

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

# Народная ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Учебник

*Под общей редакцией доктора педагогических наук Т. И.  
Баклановой, кандидата педагогических наук Е Ю.  
Стрельцовой*

*Допущено в качестве учебника для студентов вузов культуры  
и искусств Учебно-методическим объединением по  
образованию в области народной художественной культуры,  
социально культурной деятельности и информационных  
ресурсов Министерства культуры Российской Федерации*

МОСКВА 2002



**ББК 85. 12я7 Б 86**

**Рекомендовано к изданию редакционно-издательским советом  
Московского государственного университета культуры и искусств**

**Рецензенты: М.С. Жиров, ректор Белгородского института  
культуры, кандидат педагогических наук,  
Т.Я. Шпикалова, доктор педагогических наук,  
профессор**

**Авторы учебника:**

*Т. И. Бакланова (Введение, Раздел I, глава 1)*  
*Г.П. Блинова (Раздел I, глава 3, Раздел II, глава 6)*  
*О.А. Блох, О.В. Тарасов (Раздел II, глава 3)*  
*Н.Д. Булатова (Раздел II, глава 1)*  
*Н. Н. Ермоленко (Раздел II, глава 2)*  
*С. Б. Жуменова (Раздел II, глава 7)*  
*П.Ф. Зива (Раздел I, глава 2)*  
*С. П. Исенко ( Раздел II, главы 8,9)*  
*Л.В. Орлова (Раздел II, глава 4.)*  
*Э.И. Петрова (Раздел II, глава 5)*  
*Е.Ю. Пухначева (Раздел II, глава 5)*  
*Е.Ю. Стрельцова ( Раздел I, глава 4)*

**Народная художественная культура:** Учебник / Под ред. Баклановой Т.И., Стрельцовой ЕЮ.. -М.: МГУКИ, 2000. - 344 с.

Учебник подготовлен авторским коллективом факультета народной художественной культуры и музейного дела Московского государственного университета культуры и искусств. В нем раскрываются различные аспекты народной художественной культуры, ее роль и место в истории России и в современном культурно-информационном пространстве. Учебник адресован прежде всего студентам, обучающимся по специальности «Народное художественное творчество» в вузах культуры и искусств. Он может также использоваться в педагогических институтах, университетах с целью профессиональной подготовки этнокультурологов, этнопедагогов, преподавателей мировой художественной культуры, социальных педагогов и других специалистов гуманитарного профиля.

**ISBN 5-85652-234-6**

**© Московский государственный университет  
культуры и искусств, 2000**

## **ВВЕДЕНИЕ**

На пороге нового тысячелетия наше общество начинает все яснее осознавать, что будущее России и судьбы новых поколений в огромной степени зависят от того, удастся ли нам сохранить и приумножить богатейшее наследие народной культуры.

Печальный опыт прошлых десятилетий показал, что забвение лучших народных традиций, отрыв от выработанных народом в течение многих веков лучших духовнонравственных ценностей и идеалов ведет к системному кризису всех сфер общественной жизни: политики, экономики, образования, культуры и др. Главной причиной роста преступности, наркомании, нищеты, детской беспризорности, распада семей, межнациональных конфликтов является духовно-нравственная деградация общества, а также девальвация в нем таких важнейших добродетелей, как милосердие, сострадание, трудолюбие, нестяжательство и др. Сегодня, как никогда прежде, важно укреплять национальное достоинство и авторитет России в современном мире, что невозможно без осознания нами собственной культурной самобытности. Необходимо наконец преодолеть идеализацию западных стереотипов жизни, связанных с культом потребления и индивидуализма, и вспомнить о богатейшем духовно-нравственном наследии, завещанном нам далекими предками.

Их мудрость и духовная красота до наших дней сохранились в памятниках древнего зодчества, в сказках, былинах и песнях, в старинных предметах быта, костюмах, игрушках и многом другом.

В последние годы постепенно возвращаются из прошлого праздники народного календаря, старинные свадебные обряды, народные игры. С их помощью в современное общество может передаваться важнейшая информация о том, как наши далекие предки представляли себе мир, как умели жить в гармонии с природой, как ценили они домашний очаг, семью, мать и материнство, как поощряли честный труд на родной земле.

Нельзя забывать, что в течение многих веков в народной художественной культуре отражались наиболее целесообразные для выживания, проверенные опытом многих поколений стереотипы поведения в природной среде и социуме. Они обеспечивали выживание народа, помогали ему сохранить духовное и физическое здоровье. Возрождение традиций народной художественной культуры сегодня - это путь духовно-нравственного исцеления и обновления нашего общества.

Особая роль в сохранении и распространении в обществе традиций русского и других народов отводится сегодня сфере общего и специального образования.

В Национальной доктрине развития образования в России, утвержденной Президентом В.В.Путиным в 2000 г., подчеркивается значимость отечественного культурно-исторического и национально-культурного наследия как основы всего современного образовательного пространства нашей страны.

В этой связи особое значение приобретает подготовка специалистов в области народного художественного творчества, которая ведется во всех вузах культуры и искусств России, а также в ряде республиканских университетов и педагогических вузов.

