды костюма, характерные в основном для посадской среды на протяжении XVII — первой половины XIX в. Последняя, третья, иконографическая группа (изображения Барынь) представляет поздние варианты городского костюма, распространенного на рубеже XIX—XX вв. Кроме того, как и в самих этнографических костюмных комплексах, в этих игрушках встречаются разновременные сочетания и фантазийные построения, не имевшие реальных прототипов (этим отличаются более всего игрушки нашего времени).

Из костюмов древнего происхождения в игрушке отдельных центров Средней, Северной и Южной России используется главным образом понёва и понёвный комплекс (сарафан как одежда более поздняя по своему происхождению, получившая распространение на Руси только с XVII в., в архаичной глиняной игрушке не встречается вовсе). Понёвы разного вида мы находим в игрушках Орловской, Курской, Калужской, Рязанской, Тульской, Архангельской областей. Понёва сочетается здесь обычно с белой рубахой или цветной кофтой. Поверх них иногда может быть надет шушпан, редкий вид старинной нагрудной суконной одежды. Кроме понёвы в архаичных игрушках иногда используются оборчатые юбки, хотя этот наряд стал использоваться на Руси только с XVIII в.

Символика плодородия еще сохраняется и на юбках женских фигурок второй иконографической группы. Примеры такого женского образа дают, в частности, известные каргопольские Бабы. Они еще похожи на изображения Богинь, повторявших древние образы в северных вышивках и кружеве, однако, связь с реальной жизнью оказывается в них более ощутимой. Символика плодородия, отраженная в излюбленных орнаментальных мотивах Креста, Солярного круга, Радуги, растительного побега, ветви передается уже в интерпретации более позднего времени, более свободной и декоративной, чем прежде. Наряду с белой рубахой в игрушках второй типологической группы, встречаются уже и приталенные яркие кофты-баски, вошедшие в моду во второй половине XIX в. В результате, действительно, возникает представление о смешанном костюмном комплексе, соответствующем данному переходному изобразительному типу.

Третья иконографическая группа русской глиняной игрушки, которую особенно наглядно представляют вятские (дымковские) Барыни, свидетельствуют о новой стадии в процессе трансформации традиционного женского образа и новой стадии в истории русского костюма на рубеже XIX и XX вв. Образ «Барыни» — образ собирательный, имеющий, кроме того, и социальную окрашенность. Одежды, которые мы встречаем в «Барынях», бесконечно разнообразны и очень конкретны в каждом локальном игрушечном центре. Среди нарядов Барынь: клетчатые широкие юбки и юбки с оборками, модные прита-

ленные яркие кофты-баски с пышными рукавами, белые крахмальные передники, а иногда — совсем городские платья, с узкими длинными юбками и глубоким вырезом. Художники варьируют и стилизуют, используя старые образцы, они не порывают с традицией, но доводят ее развитие до иных рубежей. Анализ украшений и головных уборов дает примерно тот же результат. Процесс десакрализации женского образа в русской глиняной игрушке, происходивший на протяжении всего XIX в., дал свой результат. Однако отголоски древности, проявившиеся в ее оформлении, не только не исчезали, но даже сохраняли роль стержня в художественных решениях.

Наиболее ранние образцы, связанные с третьим иконографическим типом — типом «Всадника» — в русской глиняной игрушке, дают снова древнейшие промыслы: Александрово-Прасковинка и Хлуднево. Именно здесь мы находим образ так называемого Небесного Всадника. Изображения его, отличающиеся условностью, обобщенностью и символичностью в цветовом решении, явно имели сакральный по значению прототип. Этот образ, имевший космогонический характер, соотносился и с солярным культом, культом плодородия, и с культом Богини-Матери — Владычицы всех природных сил (Небесные всадники были ее охранителями).

Переходным иконографическим типом «Всадника» стал образ, получивший черты приближенного к реальности изображения. Он мог сохранять символику более ранней типологии и в то же время отражать какой-то героизированный исторический прототип. В Филимонове это — образ гусара или барина в шляпе, в Абашеве — удалого казака, бравого героя, в высокой папахе.

Полная десакрализация данного иконографического типа происходит, так же, как и в первых двух случаях (в связи с образом Древа и женским изображением) в конце XIX — начале XX в. Образ «Всадника» трансформируется в это время настолько, что превращается в сугубо жанровый. Либо это — изображение охотника, либо ироничный, как в Дымкове, образ Барина или стилизованный образ гусара.

Образы животных и птиц в русской глиняной игрушке не менее любимы, чем женские фигурки. Чаще всего они являлись звуковыми (свистульками или погремушками). Типологическое развитие в пределах данной группы памятников шло несколько иначе, чем в игрушках с женскими изображениями. Процесс образных изменений от раннего к позднему периоду происходил здесь очень медленно, поэтому выделить какой-то переходный этап почти невозможно.

Как и в женских фигурках, здесь четко прослеживается процесс десакрализации древних образов, но обосновано можно говорить только о ранней и поздней иконографических группах. Образность ранней, еще отражавшая особенности древних образцов, близка архетипам, с

их символичностью и лаконизмом форм. Поздняя — соответствующая по времени трансформированным типам Древа, Барыни, Всадника, — ориентирована на жизненно-конкретное и имеет жанровую интерпретацию изображений и подчеркнутую декоративность. Любопытна одна особенность, которая кажется определяющей. Если в игрушке других иконографических типов поздняя группа оказывается на протяжении всего XX в. основной, то в игрушке с изображениями животных и птиц все происходит иначе — основной остается как раз архаичная группа, мало подвергшаяся в дальнейшем трансформации. Поэтому и получается, что древнее, условно-обобщенное, символическое направление существует в наши дни параллельно с новым жанрово-декоративным и даже доминирует. Объяснений данному явлению несколько, но прежде всего, это сложность собственно пластической трансформации зооморфных и орнитоморфных изображений, которые по существу не нуждались в серьезных изменениях. Другое объяснение — массовость производства таких игрушек, которые часто выполнялись в виде упрощенных изображений, полуфигурок-свистулек.

Сочетание художественно-стилистического, типологического и семантического анализа позволило не только говорить об иконографических группах и времени их возникновения, но и о тех связях, которые были когда-то между архетипами и этими образами. Благодаря этому и складывается та картина, которая реально существует в нашей игрушке. Традиционная глиняная игрушка, в силу разных причин сохранившая все исторические уровни своего развития, по сути, представляет собой некую целостность, единую образную систему. На конкретном материале игрушек разных центров, происходящих из многих известных музейных коллекций, можно рассмотреть самые распространенные образы в пределах данной иконографической группы. Это — быки и олени, козы и бараны, кони, медведи, собаки, водоплавающие и певчие птицы, петухи и куры, индюки и павлины — все то, что было в арсенале большинства игрушечных промыслов.

Феномен традиционной русской глиняной игрушки, характеризующейся сосуществованием в ней на современном этапе всех иконографических типов, отражающих разные исторические периоды в ее развитии, объясняется разными причинами. Прежде всего, это исторические и природные условия, огромная протяженность наших территорий (особенно с севера на юг), а кроме того — неравномерность их развития, характерная для России. При быстром продвижении промышленного производства, юг России и некоторые районы севера, удаленные от городских центров и торговых путей, продолжали оставаться сугубо земледельческими, патриархальными в своем жизненном укладе даже в послереволюционное время. Это и создавало условия для сохранения традиционной народной культуры, ее древней образности.

## Примечания

<sup>1</sup> Народные мастера. Традиции и школы: сб. ст. / ред. и сост. М. А. Некрасова. Вып. 1. М., 1987; Вып. 2. М., 2006; *Некрасова М. А.* Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. М., 1983.

<sup>2</sup> *Церетелли Н.* Русская крестьянская игрушка. М., 1933; *Воронов В. С.* Крестыанское искусство. М., 1924; *Бакушинский А. В.* Исследования и статьи. Избранные искусствоведческие труды. М., 1981; *Динцес Л. А.* Древние черты в русском народном искусстве // История культуры Древней Руси. Т. 1, 2. М.; Л., 1951.

<sup>3</sup> *Розенфельдт Р. Л.* Московское керамическое производство XII—XVIII вв. // Археология СССР. Свод археологических источников. Вып. Е-1-39. М., 1968.

<sup>4</sup> «Древо Жизни», «Древо Мировое» // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980. С. 396—406.

<sup>5</sup> «Берегини» // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980. Стр. 168—169.

<sup>6</sup> *Дурасов Г. П.* Каргопольская глиняная игрушка. Л., 1986.

<sup>7</sup> *Овсянников Ю. М.* Филимоновская игрушка // Декоративное искусство. 1961. № 3.

<sup>8</sup> *Богуславская И. Я.* Дымковская игрушка. Л., 1988.



Н. Е. БАРИНОВА  
(Тверь)

## *Традиционные вышитые полотенца Торжокского района Тверской области*

**В**ышивка полотенец как вид народного творчества активно бытовала в Тверской области еще в первой половине XX в., однако в настоящее время вышитые полотенца редко используются в быту (у людей преклонного возраста еще можно встретить полотенца, обрамляющие иконы в красном углу). Эти вещи в основном выведены из сферы употребления и хранятся как семейные реликвии, как память о предках — мамах, бабушках, — создававших поистине художественные произведения по канонам народной традиции. Встретить людей, занимающихся традиционной вышивкой в настоящее время, практически не удастся. К тому же, к огромному сожалению, во многих семьях традиционные вышитые полотенца не воспринимаются как ценность, они уничтожаются и выбрасываются как ветхие, загрязненные, непригодные для утилитарного использования вещи. Заметим, что и степень зафиксированности фольклорных образцов, их изученности с точки зрения выявления характерных черт локальной традиции невысока.

Изучением локальных традиций вышивки Тверской области по сути дела не занимались: мы можем назвать только работы Л. Э. Калмыковой<sup>1</sup>, которая занималась исследованием народного искусства Тверского региона по коллекциям Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника. Несколько работ, в том числе альбом В. Я. Яковлевой «Калининская вышивка»<sup>2</sup>, посвящены вышивке Тверской области в целом, без углубленного исследования конкретных локальных зон. Частично касалась особенностей тверской вышивки Г. С. Маслова<sup>3</sup>. Упоминание о прикладных видах народного творчества в интересующем нас районе есть в издании конца XIX в. «Очерки Торжка», где говорится о золотном шитье<sup>4</sup>.

Интерес к локальным традициям Тверской вышивки возник в ходе проведения кафедрой народного художественного творчества филиала

Государственной академии славянской культуры (ГАСК) в 2006—2008 гг. фольклорно-полевых исследований в Торжокском районе (руководитель — В. И. Ситников). По итогам этой работы оказалось, что среди образцов традиционной культуры, зафиксированных в экспедициях, достаточно большую часть составили вышитые полотенца. Количество находок позволяет надеяться на возможность составления целостного представления об этом феномене традиционной культуры. Стилистическая неоднородность полученных материалов послужила поводом для привлечения дополнительных источников в попытке выявить специфические локальные черты традиционной вышивки выбранного района.

Для анализа традиционной вышивки Торжокского района помимо материалов торжокских экспедиций филиала ГАСК использованы полотенца из фондов Всероссийского историко-этнографического музея (г. Торжок) (ВИЭМ), данные из фондов Тверского объединенного государственного музея (ТОГМ), материалы каталога «Тверская вышивка в собрании Загорского музея» и фотографии полотенец из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства (ВМДПНИ), представленные образцами из Новоторжского уезда. Новоторжские вышитые полотенца фиксировались в ходе подворных обходов местных старожилов, посещения всевозможных этнографических экспозиций при сельских школах, ДК, библиотека, ознакомления с образцами, пожертвованными в храмы и часовни. К сожалению, полотенца, которые находятся в церквях, не могут помочь в исследовании ареального распространения тех или иных типов вышивки, так как мы не имеем информации ни об их владельцах, ни о мастерах. Поводом для учета подобных образцов в общей статистике послужил сам факт бытования этих произведений народного творчества в Торжокском районе. То же можно сказать о некоторых образцах, хранящихся в фондах музеев, но не имеющих точной паспортизации.

Возможность проследить распространенность вышивки полотенец как вида народного творчества на территории Торжокского района обеспечивается привлечением материалов экспедиций ГАСК и Загорского музея, так как именно они дают наиболее массовый материал. В ходе экспедиций ГАСК были обследованы следующие сельские поселения: Борисцевское, Мирновское, Клоковское, Высоковское, Воропуниевское, Страшевичевское, Русинское, Лужковское, Сукромленское, Масловское, Яконовское, Ладьинское, где были зафиксированы образцы традиционных вышитых полотенец. Привлеченные материалы из собрания Загорского музея представлены образцами из Новоторжской, Никольской, Пречисто-Каменской, Климовской, Сукромлинской, Прямухинской, Тысяцкой, Бараньегорской, Поведской, Василевской, Кузовинской, Грузинской волостей.

Всего нами рассмотрено 336 образцов полотенец Торжокского района: материалы экспедиций филиала ГАСК — 156 (фотографии полотенца из Михайло-Архангельского собора, Никольской церкви, церкви «Дальняя Троица», часовни в с. Костешино, частных лиц); материалы из фондов ВИЭМ — 47; материалы из фондов ТГОМ — 18; материалы из каталога Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника — 109; материалы из фондов ВМДПНИ — 6 образцов полотенец.

При анализе образцов торжокских вышитых полотенец была поставлена задача группировки и классификации образцов по различным критериям. По критерию технологии изготовления мы выделяем полотенца, выполненные: в традиционном сочетании сквозной белой строчки с глухим красным швом «роспись», двусторонними швами, простыми и «скорыми» (к которым относятся «тамбур» и «крест») швами.

К хронологически более ранним русским швам исследователи относят глухие счетные швы (шов «роспись» или «полукрест», набор, косой стежок, «крестик» по счету нитей ткани, счетная гладь, «козлик», белая мелкая строчка), а к поздним — сквозные и свободные (вырезы, цветная перевить, гипюры, «тамбур», контурная гладь). При этом наиболее ранние технологии — приемы двустороннего шитья, когда изнаночная и лицевая стороны выглядят одинаково.

Анализ материалов экспедиций ГАСК позволяет сказать, что наибольшее количество (84) полотенец выполнены в технике вышивки крестом. Этот вид вышивки пришел на смену сложным техникам и полюбился простотой исполнения, поэтому встречается повсеместно. Он используется как самостоятельный прием для создания орнаментальных композиций, а также в сочетании с другими видами швов — строчкой и гладью. Декорирование полотенец часто дополняется вязаным кружевом. Сравнение наших материалов с материалами Загорского музея, ВМДПНИ и ТГОМ показывает, что вышивка крестом представлена единичными образцами: 7 полотенец из 127. Почти такая же картина с применением такого вида вышивки, как счетная гладь: соответственно 45 полотенец, зафиксированных нашими исследованиями (ГАСК, ВИЭМ), и 5 образцов по материалам других вышеназванных источников.

Отдельно надо сказать об образцах (3), в которых вышивка «крестом» имитирует строчечное шитье, используя так называемое негативное изображение: черными крестиками заполняются клетки вырезов сетки, а узор при этом остается белым.

Строчечная вышивка (40 образцов) в основном выполнена настилом, реже — штоккой. Встречается сочетание белой строчки с другими видами швов: «крест» (5), «роспись» (4), счетная гладь, цветная

контурная гладь. Швом «роспись», как правило, дополняли строчевую вышивку.