Перед такими специалистами стоят сегодня гораздо более широкие задачи, чем обучение любителей искусства тем или иным видам художественной деятельности. В соответствии с концепцией новой вузовской специальности «Народное художественное творчество» и Государственным образовательным стандартом, современные специалисты, помимо художественно-исполнительской подготовки, должны знать

теорию и историю народной художественной культуры, фольклористику, регионоведение, методику преподавания народного художественного творчества и другие дисциплины, связанные с распространением в обществе знаний и традиций народной культуры.

Данный учебник адресован именно таким специалистам широкого профиля. Безусловно, отразить все многообразие народной художественной культуры, национальнокультурных традиций народов России в рамках одного учебника невозможно. Авторский коллектив и не ставил перед собой такой цели. Для нас было важнее другое - пробудить у студентов интерес к изучению народной художественной культуры, к самостоятельному ее изучению и осмыслению с помощью тех научных источников, которые упоминаются по ходу изложения материалов.

Предлагаемый учебник поможет студентам в изучении курса «Теория и история народной художественной культуры». Этот курс является ключевым в профессиональной подготовке всех специалистов по народному художественному творчеству, независимо от их специализации.

Содержание данного курса, согласно Государственному образовательному стандарту, основано на подходе к народной художественной культуре как к явлению этническому («этнос» в переводе с греческого означает «народ»). Народная художественная культура не сводится к фольклору, народному искусству, народному художественному творчеству. В ее основе — этнохудожественное сознание во всем многообразии его культурно-исторических типов и форм воплощения. Такое сознание определяет этнические стереотипы коллективной и индивидуальной художественной деятельности и ее предметные результаты. Оно отражает менталитет народа, «народный характер», те или иные народные картины мира. Этнохудожественное сознание своеобразно преломляется в субэтнических культурах (например, русского казачества, старообрядцев и т. д.).

Изучение феномена народного художественного сознания, проникновение в его глубинные пласты, связанные с «коллективным бессознательным» (К.Г Юнг) и определяющие семантику и морфологию народного искусства, — основная цель вузовского уровня этнохудожественного образования.

Признание приоритетной роли в высшем звене проблематики этнохудожественного сознания и механизмов его формирования подчеркивает значимость фундаментальных антропологических и этнологических основ профессиональной подготовки студентов по специальности «Народное художественное творчество». Опора на эти основы просматривается как в структуре, так и в содержании данного учебника.

Подходы к изучению народной художественной культуры, предложенные авторами данного учебника, созвучны новым направлениям в государственной образовательной и культурной политике России, отраженным в Национальной доктрине развития образования в России, Доктрине информационной безопасности России, в Федеральной программе сохранения и развития отечественной культуры и искусства, а также «Рекомендации о сохранении фольклора», принятой Генеральной конференцией Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры - (ЮНЕСКО) в 1989 г.

Этот документ является важнейшим международным нормативным актом, раскрывающим сущность фольклора (народной культуры) как неотъемлемой части общего наследия человечества, его социальное, экономическое, культурное и политическое значение в современном мире, а также определяющую роль в сближении различных народов и социальных групп, в утверждении их культурной самобытности. Особая значимость этого документа состоит в том, что в нем представлена целостная система конкретных мер, которые должны принять государства-члены для более эффективного выявления, хранения и распространения традиционной народной культуры. Подчеркивается, что «правительствам следовало бы играть решающую роль в сохранении фольклора и действовать как можно быстрее», принимать в законодатель-

ном или ином порядке меры, которые могут потребоваться в соответствии с конституционной практикой каждого из них. Значимость этой “Рекомендации” в настоящее время еще больше возрастает в связи с происходящими в России и других странах сложными общественно-политическими и социально-экономическими изменениями.

Убедительным свидетельством повышения внимания государства к проблемам сохранения и развития национально-культурных традиций является содержание таких принятых за последние десять лет и подготовленных к утверждению законодательных и нормативных документов, как:

- Конституция (Основной Закон) Российской Федерации (1993г.), гарантирующая свободу художественного творчества, право граждан на участие в культурной жизни и на доступ к культурным ценностям, а также заботу о сохранении исторического и культурного наследия, памятников истории и культуры” (Гл.2, ст. 44, п.п 1-3);
- Основы Законодательства РФ о культуре (1992 г.). Раздел 4 “Национально-культурное достояние и культурное наследие народов Российской Федерации”;
- Закон РФ<sup>44</sup> О вывозе и ввозе культурных ценностей” (1993 г.);
- Указ Президента РФ<sup>44</sup> О мерах государственной поддержки народных художественных промыслов” (от 7 октября 1994г.);
- Постановление Правительства РФ<sup>44</sup> О дополнительных мерах государственной поддержки народных художественных промыслов Российской Федерации” (от 22 марта 1995 г.);
- Положение о государственном своде особо ценных объектов культурного наследия Российской Федерации;
- Федеральная программа «Развитие и сохранение культуры и искусства Российской Федерации (1997-1999 гг.»);
- Региональные межведомственные проекты и программы возрождения народной художественной культуры (Архангельск, Белгород, Владимир, Вологда, Тверь, Нижний Новгород и другие регионы).

Разработка данных государственных документов в полной мере соответствует Рекомендации ЮНЕСКО в части *создания государствами - членами правовой базы сохранения*



*фольклора* и распространения в обществе воплощенных в нем духовно-нравственных ценностей и идеалов

Наряду с этим важное внимание уделяется в современной России и другим направлениям деятельности, предусмотренным Рекомендацией ЮНЕСКО: выявлению фольклора, его хранению и распространению в обществе, развитию международного сотрудничества в данной сфере. Конкретные результаты деятельности российских государственных и общественных организаций, научно-исследовательских учреждений, учебных заведений и других социальных институтов многообразны.

Особое место в распространении знаний о народной художественной культуре и воспитании детей и подростков на основе воплощенных в ней духовно-нравственных ценностей и идеалов должны занять дошкольные учреждения, школы, центры дополнительного образования. В настоящее время для таких учреждений созданы различные программы по народной культуре, разрабатываются современные методики этнокультурного образования. Интерес специалистов привлекли экспериментальные модели образования детей и подростков на материале русской традиционной культуры, разработанные на московских экспериментальных площадках (в образовательном учреждении “Начальная школа-детский сад” № 1664 (“Светлица”), в прогимназии № 1667, в средней школе № 683) под научным руководством специалистов кафедры теории и истории народной художественной культуры Московского государственного университета культуры и искусств. Аналогичный опыт творческого сотрудничества вузов культуры с учреждениями общего и дополнительного образования имеется в ряде регионов России (Белгороде, Краснодаре, Самаре и др.).

Важное значение в сохранении традиций народной художественной культуры имеют научные исследования. В них участвуют:

- научно-исследовательские институты (Государственный институт искусствознания, Российский научно-исследовательский институт культурологии, Научно-

исследовательский институт этнологии и антропологии Академии наук РФ, Российский институт культурного и природного наследия и другие);

- средние и высшие специальные учебные заведения культуры и искусств, консерватории, музыкально-педагогические вузы;

- Государственный Российский дом народного творчества и дома народного творчества во всех регионах страны;

- Государственный республиканский центр русского фольклора;

- Центры традиционной культуры, дома фольклора, национальные культурные центры и т.д.

На основе единой базы данных в настоящее время в России создается целостная многоуровневая система выявления и учета фольклорных явлений и процессов.

С целью развития традиций народной художественной культуры проводятся *фестивали, смотры, конкурсы* народного творчества Среди них:

- Международные фестивали фольклора (Калининград, 1993,1994,1996 гг.).

- Международные фестивали народной музыки «Садко» (Новгород, через каждые три года).

- Международный фестиваль фольклора «Жемчужина Севера» (Архангельск и Архангельская область, ежегодно).

- Международный фестиваль стран Азиатско-Тихоокеанского региона (Красноярск, 1995, 1997 гг.).

- Международный фестиваль тюркских народов (Москва и 10 городов Поволжья, 1997 г.).

- Международный фестиваль детского танца «Ритмы планеты» (Хабаровск, ежегодно).

- Всероссийский фестиваль детского творчества народов Севера «Вслед за солнцем» (1995,1996,1999,2000 гг.).

- Международный фестиваль народов Севера «Полярные маки» (Норильск, 1993г.).

- Всероссийский фестиваль народов Севера «Северное сияние» (Москва, 1999 г.)
- Всероссийский праздник народной музыки (г. Волжский, ежегодно).
- Всероссийские конкурсы юных исполнителей на народных музыкальных инструментах (Ярославль, Рязань, Тверь).
- Всероссийские выставки народной игрушки, вышитой картины, лоскутной техники, бисероплетения, гончаров и кузнецов, и другие.

За последнее десятилетие в России проведен ряд международных научных и научно-практических *конференции* по проблемам сохранения и развития народной художественной культуры. В том числе: Международная конференция по сохранению фольклора под эгидой ИОВ (Новгород, 1991); десятая Международная конференция «Современный фестиваль фольклора: опыт, проблемы, перспективы» (Владикавказ, 1994); международная конференция «Народная художественная культура России: перспективы развития и подготовки кадров» (М., 1994). Проблемы сохранения культурного наследия в разных регионах России ежегодно обсуждаются на конференциях Международной Академии информатизации (Новороссийск, 1994-1999 гг.). Им были посвящены Всероссийские и региональные научно-практические конференции в Архангельске, Белгороде, Вологде, Магнитогорске, Нижнем Новгороде, Твери и других городах.

Распространению фольклора способствуют *периодические издания* (журналы «Народное творчество», «Живая старина», «Этносфера» и другие), а также телевизионные передачи (например, «Русский дом»).

Таким образом, в последнее десятилетие в России развиваются различные направления деятельности по сохранению и развитию народной художественной культуры. В этой деятельности предстоит участвовать и выпускникам вузов культуры и искусств.

Авторский коллектив выражает глубокую благодарность за поддержку идеи создания учебника Министерству культуры РФ, а также управлению дополнительного образования Министерства образования РФ и Московскому департаменту образования за возможность изучения опыта развития этнокультурного образования и творчества детей и подростков и проведения экспериментальных исследований. Отдельная благодарность ректорату Московского государственного университета культуры и искусств за поддержку специальности «Народное художественное творчество» и создание благоприятных условий для ее развития, а также редакционно-издательскому отделу МГУКИ за огромный труд, вложенный в подготовку рукописи к изданию

# Раздел I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

## Глава 1. Основы теории народной художественной культуры

Научные предпосылки  
разработки теории

Народная художественная культура, то есть художественная культура того или иного народа (этноса) интересует

народной художественной культуры

представителей самых различных

отраслей науки Теория народной художественной культуры развивается на основе нескольких смежных сфер научного знания. Среди них - этнология, антропология, этнография, этнопсихология, этнопедогогика и др.