Счетная гладь (45 образцов) редко дополняется другими видами вышивки (строчкой — в 4 образцах). Декоративная композиция в целом сочетает в себе крупный узор в этой технике с кружевом, связанным крючком. Среди новоторжских полотенец встречаются единичные образцы вышивки тамбурным и стебельчатым швами, а также сложными техниками золотного шитья.

Среди особенностей вышитых полотенец важную роль играет колористика. Вышивка разных ареальных зон отличается цветовой гаммой. На севере вышивка в целом монохромна. Чаще всего узоры выполнялись красным по белому или белым по красному. Впрочем, наряду с монохромностью мы можем говорить о многоцветности, которая проявляется за счет многочисленных полос из цветной ткани, лент и кружева. В многоярусных полотенцах есть совершенно необычные, строго одноцветные белые ажурные ряды из широких узорных мережек «настилом» из плотных декоративных мотивов, иногда украшенных широким кружевом.

«Для Новоторжского уезда — отмечает Л. Э. Калмыкова, — типична тональная разработка красного цвета... В крупных изображениях эти оттенки с большим мастерством и вкусом выявляются в более сложном контрастном сопоставлении различных швов. Отдельные части рисунка выделяются резко очерченными, плотными, рельефными стежками “счетной глади” Их цветовая сила несколько смягчается мерцающими мелкими пунктирными стежками, узкими вертикальными полосками “набора” и ровным красноватым тоном крупной “шашки”, заполняющей почти целиком всю фигуру... Одноцветные вышивки “крестом” выполняются красными бумажными нитками, а в “тамбуре” используются сравнительно толстые льняные или шерстяные... Особой цветовой щедростью и изощренным узорочьем выделяются яркие тамбурные образцы, выполненные на цветных фабричных тканях разноцветными шелковыми и шерстяными нитками»<sup>5</sup>.

Представленные образцы строчевой вышивки, как правило, монохромны. Реже (5 образцов) используется строчка с включением цветной нити, чаще красной: цветная строчка-вырезы, настил по мережке и по сетке. В основном в полотенцах сохраняется традиционное сочетание черного и красного (45 образцов), редко черный цвет заменен зеленым (4) и синим (1). Немало образцов красной вышивки (18), встречается полихромная (15 образцов), где помимо упомянутых красного, черного, зеленого и синего цветов встречаются желтый, оранжевый и сиреневый. В отношении цветовой гаммы полотенец, вышитых счетной гладью, следует заметить, что в основном предпочтение от-

дается сочетанию черного и красного цвета (30 образцов) и красному (13). В отдельных экземплярах использована многоцветная вышивка. Вышивка гладью по контуру в основном полихромна, только 2 образца выдержаны в одном цвете. Как мы видим, колористика вышивки разнообразна: от строгого северного сочетания белого и красного цветов до многоцветья, связанного с появлением тканей фабричной выработки и распространением контурных швов.

В качестве основания для сюжетно-образной классификации вышивок исследователи используют разные критерии. В настоящей статье за основу классификации представляется целесообразным принять подход Г. С. Масловой<sup>6</sup>, в соответствии с которым выделяются полотна, декорированные геометрическим орнаментом, зооморфным (включающим орнитоморфный и тератологический), растительным, антропоморфным. При анализе выявленных вышитых торжокских полотен необходимо прежде всего сгруппировать весь корпус образцов исходя из образного содержания вышивок.

По результатам экспедиций ГАСК, доминирующим мотивом является растительный (более 100 образцов). Сравнительно небольшое количество (35) геометрических узоров. Орнитоморфные и зооморфные мотивы встречаются еще реже (птицы — в 15 образцах, кони — в 3).

Отдельно нужно сказать, что некоторые из сюжетных композиций растительного орнамента представляют собой интерпретацию антропоморфного женского божества — рожаницы (14 образцов). Кроме того, композиции многих полотен сочетают несколько орнаментальных мотивов. Комбинации сочетаний могут быть различными.

Наши данные отличаются от данных Загорского музея, где сюжеты и мотивы располагаются следующим образом. Наиболее распространен образ птицы — 37 образцов; растительный орнамент встречается в 28 случаях; 21 образец архаического мотива с женскими персонажами; сюжетов с конями — 5. Геометрические орнаменты могут быть как дополнением к основным сюжетам, так и самостоятельным мотивом (12 образцов).

Л. Э. Калмыкова отмечала самобытность вышивки Новоторжского уезда: «Значительный интерес представляют наиболее редко встречающиеся в русской вышивке сюжеты, сохранившие типичные архаические черты, близкие древней языческой семантике. К их числу относятся причудливые кони с процветшими хвостами и восседающие на них необычные всадники, многоголовые чудища, заповедные рощи, архитектурные сооружения с фигурными коньками на двускатных кровлях. Наряду с самыми распространенными изображениями женской фигуры с всадниками по сторонам, с павой или птицами, есть варианты ее слияния с древом жизни. Излюбленными сюжетами являются

разные по виду птицы, отличающиеся формой крыльев и пышностью оперенья, иногда с птенцами на спине или с солярными символами в клюве. Среди растительных узоров выделяются многообразные крупные цветочные вазоны и затейливые перекрещенные орнаментальные мотивы»<sup>7</sup>.

К сожалению, приходится отмечать, что в XX в. древние сюжеты, передававшиеся из поколения в поколение мастерицами, несущие в себе характерные черты, отличающие новоторжскую вышивку от вышивки других мест, постепенно исчезают и заменяются более простыми и модными; при этом уже нельзя говорить о самобытности вышивки данного региона.

Итак, сравнение материалов экспедиций 60—70-х гг. XX в. (Л. Э. Калмыковой, Г. С. Масловой) с материалами начала XXI в. (филиал ГАСК, ВИЭМ) позволяет сделать следующий вывод: происходит упрощение технологий и сюжетов, приводящее к постепенному стиранию локальных особенностей народной вышивки.

### Примечания

<sup>1</sup> Калмыкова Л. Э. Народная вышивка Тверской земли II пол. XVIII — нач. XX в. Л., 1981; *Она же*. Народное искусство Тверской земли. Тверь, 1995; Тверская вышивка в собрании Загорского музея: каталог / авт.-сост. Л. Э. Калмыкова. М., 1982.

<sup>2</sup> Яковлева В. Я. Калининская вышивка. М., 1955.

<sup>3</sup> Маслова Г. С. Народный орнамент верхневолжских карел. М., 1951.; *Она же*. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978.

<sup>4</sup> Книга памятная Тверской губернии на 1865 г. Тверь, 1865. С. 98—100.

<sup>5</sup> Калмыкова Л. Э. Народная вышивка... С. 155—157.

<sup>6</sup> Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки... С. 107.

<sup>7</sup> Калмыкова Л. Э. Народная вышивка... С. 155.

С. А. СИТНИКОВА  
(Тверь)

## Мотивы женского божества в «полотняном» фольклоре Тверской области

Предлагаемая статья посвящена изучению образа женского божества в тверской традиционной народной вышивке. Исследование осуществлено преимущественно на экспедиционном фольклорно-этнографическом материале из фондов ГАСК; использованы образцы фольклора и фольклорно-этнографические сведения из Зубцовского, Андреапольского, Калининского, Торопецкого, Торжокского и некоторых других районов Тверской области. Кроме того, привлечены опубликованные и неопубликованные фольклорно-этнографические материалы музеев, имеющих образцы тверской вышивки.

Славянский мифологический образ женского божества, воплощенный в традиционных полотняных узорах, давно находится в поле зрения исследователей.