**Этнология** — сравнительная дисциплина; ее цель — описать культурные (а изначально, и физические) различия между народами и объяснить эти различия посредством реконструкции истории их развития, миграций и взаимодействий. Термин “этнология” происходит от греческого слова “этнос” — народ, связанный общими обычаями, нация. Основным предметом изучения этнологии считается находящаяся в постоянном развитии теория этноса. Вот почему иногда этнологию называют “теоретическим народоведением”.

Этнология считается наиболее широкой, интегративной сферой исследований всех аспектов жизни этносов Она изучает такие проблемы, как: сущность и основные закономерности возникновения, развития и распада этносов; расселение народов, демографические процессы, происходящие в различных этносах; социальную и политическую структуру народов (семейные отношения, отношения власти и т.п.); ритуалы, обычаи, верования различных народов; системы жизнеобеспечения различных народов; их адаптацию к природной среде; системы родства у различных народов; системы

родственных кланов; экономическое поведение членов того или иного этноса и т.д. Проблемное поле этнологии очень широко. С ним пересекаются многие предметные области, изучаемые и другими науками.

Этнологические концепции позволяют рассматривать народную художественную культуру в самом контексте всех сфер развития этносов

Интересный материал для размышлений о роли и месте народной художественной культуры в истории человечества дает книга С.В. Лурье «Историческая этнология». В ней раскрывается сущность нескольких этнологических теорий. Среди них — теория эволюционизма — первая теоретически значимая школа в этнологии, которая зародилась в конце

XVIII в и получила широкое распространение на протяжении XIX и XX вв. Эволюционистская теория представляла собой попытку открыть некий универсальный источник и универсальные законы развития человеческих культур. В рамках этой теории были разработаны и опубликованы различные подходы к проблеме происхождения и развития человека и человечества. Среди них:

- идеи Ж. Ламарка, предположившего, что все виды живых существ в процессе развития приобретают свойства, позволяющие им приспособиться к окружающей среде, и эти свойства передаются последующим поколениям путем наследования;

- теория эволюции и естественного отбора, изложенная Ч. Дарвином в книге “Происхождение видов”, вышедшей в свет в 1859 г.

- периодизация общеисторического процесса, представленная Г. Келлнером, который опубликовал в 1843-1847 гг. свою пятитомную “Общую историю культуры человечества”;

- исследование брака в его культурно-историческом развитии, предпринятое австрийским юристом и этнологом И. Унгером, который опубликовал в 1850 г. свой основной труд “Брак и его всемирно-историческое развитие”;

- идеи Т. Вайца, опубликовавшего в 1859 г. свою “Антропологию диких народов”, где предпринята попытка объединить антропологические, психологические и культурно-исторические точки зрения в исследовании догосударственного периода;

- эволюционистские концепции английских этнологов Э. Тайлора, Дж. Мак-Леннана и Дж. Лаббока (в 1871 г. вышли в свет работы Э. Тайлора “Первобытная культура” и Дж. Мак-Леннана “Теория патриархата”, а годом ранее “Происхождение цивилизаций” Дж. Лаббока);

- теория пережитков, выдвинутая русским ученым К. Д. Кавелиным, который на десятилетие раньше Э. Тайлора сформулировал свою концепцию первобытных форм культуры,

- проблемы формирования и развития патриархальной общины, отраженные в трудах М. М. Ковалевского;

- исследование американского ученого Л. Моргана “Системы родства и свойства” (1858) и его монография “Древнее общество” (1878), в которой он подразделил развитие первобытного общества на три этапа (дикость, варварство и цивилизация), а каждый из первых двух этапов — на три степени.

С точки зрения эволюционизма развитие любого культурного элемента изначально predetermined, его более поздние формы в зачаточном состоянии так или иначе представлены в каждой культуре. Развитие происходит в соответствии со стадиями и ступенями, едиными для всех культур в мире. История культуры представлялась как непрерывный прогресс, прямолинейный процесс перехода от простого ко все более сложному.

В рамках эволюционизма была создана модель первобытного общества, тесно связанная с дарвинизмом. Первобытное общество, с точки зрения этнологов-эволюционистов, имело единые для всех народов социальные, культурные и экономические основы.

Однако фактические материалы во многих случаях не согласовывались с эволюционистскими схемами. Начались

поиски новых путей в исследованиях культуры, ее изменения и распространения

Среди них — **теория диффузионизма**. Ее зарождение было связано с именем немецкого ученого, географа и этнолога Ф Ратцеля Основная его работа “Антропогеография” вышла в 1909 г. По мнению Ф. Ратцеля, ведущую роль в формировании той или иной культуры играет географическая среда, к которой приспособляются, адаптируются человеческие общества. В передвижениях народов Ф Ратцель видел основополагающий фактор истории человечества. Диффузионизм основывается на представлении о развитии культуры или различных элементов культуры как о процессе распространения их из одного или нескольких определенных центров.