Одним из первых на сакральность традиционного народного орнамента обратил внимание В. В. Стасов: «...наводит на некоторое подозрение об *особенном* значении наших узоров то обстоятельство, что большинство предметов, на которых они находятся, употребляются для целей религиозных или торжественных: уже в глубокой нашей древности полотенца (составляющие и до сих пор главную массу вышитых предметов) вешались на деревья с религиозной целью, как священное приношение, знак обожания, жертва» [1: XVI]. Стасов с уверенностью определил сюжеты на традиционных народных полотенцах как изображение древнего славянского богослужения [см. там же: XX]. Позднее академик Б. А. Рыбаков назвал народные полотенца языческим иконостасом.

С самых первых шагов становления методики исследования «полотняного фольклора» В. В. Стасовым был поставлен вопрос о рассмотрении народной вышивки с точки зрения ее локальных особенностей. В связи с этим всю область бытования древних русских узоров народной вышивки он разделил на несколько географических зон. Уже в то

время было заявлено, что вышивки каждой из этих зон имеют свои «главные выдающиеся черты» [Там же]. При этом исследователь отмечает как особенности технологии изготовления, так и образную и орнаментальную специфику вышивки в каждой выделенной зоне.

Узоры *тверской* народной вышивки В. В. Стасов отнес к северной полосе, в которую вошли Новгородская, Псковская, Тверская, Архангельская, Вологодская, Олонецкая, Петербургская, и оценил их как «самые лучшие, самые интересные и, по-видимому, самые древние ...» [1: XX].

Важную роль в истории научного изучения традиционной народной вышивки сыграла работа В. А. Городцова [2]. Среди проблем, рассмотренных этим исследователем, прямое отношение к нашей теме имеет впервые научно аргументированное положение об архаичности образов русской крестьянской вышивки и о существовании у славян со времен глубокой древности культа великого женского божества, который явственно и обильно отражен в традиционном полотняном шитье.

С этого времени «полотняный фольклор» наряду с другими его видами был признан бесценным источником изучения традиционной народной культуры. Ученые стали обращаться к исследованию самых разных его граней. Постоянным научным вниманием пользуется и мировоззренческий аспект, т.е. во многих работах ставится и разрабатывается вопрос о семантике традиционных узоров. А. К. Амброз, Л. А. Динцес, Г. П. Дурасов, Г. С. Маслова, В. А. Фалеева, Б. А. Рыбаков внесли такой весомый вклад в изучение внутреннего смысла традиционных тканых и вышитых орнаментов, что сегодня можно говорить о надежной расшифровке целого ряда древних сюжетов, отраженных в том числе в «полотняном» фольклоре.

Выяснилось, что женское божество в традиционных народных представлениях славян (индоевропейцев) имеет целый ряд воплощений: оно может предстать в образе женщины, дерева, солнца, коровы и т. д.

Тема воплощения и перевоплощения божественного или волшебного, могущественного, «знающего» женского персонажа бесконечно варьируется в произведениях фольклора разных жанров:

— в устно-поэтическом творчестве (русские народные сказки «Крошечка-Хаврошечка», «Береза и три сокола», «Девушка-курушка», «Белая уточка», «Сказка о лягушке и богатыре», «Пойди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что», «Царевна-лягушка» и др.);

— в песенном фольклоре («Пошла млада за водой», «Яблонька» и др.);

— в «полотняном фольклоре», т. е. в образцах ткачества и вышивки (в орнаменте полотенец, подзоров, половиков, тканого полотна);

— в традиционном народном costume;

— в деревянной утвари, в домовой резьбе (наличники, фронтоны, «полотенца»).



На традиционных тверских вышитых полотнах женское божество известно в образе женщины, древа, лосихи, солнца, лягушки, а также прочитывается в разнообразных растительных и геометрических орнаментах.

Часто встречаются его совмещенные изображения: женщина-древо, женщина-солнце, женщина-лосиха, древо-лягушка, женщина-лягушка, лягушка-ромб и т. п.

В изображении антропоморфных женских персонажей на тверских вышивках обнаруживается несколько формул. Наблюдение, сделанное Б. А. Рыбаковым о двух основных группах богинь, изображаемых в русских вышивках, приложимо и к тверской традиции. Речь идет о двух основных вариантах изображения женского божества.

К одной группе относятся вышивки, в которых богиня изображается одетой в положении стоя. Причем иногда это — реалистичная женская фигура, как например, на Торжокском свадебном полотенце, где женское божество помещено между конями или на Старицком свадебном полотенце, где женщина с лосиными рогами стоит между двух больших птиц. А иногда на месте изображения женщины расположен столпообразный идол. На полотенце из Старицкого района такой идол с солнечной головой сплошь усеян солярными знаками и помещен между солнечными павами. На полотенцах из Музея тверского быта в одном случае идол, украшенный ветками, установлен между конями, в другом — изображено два храма, в которых между двумя женщинами с руками, похожими на лягушачьи лапы, установлено по одному украшенному идолу; между храмами расположена женская фигура с головой, украшенной ветвями с распутившейся зеленью.

Все перечисленные сюжеты связаны с одетой богиней, стоящей в центре трехчастной композиции. Исследователи считают, что эта трехэлементная композиция возникла в Передней Азии около трех с половиной тысяч лет назад и получила широкое распространение вместе с искусством земледелия в европейско-переднеазиатском регионе. Состоит она, по мнению исследователей, из центральной женской фигуры и двух мужских по обеим ее сторонам [5: 159—160].

Кроме того, одетый женский персонаж в тверской вышивке встречается в композициях, связанных с чередой нескольких совершенно одинаковых женских изображений. На полотенце из Кувшиновского района, например, изображен ряд из четырех женских фигур. Каждая держит в двух поднятых вверх руках небольшие пучки растений или маленькие деревца. Фигуры разделены ветвями или деревцами повыше. На полотенце из Торжокского района женские фигуры разделены ромбами с вписанными в них солярными знаками. Маленькие деревца как бы вырастают из поднятых вверх рук. Некоторые исследователи трактуют такие сюжеты как торжественные сцены календарных праздников с хороводами и шествиями в священные рощи [см. 6: 238—240].



Ко второй группе относятся изображения женских персонажей, которые убедительно определены Б. А. Рыбаковым как рожаницы. На таких вышивках изображено рождающее существо в распластанной позе с широко раскинутыми ногами. В тверской вышивке имеется бесчисленное множество образцов с этим архаичным сюжетом. Вышитые изображения рожаниц в тверской традиции представлены и зооморфными, и антропоморфными, и фитоморфными фигурами. Имеются образцы, в которых эти образы переплетены в разных сочетаниях.

В трехчастной композиции на тверских вышивках есть несколько вариантов исполнения рожаницы. На полотенце из Весьегонского района рожаница помещена в центр между двумя барсами и имеет вид дерева-лягушки. Рождающая и рожденное существо зеркально отражают друг друга. В таком виде рожаница встречается довольно редко.

В другом варианте трехчастного орнамента (также Весьегонский район) в центр помещено женское антропоморфное божество с рожками, а рожаницы расположены по бокам. Рожаницы имеют одинаковую, но замысловатую форму. В ней переплелись знак земли в виде ромба, схематизированное изображение распластанной лягушки, расположенное внутри схематизированной антропоморфной фигуры, на ногах которой читаются красные сапожки.

В третьем варианте трехчастной композиции на полотенце из Зубцовского района в фигуре рожаницы тоже отчетливо видны сапожки, только черного цвета. Композиция представляет собой шеренгу ро-

жаниц, в которой одна фигура повторена трижды. Между рожаницами находятся построения, напоминающие столбообразные идолы с круглой головой. Сама фигура рожаницы имеет сложную трехчастную вертикальную структуру. Верхняя часть представляет собой смесь солярных знаков и знаков земли. Она производит впечатление кроны дерева, которая покоится на массивном стволе дерева. Ствол в свою очередь как бы вырастает из фигуры лягушки, обращенной мордочкой вниз, к земле. В этом изображении рожаницы просматривается древняя мифологическая интерпретация модели мира: верхний, небесный ярус с солярными знаками, средний, земной ярус, обозначенный ромбом с крестом и нижний, в котором основанием служит огромная лягушка. Несмотря на трехчастность композиции, в ней нет доминирующего центра, но есть впечатление чередования, движения.

Среди полотноных изображений рожаниц, обнаруженных в тверских экспедиционных материалах последних лет, имеются многочисленные образцы с одной крупной фигурой в центре полотна. В ее изображении необходимо отметить поразительное многообразие вариантов воплощения идеи плодородия через символический образ рожаницы.

На полотенце из Торжокского района (с. Новобернищево) рожаница воплощена через распластанную фигуру куста-дерева, над которым как бы парит фигура птицелягушки (№ 13). Голова птицелягушки увенчана короной, на теле изображен ромб с косым крестом. Небесность, верховность, божественность этого образа обозначается звездами вокруг фигуры.

В с. Новобернищево Торжокского района обнаружено полотенце с огромной рожаницей, которая представляет собой древо-человекообразную фигуру с большим ромбом в центре. Эта фигура обрамлена ладьей, украшенной двумя крупными лосиными рогатыми головами (№ 14). Поражает глубокая архаичность сюжета этого полотенца, где сохранились отголоски древнейших мифологических представлений о двух небесных лосихах, а также о небесной рогатой рожанице, в которой переплелись образы небесной коровы и вселенской лягушки.

Крупная рогатая фигура рожаницы, предельно схематизированная и отдаленно напоминающая лягушку, изображена на полотенце из с. Дальняя Троица Торжокского района (№ 12). О том, что перед нами — безоговорочное изображение рожаницы, свидетельствует распластанная поза и маленькое подобие этой рожаницы внутри, в чреве фигуры. И у большой, и у маленькой лягушки-рожаницы головы — в виде ромбов с точками, что подчеркивает рождающий, «плодоносный» смысл этих образов.

Великолепными образцами с одной центральной фигурой рожаницы служат полотенца из разных уголков Торжокского района. При всем своеобразии их иконографии они объединены общностью архаических характеристик сакрального образа рожаницы: каждая из них

изображена в позе рождения, у каждой «рождающей» обозначено уже родившееся ее маленькое подобие, все они имеют растительные узоры и почти у всех имеются рожки на голове. Кроме того, в каждой из этих стилизованных фигур переплетены черты дерева, человека и лягушки. Специалисты утверждают, что женские существа и «женские» явления природы, творящие жизнь на земле, были предметом религиозного почитания, обожествлялись и отождествлялись с понятием середины («пуп земли»), которое считалось священным [3: 146]. Поэтому можно предполагать, что центральность положения этих вышитых изображений дополнительно свидетельствует об их божественном характере.

Как видно из вышеизложенного материала, тверская вышивка очень богата сюжетами, в которых элементы разных воплощений женского божества наличествуют в его изображении одновременно. Древние сакральные образы переплетаются, образуя значительно видоизмененные, порой схематизированные орнаменты.

Думается, что изображение женских сакральных персонажей в таком трансформированном виде, т. е. в переплетении с символами дерева, земли, с зооморфными воплощениями богини и т.п., связано не только с забвением первоначального смысла, как это иногда утверждается. В традиционном народном мировоззрении образы женщины, дерева, солнца, коровы, лягушки с мифопоэтической точки зрения являются эквивалентами. Следовательно, совмещение разных обликов божества может быть вызвано их семантической взаимозаменяемостью.

Экспедиционные материалы последних лет позволили выявить очень интересные сюжеты тверской вышивки из разных уголков Торжокского района, в которых образ лягушки как бы облегчен и обнаруживает объединение только с образом дерева. На нескольких полотенцах образ дерева-лягушки иконографически повторен почти дословно: дерево с тонким стволом; на его вершине — почти натуралистически выполненная голова с выпученными или с высоко сидящими глазами и широким лягушачьим ртом; два яруса красиво подчеркнутых, поднятых вверх лап-веток. На некоторых изображениях головы лягушек украшает маленькая корона. На полотняных образцах из д. Василёво деревья-лягушки помещены на концах полотенец по три в один ряд, по два дерева-лягушки в одном ряду. На подзоре лягушка-дерево чередуется с ромбом и также изображена с расцветшими ветвями вместо лап.

Сакральный характер вышеизложенного сюжета не вызывает сомнений. Как известно, ветка, по поверьям язычников, обладала целительной и чудодейственной силой. У славян существовал весенний ритуал хлестания вербными и березовыми ветками ради здоровья и благополучия. Считалось, что таким образом можно сообщить жизненную силу дерева тем, кто в ней особенно нуждается: дети, больные, молодежь — девушки и парни, от которых зависело продолжение рода.

В древности в мифопоэтической практике ветка считалась частью священного дерева, и богиня изображалась с веткой в руке [5: 157]. По наблюдениям исследователей, снежная баба — зимний идол женского божества делается с метлой, защитники «снежного городка» в обрядовых масленичных играх отбивались метлами. На метле летает и ведьма — мифологический отзвук языческой божественной праматери (исследователи отмечают, что ведьма может превращаться в лягушку, а это — существо, игравшее видную роль в культе со времен эпохи неолита [Там же: 188]). «Русское слово *веник* (т.е. метла) этимологически родственно словам *венец* и *венок*, а они являются предметами, которые, имея форму кольца, являлись символом богини» [Там же]. Кроме того, надо учесть, что вышитые орнаментальные полотенца являлись важнейшим атрибутом древних сакральных культов, и на них не могли изображать ничего не значащие узоры. Вышесказанное позволяет предположить, что лягушки с пушистыми, расцветшими ветвями вместо лап, слившиеся со стволом дерева, символически обозначают идею плодородия и имеют прямое отношение к божествам, покровительствующим всеобщему рождению, произрастанию и плодovitости.

В с. Красное Торжокского района Тверской области зафиксировано полотенце, на котором лягушка-дерево с красивыми длинными ветвями является главной и единственной фигурой на конце полотенца. Центральное положение лягушки-дерева на вышивке добавляет аргументов к возможности предполагать в ней изображение верховного женского божества в отголосочном виде.

В разных частях славянского мира исследователями зафиксирован термин «лягушка» в социолекте вышивальщиц «из народа». «Лягушки» присутствуют в новгородской, смоленской, рязанской, архангельской вышивке. Зафиксирован этот термин и на Тверской земле у русских и их соседей — карелов, удмуртов, мордвы. Некоторые исследователи предполагают, что название «ромб с крючками» «лягушкой» или «жабой» является общеславянским [4: 15].

Применяется термин «лягушка» в народной вышивке для обозначения ромба с отростками или «ромба с крючками», который признан исследователями древнейшим земледельческим символом плодородия, рождающего женского начала, матери-земли как божественной основе всего сущего. В тверской вышивке нами зафиксированы замечательные образцы архаичной «лягушки» — «Матери — сырой земли» в Торопецком районе («ромб с крючками») и в Андреапольском районе (ромб с отростками).

Исследователи выяснили, что ромб с отростками или с крючками может означать землю, растение и женщину одновременно [Там же: 20]; ромб с отростками также представляет собой идеограмму плодородящей земли-матери как центра мировой системы [Там же: 21].

Исследователи, занимающиеся изучением отражения древней языческой мифопоэтической символики в индоевропейских языках, от-

мечают множественность скрытых значений, которые таятся в словах, обозначающих основные понятия языческого культа и связанные с ним символические образы.