С диффузионизмом связана теория культурных кругов (работа Л. Фробениуса “Естественнонаучное учение о культуре” (1919), Ф. Гребнера “Метод этнологии” (1905), В Шмидта, В. Копперса “Настольная книга по методам культурно-исторической этнологии” (1937) Представители теории культурных кругов сводили все развитие первобытного общества к нескольким первоначальным культурным кругам, каждый из которых характеризовался определенным количеством специфических культурных элементов Они считали, что на протяжении ранней истории человечества устанавливались связи между отдельными элементами культуры, и в результате этого оформлялись культурные круги, возникавшие на определенном географическом пространстве и распространившиеся затем отдельными элементами или, что наблюдалось чаще, целыми комплексами в другие области Земли. Каждый элемент культуры человечества возникал лишь единожды, а в дальнейшем каждый раз сочетался с определенными культурными кругами На основании этого ранняя культура человечества приравнивалась ко всей совокупности культурных кругов; варианты культуры могли возникнуть лишь в результате миграций и смешений

К 20-м гг. XX в. диффузионистское направление стало терять популярность. Его стала вытеснять теория функционализма.



Теоретические основы функционализма были почти одновременно сформулированы в Германии Р Турнвальдом и в Англии Б Малиновским. Основные их книги соответственно “Человеческое общество в своем социологическом основании” (1931 г ) и “Научная теория культуры” (1944 г.) В этих работах внимание исследователей концентрировалось на изучении связей между различными сферами общественной жизни. При этом подчеркивалось, что исторический процесс непознаваем, а попытки исследования длительной эволюции культурных элементов бессмысленны. Задачи же этнологии состоят в изучении функций культурных явлений, их взаимосвязей и взаимообусловленности в рамках каждой отдельной культуры, вне связи ее с другими культурами. Культура, как считали представители данного направления, служит нуждам индивида и прежде всего трем его основным потребностям: базовым (необходимости в пище и удовлетворении прочих физических потребностей), производным (потребности в распределении пищи, в разделении труда, в защите, в регулировании репродукции, в социальном контроле) и интегративным (потребностям в психологической безопасности, в социальной гармонии, цели жизни, в системе познания, законах, религии, магии, мифологии, искусстве и т.п.). Каждый аспект культуры имеет свою функцию в рамках одной из перечисленных выше потребностей. Например, магия дает психологическую защиту от опасности, миф придает исторический авторитет системе управления и ценностям, присущим тому или иному обществу. Культура, согласно взглядам функционалистов, в своей сущности является инструментальным механизмом, с помощью которого человек может лучше справиться с теми специфическими проблемами, которые ставит перед ним окружающая его среда в ходе удовлетворения им своих потребностей. Культура также является системой объектов, действий и установок, в которой все составляющие ее части являются средствами для некоей цели.

С В Лурье рассматривает и другие этнологические концепции, а также связь этнологии с антропологией.

Антропология представляет собой комплекс научных знаний о человеке. В ней существует множество ответвлений (философское, историческое, культурное, физическое, социальное, психологическое, структурное, символистское и т.п.). Некоторые ученые считают, что практически никакой установившейся грани между терминами “этнология” и “антропология” в современной науке нет. Они используются как взаимозаменяемые. Вместе с тем отмечается, что этнология шире, чем антропология, по своему предметному полю. В поле зрения антропологии никогда не попадали проблемы возникновения и развития этносов, расселения народов, демографических процессов. Поэтому антропологию предлагается условно рассматривать как часть этнологии, тем более, что изначально, в первой половине XIX в. этнология включала в свою предметную область и физическую антропологию. Это нашло отражение, в частности, в уставе “Парижского общества этнологии”, где к сфере этнологии относилось “изучение особенностей человеческих рас, специфики их физического строения, умственных способностей и морали, а также традиций языка и истории”. С середины XIX в. возникает тенденция противопоставлять этнологию как науку о народах и антропологию как науку о человеке. Проявлением этого было, например, возникновение в Германии “Общества антропологии, этнологии и преемственности” (1869), в Италии — “Итальянского общества антропологии и этнологии” (1871) и т.д. Эта позиция в определении соотношения между этнологией и антропологией была представлена и на Международном географическом конгрессе в Париже (1875), в рамках которого работала секция антропологии, этнологии и доисторической археологии Наряду с этим со второй половины XIX в. сложилась и иная традиция — рассматривать этнологию в качестве составной социальной части антропологии (так, в Англии созданные “Этнологическое общество” (1863) и “Антропологическое общество” (1863) в 1871 г. были преобразо-

ваны в “Королевский Антропологический институт Великобритании и Ирландии”).

Развитие антропологических исследований и их философских основ нашло отражение в новой книге российского ученого Б. В. Маркова “Философская антропология” (издана в \*1997 г.).

Антропологические исследования помогают изучать народную художественную культуру через призму общих проблем человека и человеческого.

**Этнография** является в большей мере описательной наукой. Она занимается описанием жизни и быта различных народов (этносов), их материальной культуры (жилища, утвари, одежды, орудий труда и т.д.), традиций и обычаев. Способы систематизации, обобщения и истолкования этнографического материала вырабатываются этнологией. В отличие от этнологии (“теоретического народоведения”) этнографию можно считать “практическим народоведением”.