В индоевропейской культуре название лягушки (как олицетворения Вселенной) на глубинном языковом уровне соотносится с обозначением времени, а также со словами, обозначающими число и музыку. И музыка, и число считались «организующим началом, всеобщим упорядочивающим Принципом Вселенной» [3: 24—25, 104]. Следовательно, изображение большой лягушки *в основании* древа-рожаницы на тверской вышивке не является случайным, а представляет собой отголосок очень древних мифологических представлений о Божественной лягушке-творительнице, прародительнице, основательнице Вселенной.

В заговорных текстах восточных славян указана ситуация «Лягушка снимает болезнь», в которой лягушка с точки зрения мифологического смысла находится в самом центре мира, у самого его основания: «На море остров, на острове камень, на нем лягушка. Она снимает болезнь» [10: 40]. Этот сюжет является семантической параллелью и к мифам о творении Вселенной, где главная роль в творении отведена лягушке, и к вышивке с изображением Великой богини. Очень выразительной иллюстрацией традиционных мифопоэтических представлений о роля лягушки в Творении и о положении ее в мире является полотенце из с. Рождествено Калининского района (рисунок). В этой композиции изображено мироздание. В верхней его части расположены две птицы, обозначая небесную сферу. Фигура лягушки выполнена приближенно к натуралистическому изображению некоторых внешних характерных черт животного, по которым оно становится легко узнаваемым. Особенно удивительно обозначено местоположение лягушки. Она находится в точке самого основания мира — сверху и по бокам фигуру лягушки окружают три знака земли, т. е. лягушка уже находится под землей или земля располагается на лягушке. Фигура обращена головой вниз. Лягушка изображена в распластанной позе рождения, с уже появившимся на свет новым существом. «Рождающая» лягушка у основания мира — так можно кратко изложить мифологический смысл этого уникального полотняного сюжета.

«Миротворительные» способности мифологической лягушки отражены и в других видах фольклорной культуры, например, в сказках «Царевна-лягушка», «Сказка о лягушке и богатыре», «Пойди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что» и др.

Представляется уместным привести рассуждения о причинах высокого мифологического статуса лягушки, которая в реальной жизни не впечатляет своей значительностью в жизни людей: «Главное свойство земли, имевшее в глазах древнего человека первостепенное значение, — это плодородие. Неведомая чудесная сила, ежегодно производящая злаки и растения и дающая тем самым пропитание людям и зверям, не могла не вызвать в религиозном сознании почтительнейшего к себе отноше-

ния. Появление из мертвой почвы живых ростков казалось загадкой, тайной, чем-то сверхъестественным. Параллельно с обожевлением плодоносящей почвы формировался и культ животных, считавшихся ее воплощением и символом. Все качества земли в равной степени приписывались им. Так и получилось, что хтонические создания — лягушки, черепахи, змеи и им подобные — вопреки своей ничтожной роли в жизни человека — в мифологии приобрели значение совершенно особое, если не сказать выдающееся... Люди наделяли их волей, разумом, душой, чувствами, ставили выше себя, приписывали им особое могущество и сверхъестественные свойства» [7: 104].

Даже из беглого обзора того немногочисленного корпуса «полотняного фольклора», который фрагментарно выявлен на территории Тверской области за несколько последних лет, выясняется былая стойкая приверженность местных вышивальщиц к образу лягушки. В тверской вышивке он имеет несколько вариантов символического воплощения, которое отличается постоянством и характерными повторяющимися чертами.

О неслучайности распространения и стойкого бытования в тверской вышивке образа лягушки свидетельствует фольклорно-этнографическая информация о тверской святочной обрядности. Супруги Калошины из д. Парнево Торжокского района, например, сообщили, что еще в 1950-х гг. зимой на Святки ходили ряженые в бабку, деда, цыганку, цыгана, выворачивали шубу — «в медведя», «в лягушку». Ходили по домам, чудили: ворота подпирали, дровни затаскивали в колодец. *«Всё время-т Шура Бурова наряжалась: чулок на голову, заслонку, две палочки и как на барабане. Лицо в саже, заслонка в саже, прыгает как лягушка, всех вымажет...»*.

Другое свидетельство о святочном ряженье в лягушку получено нами из д. Подольцы того же района от Филаретовой Людмилы Павловны (1929 г. р.): *«На зимние Святки ходили ряженые. За порог зайдут по два-три-четыре человека, нарядивши кто как мог. В лягушку сряжались. Лягушка ползёт. Зелёным платком повяжется. Прыгает до стола. Прыгает — надо дать ей лепёшки со свёклы: мать потолкёт свёклы, сделает ватрушки, вместо творага — свёклу. Дадут лепёшки — и уходит вон»*.

В этих сообщениях для нас важен факт ряженья в лягушку во время зимних святок. О принадлежности к сакральному миру умерших предков говорит упоминание о печной заслонке и о саже, в которой выпачкана лягушка. Подтверждает эту характеристику ряженой лягушки и одаривание ее лепешкой, которое является обязательным эпизодом зимнего святочного общения живых с ряжеными как с выходцами из мира предков.

В народном сознании ряженье на зимние святки считалось необходимым условием в заклинании будущего урожая, и ряженая лягушка в этом обрядово-заклинательном действе была активным действующим лицом.

Вспомним, как отражены в языке народные представления о связи лягушки с растительностью, урожаем, плодородием. Указание на это

имеются у В. И. Даля: «Лягушки квакают к дождю. Лягушки кричат: пора сеять. Лягушка квачет — овёс скачет (сеять пора). Лягушка с голосом — сей овёс. Если лягушки заквакуют и опять замолкнут (от холодов), то будет такая же помеха, когда хлебу красоваться» [9: 286].

Общеизвестно, что в основе обрядово-заклинательной практики плодородия лежит культ предков. В связи с символикой лягушки как умершего предка, как праматери, которую мы читаем на полотенцах и в тексте святочной обрядности, необходимо вспомнить тот факт, что у южных славян детям запрещалось называть лягушку жабой. Вместо этого предписывается говорить на нее «баба», иначе у них преждевременно умрет мать [8: 162].

Представленные фольклорно-этнографические экспедиционные материалы из конкретной локальной зоны расширяют информационное поле об архаическом славянском божественном персонаже. Обнаруженные в полевых экспедициях последних лет полотняные изображения женского божества и фольклорно-этнографические данные о нем, с одной стороны, подтверждают безусловную причастность традиционной культуры тверской земли к единому общеиндоевропейскому истоку, с другой — дополнительно свидетельствуют о былом существовании богатой местной мировоззренческой традиции, связанной с представлениями о Великой богине, а также о наличии специфической, локальной своеобразности и поразительного разнообразия вариантов в ее изображении.

## Литература

1. Русский народный орнамент. Вып. 1. Шитье, ткани, кружева / объяснительный текст В. В. Стасова. М., 2008.
2. *Городцов В. А.* Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве // Труды ГИМ. Вып. 1. Разряд археологический. М., 1926. С. 7—36.
3. *Маковский М. М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. М., 1996. С. 146.
4. *Амброз А. К.* Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками») // Советская археология. 1965. № 3. С. 14—27.
5. *Голан А.* Миф и символ. Иерусалим; Москва, 1994.
6. *Калмыкова Л. Э.* Народное искусство Тверской земли. Тверь, 1995.
7. *Евсюков В. В.* Мифы о Вселенной. М., 1988.
8. *Гура А. В.* Лягушка // Славянские древности: Этнолингвистический словарь / под общ. ред. Н. И. Толстого. Т. 3: К (Круг) — П (Перепёлка). М., 2004. С. 162.
9. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 2: И—О. СПб., 1996.
10. *Кляус В. Л.* Указатель сюжетов и сюжетных ситуаций заговорных текстов восточных и южных славян. М., 1997.