Богатый этнографический материал, касающийся русской традиционной культуры, содержится в трудах М. Забылина, И. Е. Забелина, Н. И. Костомарова, И. П. Панкеева, Б. А. Рыбакова, А. Терещенко и других авторов.

Этнографические исследования создают базу данных, , предоставляют необходимые факты для осмысления художественных аспектов жизни и быта различных народов, выявления и сохранения самобытных форм народного творчества, отслеживания тенденций развития народной художественной культуры в различных регионах.

**Этническая история** рассматривает исторические формы развития тех или иных этносов, их роль и место в истории различных стран, эпох, цивилизаций. Особое место в исследованиях этнической истории занимают труды Л. Н. Гумилева “Этносфера: История людей и история природы”, “От Руси до России”, “Этногенез и биосфера Земли”.

Л. Н. Гумилев выдвинул *концепцию этногенеза*. Ее сущность сводится к тому, что люди - это организмы, живущие в коллективах, возникающих и исчезающих в историческом

времени. Эти коллективы - этносы, а процесс от их возникновения до распада - этногенез. У всякого этноса есть начало и конец. Как и любой человек, этнос рождается, взрослеет, стареет и умирает. Обычно к истории прилагают две формы движения - вращательную, породившую теорию циклизма, и поступательную, характеристика которой сопровождается оценками «выше — ниже», «лучше — хуже», «прогрессив-нее-регрессивнее». Попытка их объединить породила образ спирали. Но есть и третья форма движения - колебательная. Именно эта форма вибрирующего движения, затухающая подобно звучанию струны, отвечает параметрам этнической истории. Каждый этнос или скопление этносов (суперэтнос) возникает вследствие микромутации, изменяющей бытующий стереотип поведения на новый, более жизнеспособный. Возникающий этнос проходит стадии подъема, перегрева и медленного спада за 1200 - 1500 лет, после чего либо распадается, либо сохраняется как реликт - состояние, в котором саморазвитие уже не ощутимо...

Концепция этногенеза Л.Н. Гумилева в определенной мере объясняет и механизмы пробуждения, активизации и угасания творческой энергии народа на разных стадиях его развития

Археологические материалы и исторические сведения по истории древнеславянских племен, их мифологических воззрений и отдельных проявлениях художественного творчества содержатся в широко известных трудах Б. А Рыбакова.

Исследования в области истории этносов помогают раскрыть общее и особенное в художественных традициях различных народов, исторические корни и динамику развития взаимосвязей и взаимовлияний различных национальнохудожественных культур

**Этнопсихология.** являясь одной из отраслей психологической науки, исследует: психологические особенности различных народов; историческую динамику и закономерности развития этнического сознания; национальные образы

мира; этнические модели и стереотипы поведения в природной и социальной среде.

Важную роль в развитии отечественных этнопсихологических исследований сыграла книга ГГ Шпета “Введение в этническую психологию”. Интерес представляют этнопсихологические аспекты в трудах другого российского ученого - Г.Гачева (“Национальные образы мира”, “Наука и национальные культуры” и др.). Широко известна книга французского психолога Г.Лебона “Психология народов и масс”.

Определенный вклад в понимание этнопсихологических аспектов культуры внесли труды К.Г Юнга “Душа и миф: шесть архетипов”, “Психология бессознательного”, “Феномен духа в искусстве и науке”, “Психологические типы

Этнопсихология создает научную базу для выявления глубинных значений и смыслов народных художественных традиций, образов и языка народного искусства, определяемых менталитетом того или иного народа, его психологией и представлениями о мире.

Этнопедагогика. сложившаяся как отрасль педагогических исследований, выявляет: системы воспитания у разных народов; национальные традиции семейного воспитания; современные формы и методы воспитания и обучения на основе национально-культурных традиций; роль этнических традиций в развитии высших духовно-нравственных ценностей и идеалов современных детей и подростков, приобщения их к культурному наследию, формирования ценностного отношения к родной земле, природе, семье, матери и материнству, к своему народу, педагогические условия развития интереса к национально-культурным и культурно-историческим традициям разных народов мира

Этнопедагогические идеи были воплощены в трудах К.Д. Ушинского, Л.Н. Толстого, В В Розанова и других замечательных русских просветителей

В современной России получили признание несколько концепций национального воспитания и образования. Среди

них выделяется концепция русской национальной школы профессора И.Ф. Гончарова (Санкт-Петербург).

На основе концепции “Русская традиционная культура в преемственной системе “Дошкольное учреждение - школа — вуз”, разработанной автором данного раздела, построена деятельность нескольких экспериментальных площадок г.Москвы. На основе экспериментальной работы изданы сборники интегрированных программ по русской традиционной художественной культуре для дошкольников и младших школьников

Этнопедагогические исследования часто базируются на материале народной художественной культуры, помогая выявлять и реализовывать ее педагогический потенциал в различных типах образовательных учреждений (в дошкольных учреждениях, общеобразовательных школах, центрах детского и юношеского творчества, в школах искусств и т.д.). Важное место занимают этнопедагогические исследования и в подготовке специалистов в области народной художественной культуры, которая ведется в средних и высших специальных учебных заведениях (прежде всего - в вузах культуры и искусств).