О. К. ГЛАДЫШЕВА, С. Д. ОЛЕНЕВ  
(Вологда)

### *Грязовецкие прялки: особенности росписи*

Народное искусство и художественные ремесла вологодского края имеют древние корни и заслуженно привлекают внимание исследователей. Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник уделяет большое внимание сохранению историко-культурного наследия, восстановлению и развитию многих видов ремесел края, в том числе и росписей.

В работе Н. В. Тарановской говорится: «...требуется специальное изучение местных художественных особенностей росписи по отдельным районам, состава их орнаментации, связей с росписями на бытовых предметах, выявлению мастеров и т.д. то есть всех тех моментов, которые бы позволили нам показать живую картину существования искусства, не менее значительного, чем домовая роспись»<sup>1</sup>.

Изучению росписей как своеобразного вида народного творчества посвятили свои изыскания многие ученые. Крестьянские росписи привлекали внимание искусствоведов собиравших и классифицировавших материал. Основы научного изучения были заложены С. В. Вороновым и нашли дальнейшее продолжение в работах исследователей нескольких поколений.

География распространения росписей Вологодского региона затрагивает практически каждый историко-культурный центр. Мы рассмотрим роспись графического типа, распространенную в Грязовецком районе.

Впервые А. А. Бобринский в 1910 г. выделил прялки Грязовца по технике исполнения, назвав их «прорезными» и отнес их к шестому типу.

В 1968 г. экспедиции Загорского музея-заповедника удалось определить территорию распространения прялок шестого типа. Она занимает весь Грязовецкий район, доходя до Вологды, и граничит с тремя северными районами Ярославской области. В статье О. В. Кругловой эти прялки получили название «грязовецкие»<sup>2</sup>.

В 1969 г. Вологодский областной краеведческий музей и Загорский музей-заповедник показали выставку северных прялок, где экспонировались и грязовецкие прялки.

Первой публикацией с фотографией грязовецкой прялки (роспись графического типа) явилась работа Т. М. Олейник<sup>3</sup>.

Фонды Вологодского музея насчитывают 120 грязовецких прялок. Это богатейший материал для исследования. Прялки корневые, что свидетельствует об их северном происхождении. О. В. Круглова в своих работах выделяла три их разновидности: западной, восточной и центральной частей района. Для них характерна своя форма, свой круг сюжетов и орнаментальных композиций. Значительная часть прялок имеет роспись.

Рассмотрим только четыре расписные прялки с ярко выраженным графичным приемом росписи, позволяющей судить об определенной местной художественной школе, выработанной поколениями народных мастеров.

1. Прялка 15114 Д 1770 из д. Выборово, Грязовецкий с/с. Делал прялку А. В. Гогин, уроженец дер. Большие Дворища; экспедиция В. Д. Бруцкус.

2. Прялка 15106 Д 1772 из д. Выборово, Грязовецкий с/с; экспедиция В. Д. Бруцкус.

3. Прялка 18094 Д 2255; экспедиция А. А. Рыбакова, 1974 г.; прялка найдена в д. Рублево, Баклановский с/с, сделана в д. Казаркино в 1900 г. (Т. М. Олейник, принимавшая участие в этой экспедиции, говорила о том, что и интерьер избы был исполнен аналогичной росписью).

4. Прялка 34818. Передана в ВГИАиХМЗ из вологодского Музея комсомольской славы 20.05.1999 г.

К особенностям техники росписи относится сочетание работы кистью с использованием «тычков» разных размеров (с их помощью наносится узор, подобный мелкому жемчугу в ожерелье). Обереговая функция проявляется не только в резьбе этих прялок, но и в изображении животных (конь, лев — рис. 1, 2), защищающих от злых сил.

Манера исполнения напоминает технику иконописной росписной школы. Это прослеживается в письме по сусальному золоту, где роспись наносилась лессировочными мазками тонким слоем, придавая краскам цветовое свечение. На некоторых прялках золотой фон служит подложкой для зеленого, придавая зелени особую светоносность. На светящемся грунте видны несработанные мазки. Тот же прием можно проследить на ряде северодвинских росписей, выделяющихся праздничной нарядностью и горением красок. Разница заключается в том, что северодвинские росписи выполнялись темперными красками, а грязовецкие — сквозными масляными по сусальному золоту.

Рис. 1. Лев

Мелкая цветочная роспись напоминает ситцы, популярные с определенного времени в крестьянской среде. Роспись прялки, исполненная по просвечивающему через зеленый фон золоту (рис. 3), дает впечатление позолоченного солнцем луга с его многотравьем, столь характерного для природы вологодской земли. Сюжет мягко вписан в цветочную композицию, а внутренняя графическая прорисовка льва и коня свидетельствует о том, что мастер хорошо владел техникой росписи.

Гипотеза Т. М. Олейник («Имеются основания утверждать, что художественные традиции грязовецких росписей второй половины XIX — начала XX в. существовали в своих основных чертах, по крайней мере, уже в течение 200 лет. То есть возникновение их может быть отнесено к XVII в. Яркое узорочье грязовецких прялок находит аналогии в народных иконах местного письма конца XVIII — начала XIX в. Такой же повышенной декоративностью отмечены 2 небольшие иконы из Деисуса, найденные грязовецкой экспедицией ВОКМ в 1978 г.»<sup>4</sup>) требует дополнительного изучения.

Новизна нашей работы состоит в том, что мы рассмотрели технологическую сторону росписи данного типа, которая ранее не была освещена ни в одном из источников, и разработали методическое пособие для ее исполнения.

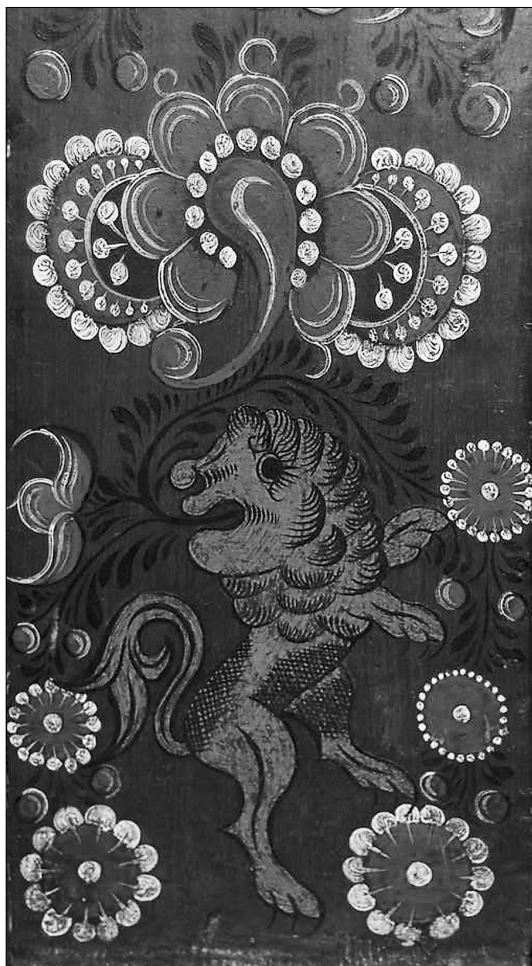




Рис. 2. Конь

Перед началом работы был проведен визуальный анализ прялок, а затем их повторно исследовал художник-реставратор темперной живописи 1-й категории Н. Н. Федышин с помощью микроскопа МБС-10. После совместного исследования был сделан вывод о том, что в росписи данных прялок применялись сусальное золото и лаковая живопись, характерная для иконописных школ XVIII—XIX вв. Грунтом служил левкас, для приготовления которого применяли осетровый клей, мел или гипс.

Подобная технология применялась и в древнерусском изобразительном искусстве.

Мы попробовали воссоздать весь процесс (подготовка основы, наложение левкаса, роспись).