**Этнолингвистика** изучает особенности языка того или иного народа, исследует местные диалекты в их взаимосвязи с национальным характером и образом жизни. Такие исследования помогают лучше понять региональные особенности устного народного творчества, народных песенных традиций, фольклорного театра и других видов народного творчества, связанных со словесными формами.

**Этнология**, развивающаяся в настоящее время как самостоятельная отрасль культурологической науки, призвана исследовать: сущность и структуру этнической культуры, взаимосвязи и взаимозависимости различных ее компонентов; духовно-нравственные ценности и идеалы народа как основу этнической культуры; комплексы культурных черт различных народов; динамику культурных черт того или иного народа (культурные изменения); становление и

развитие национально-культурных традиций; проблемы национально-культурной политики и межнационального культурного сотрудничества. Многие из этнических процессов могут быть представлены в культурологических понятиях. Так, этнические процессы часто описываются с помощью понятия “традиция”. Для культурологов важно увидеть ее проявления и модификации, в том числе - в сфере народной художественной культуры. Культурологические концепции позволяют углубить представления о народной художественной культуре как неотъемлемой части этнической культуры, а также разрабатывать механизмы сохранения художественного наследия разных народов в современном культурном пространстве

Особую роль в становлении отечественной этнокультурологии сыграли труды блистательных русских философов Н А Берляева, С.Н Булгакова, Б П Вышеславцева, Н О Лосского, Н А Ильина, Л.П.Карсавина и некоторых других. Так, Н А Бердяев много размышлял о «душе России» и путях национальной культуры. И А.Ильин в 30-е годы XX века разработал целую программу обновления русской культуры. Он верил в то, что русскому народу удастся «вновь обрести свой национальный духовный лик» В этом особую роль он отводил семье как «лаборатории человеческих судеб». Он подчеркивал, что «каждый народ вынашивает и осуществляет духовные акты особого, национального строения и потому творит культуру посвоему».

Фольклористика занимается сбором, систематизацией и изучением фольклора (что в переводе означает “народная мудрость”). К фольклору относятся произведения различных видов и жанров традиционного народного творчества. Благодаря фольклористам были спасены от забвения тысячи памятников народной художественной культуры, подлинных шедевров народного искусства, сохранены имена самобытных народных мастеров. Большую роль в этом сыграли фольклорные экспедиции, традиции фиксации и издания собранных в них материалов.

Постоянно собирают, систематизируют и изучают фольклорные произведения кафедры народного хора в вузах культуры, дома народного творчества во главе с Государственным российским домом народного творчества, Государственный центр русского фольклора и др.

Фольклористика занимает особое место в развитии теории народной художественной культуры. Она может быть рассмотрена как важнейший ее источник и составная часть. Фольклористика постоянно пополняет “банк данных” теории народной художественной культуры о конкретных видах и жанрах народного художественного творчества, позволяя на этой основе выявлять его сущностные черты и общие закономерности.

Таким образом, теория народной художественной культуры рассматривает другие науки как материал для своих выводов и обобщений и, одновременно, дает материалы для других наук.

**Исходные понятия теории народной художественной культуры** Рассмотрим понятия, к которым все чаще обращаются в настоящее время исследователи народной художественной культуры.

*Культура, ценности* Среди множества определений понятия “культура” наиболее распространенным является представление о культуре как совокупности материальных и духовных ценностей.

Первым, кто дал определение понятию ценностей, был польский психолог Ф. Знанецкий. Произошло это в 1918 г. Он полагал, что вводимое им понятие может стать центральным для новой дисциплины — социальной психологии, которую он рассматривал как науку о том, как культурные основания проявляются в сознании человека.

Для большинства исследователей понятие “ценность” было производным от понятия “установка”, которое, хотя и толковалось различными исследователями по-разному, в



большинстве случаев обозначает иерархически расположенные и присущие индивиду (или, в иной трактовке, — приемлемые для него) мнения, чувства, а по мнению некоторых исследователей, — и намерения совершить определенное действие.

Ценности той или иной культуры в совокупности своей представляют *этос культуры*. Ценности связаны с установками, с одной стороны, и с нормами — с другой.

Одним из первых определение понятию “ценность” дал К. Клакхон: “... ценности — это осознанное или неосознанное, характерное для индивида или для группы индивидов представление о желаемом, которое определяет выбор целей (индивидуальных или групповых) с учетом возможных средств и способов действия”. Такое определение дало возможность М. Смиту рассматривать ценности как установки особого рода, “действующие в качестве стандартов, посредством которых оценивается выбор. Личностные ценности относятся к области желательного и предпочтительного; они скорее сопряжены с глаголом “должен”, чем с глаголами “быть” и “хочу”.

М. Рокич считал, что ценности — это устойчивая вера в то, что определенные формы поведения или состояния мира (state of existence) предпочтительнее для личности и общества, чем какие-либо иные. Ценности представляют собой как бы точку пересечения между индивидуумом и обществом, а ценностный подход в целом направлен на изучение и объяснение межкультурных вариаций.

Некоторые исследователи рассматривали ценности как квинтэссенцию личности. С такой трактовкой ценностей связано, в свою очередь, понятие ценностной ориентации (value orientation), которую К. Клакхон определил как “обобщенную концепцию природы, места человека в ней, отношения человека к человеку, желательного и нежелательного в межличностных отношениях и отношениях человека с окружающим миром, концепцию, определяющую поведение (людей)”.