Для этого понадобилось:

- 1) подготовить деревянную поверхность (зачистить, прошкурить);
- 2) проклеить 5% осетровым клеем;
- 3) после высыхания нанести левкас (10% осетровый клей + мел);
- 4) прошкурить поверхность и нанести второй слой левкаса;
- 5) отполировать пробковой поверхностью до блеска;
- 6) нанести масляную краску желтого цвета;
- 7) после полного высыхания красочного слоя нанести тонким слоем лак;
- 8) дать подсохнуть (до отлипа);

Рис. 3. «Цветочная» роспись

9) нанести лист сусального золота кистью-перовкой, прижать ватным тампоном, после полного высыхания отполировать поверхность кистью;

10) расписать масляными красками.

При анализе прялки 15114 Д 1770 из д. Выборово было обнаружено, что сусальное золото, являющееся основой для росписи всей лицевой поверхности прялки, было на фоне утрачено (смыто), но частично сохранилось под слоем росписи (изумрудными листочками). Дело в том, что сусальное золото более подвержено механическому воздействию, чем краска.

Красочный слой рассматриваемых четырех прялок состоит из кроющихся, или корпусных, красок, и лессировочных красок (дающих прозрачный или полупрозрачный слой). Защитным слоем служит масляный лак.

Роспись прялки 1506 Д 1772 на лицевой стороне выполнена на сусальном золоте, на оборотной — на зеленом фоне, через который просвечивает золото.

При покрытии поверхности фонами мы выяснили следующее. Если золотой фон изделия покрыть плотной краской (зеленой с добавлением охры), то эффекта просвечивания золота мы не увидим. Сусальное золото просвечивает только при наложении на него сквозной краски (в данном случае — изумрудной), такой прием используется в лаковой миниатюре.

Роспись на пробных образцах производилась следующим образом:

1) наложение на поверхность изделия фона — тонкого слоя масляной краски;



2) после полного высыхания поверхности краплением выполняются цветы и ягоды;

3) делается прорисовка белилами (разживка);

4) оформляется «ведущая» и делаются приписки (травка) черного цвета.

На оборотной стороне прялки ВОКМ 18094 изображение льва, исполненного сусальным золотом, находится на подложке масляной краски белого цвета. Мы продублировали этот процесс, состоящий из нескольких этапов:

1) на высохший зеленый фон нанесли белила;

2) после полного высыхания красочного слоя, нанесли тонким слоем лак;

3) дали подсохнуть (до отлипа);

4) нанесли лист сусального золота;

5) после высыхания отполировали поверхность кистью;

6) убрали излишки золота, выходящего за пределы контура льва;

7) исполнили графическую прорисовку.

На прялке ВОКМ 34818 для придания краскам большего «звучания» использовалась многослойная техника. Если мы рассмотрим написание цветка или бутона, то увидим, что подложкой для них послужил сурик с нанесением на него темно-красного цвета, и только потом художник повторял роспись кадмием (светлым красным), а далее делал прорисовку. Такая сложная техника, напоминающая лессировочное письмо (когда один слой накладывается на другой) используется для достижения эффекта «вытаивания» одного слоя краски через другой, для большей цветности краски.

Прялка 15114 Д 1770 по технике росписи является промежуточной между рассматриваемыми графическими росписями и свободно-кистевыми. Происходит изменение цветовой гаммы, появляются дополнительные цвета (белые и голубые листочки), несколько меняется разживка на цветах, плавно переходящая в свободно-кистевой мазок.

Применение лаковой живописи, характерной для XVIII—XIX вв., наблюдается и в прорисовках резьбы прялок. В окантовке прялки ВОКМ 18094 в лак добавлен изумрудный пигмент, что придает золоту дополнительный оттенок.

Таким же приемом, но с добавлением в лак пигментов других цветов, была раскрашена трехгранно-выемчатая резьба рассматриваемых четырех прялок.

Особую декоративность придает роспись, нанесенная по сквозной резьбе масляными красками.

Рассмотрев эти четыре прялки, можно сделать вывод об использовании одной и той же технологии, художественных приемов и методов письма, что дает возможность говорить о локальных признаках

«грязовецкой» росписи графического типа, об определенной школе, свойственных данной местности.

Студия «Вологодские росписи» при Вологодском музее-заповеднике больше 25 лет занимается пропагандой традиционных росписей. Среди них и грязовецкие. С использованием предоставляемых для изучения памятников (ранее нигде не опубликованных) закладываются творческие основы импровизации, необходимые для перехода от копирования и стилизации к творческому освоению художественной традиции. Опытные преподаватели и научные сотрудники создают благоприятную атмосферу для работы студийцев. Большой и неоценимый вклад вносит заведующая художественным отделом А. А. Глебова. Результатом явилась выставка, на которой были представлены работы студийцев, среди них были и работы с грязовецкой росписью.

Роль музейной студии в деле сохранения традиционной культуры края неизмеримо возросла в сложных экономических условиях сегодняшнего времени, когда прекратили свое существование или перепрофилировались многие художественные предприятия области, а над многими видами народного искусства нависла реальная угроза уничтожения (заметим, что незнание народной традиции приводит к возникновению низкопробной продукции, ничего общего не имеющей с традиционным искусством). В студии «особое внимание уделяется подготовке специалистов в русле канонического искусства, специалистов, способных стать наставниками, а значит и носителями традиций»<sup>5</sup>.

Выставочная деятельность музейной студии служит делу сохранения национальной культуры и ее популяризации (выставки, в которых участвовали студийцы за последние годы: 2003 г. — выставка в Финляндии; 2004 г. — Всероссийская 12-я выставка-конкурс молодых мастеров народных художественных промыслов России «Молодые дарования России»; 2005 г. — выставка во Франции (Канны)).

На территории Архитектурно-этнографического музея «Семеново» проводятся мастер-классы с применением основных элементов грязовецкой росписи графического типа.

В 2005 г. в рамках программы «Открытое сердце» для детей-сирот были разработаны и исполнены игрушки с грязовецкой росписью. Дети осваивали эту роспись на формах под руководством и наблюдением музейного специалиста.

На основе коников-каталок Кирилловского уезда (Новгородской губернии, ныне Вологодской обл.) была разработана форма новой игрушки, так называемой «каретки»: это угловатые коньки-горбунки с широкой плавно изогнутой шеей и уступом на спине, поставленные на колеса.

Условность формы подкрепляется условностью цвета и росписи, которую дети выполняли с мастером по росписи по методическим ма-

териалам, разработанным на основе росписей прялок «грязовецкого» типа. Мы благодарим уважаемых коллег за любовь к культуре, за безграничную преданность работе, а особенно А. А. Глебову, Г. В. Сорокину, А. А. Рыбакова, Т. Г. Петрову, Т. М. Олейник за собранные для нашего музея экспедиционные материалы (без них наша работа была бы невозможна).

### Примечания

<sup>1</sup> *Тарановская Н. В.* Росписи домов русских крестьян в районе среднего течения Северной Двины // Этнография народов Восточной Европы. Л., 1977. С. 75.

<sup>2</sup> *Круглова О. В.* Грязовецкие прялки // Декоративное искусство. 1971. № 5. С. 38.

<sup>3</sup> *Олейник Т.М.* Народные росписи по дереву Верховажского и Грязовецкого районов Вологодской области второй половины 19-го — 20-го в. // Искусство современной росписи по дереву и бересте Севера, Урала и Сибири: сб. науч. тр. / НИИ худож. пром-сти; отв. ред. Н. В. Черкасова. М., 1985. С. 69.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> *Глебова А. А.* Под сенью студии музейной // Историко-культурное наследие Русского Севера. Проблемы изучения, сохранения и использования: IX Каргопольская научная конференции. Каргополь, 2006. С. 531.