Именно ценности, то есть то, что культивируется, особенно ценится и предпочитается в той или иной культуре, составляет ее главный смысл и предназначение. Философская теория ценностей (аксиология) позволяет рассматривать культуру того или иного народа как систему его духовно - нравственных ценностей и идеалов, воплощенных не только в произведениях профессионального искусства и народного творчества, но также в различных сферах его жизни (праздниках, обрядах, бытовых традициях и т.д.). Исследования показывают, что в культурах различных стран, эпох, цивилизаций доминирует, как правило, одна и та же система ценностей, но по-разному воплощенная в художественной сфере. Среди них — красота, истина, свобода, ценность родной земли, домашнего очага, родной природы, матери и материнства, опыта и культурного наследия предков и т.д. Особое место в культуре занимают образы-идеалы человека (героя, красавицы и т.д.), на которые ориентировано развитие той или национально-культурной традиции. В разные эпохи и в разных цивилизациях эти образы-идеалы имели обычно яркую национальную окрашенность (сравним образы русских богатырей и таких звезд Голливуда, как, например, Рэмбо).

Еще одна составляющая любой культуры - те качества человека или народа, которые считаются в данном обществе наиболее значимыми, предстают как добродетели. Издревле в русской традиционной культуре, как и в культурах многих других народов, ценились доброта, милосердие, способность к состраданию, трудолюбие, нестяжательство (приоритет духовных ценностей над материальными) и т.д.

Утрата этих традиционных ценностей и идеалов, ярко воплощенных в традициях нашей народной художественной культуры, грозит российскому обществу духовной деградацией.

*Художественная культура* общества представляет собой совокупность созданных и распространяемых в данном обществе произведений искусства, а также форм, способов их сохранения, изучения, трансляции. Таким образом, художественная культура включает в себя искусство (как форму отражения действительности в художественных образах, с помо-

щью особых, художественных средств (мелодии, ритма, цвета, композиции, и т.д.), но не ограничивается им. В структуру художественной культуры общества включаются также различные средства и формы сохранения, изучения и распространения художественных ценностей (книги, кинофильмы об искусстве, художественное образование, исследования и т.д.)

Огромный вклад в исследование истории художественной культуры России внес академик Д.С. Лихачев. Он подчеркивал: “Искусство, созданное русским народом, — это не только богатство, но и нравственная сила, которая помогает народу во всех тяжелых обстоятельствах, в которых русский народ оказывался. Пока живо искусство, в русском народе всегда будут силы для нравственного самоочищения”.

Творчество - особый характер любой деятельности (художественной, научной, педагогической и т.д.). Творчество предполагает выдвижение новых идей, подходов к решению проблем, принятие нестандартных решений. Искусство невозможно без творчества (творческой деятельности композиторов, художников, актеров и т.д.). Однако, помимо творческих проявлений, в искусстве имеют место тренаж, репродукция (копирование, воспроизведение образцов) и другие элементы, необходимые как в художественном образовании, так и в других сферах художественной жизни общества.

Особый взгляд на творчество с позиций религиозной философии содержится в известном труде Н.А. Бердяева «Смысл творчества». Автор рассматривает творчество как проявление божественного предначертания, выявляет его трансцендентальную сущность. Он рассматривает проблемы творчества в контекстах морали, любви, брака и семьи, красоты, мистики и т.д.

Проблемы творчества и развития творческой личности активно разрабатываются в современной педагогике. Формирование способностей личности к самостоятельной творческой деятельности, создание условия для раскрытия, реализации и развития ее творческого потенциала - одна из важней-

ших целей занятий искусством, народным художественным творчеством.

Особую ценность имеют те художественные произведения, в которых отражен неповторимый духовный мир их создателей (народных мастеров, музыкантов и др.). Такие произведения отличаются самобытностью, своеобразием художественных образов и средств художественной выразительности.

Принятая недавно программа ЮНЕСКО «Шедевры устного и нематериального культурного наследия» нацелена на то, чтобы выявить и зафиксировать в разных странах мира, включая Россию, уникальные образцы народного художественного творчества, поддержать их мастеров и передать будущим поколениям «секреты» их творчества.

*Этнос.* Академик Ю В Бромлей рассматривал этнос как социокультурное явление. Этническую общность он определял как исторически сложившуюся на территории устойчивую многопоколенную совокупность людей, обладающих не только общими чертами, но и относительно стабильными особенностями культуры (включая язык) и психики, а также сознанием своего единства и отличия от всех других подобных образований (самосознанием), фиксированным в самоназвании (этнониме).

Альтернативное понимание этноса как биологической единицы, “феномена биосферы”, природной общности было выдвинуто Л Н Гумилевым и получило популярность в 80-е гг XX в. Этнос, как считает Л Н Гумилев, — устойчивый, естественно сложившийся коллектив людей, противопоставляющий себя всем другим аналогичным коллективам, что определяется ощущением комплиментарности, и отличающийся своеобразным стереотипом поведения, который закономерно меняется в историческом времени.

Каждый этнос в той или иной степени внутренне неоднороден: в нем выделяются *субэтноты*, которые могут возникать и распадаться, причем, ощущение единства этноса как целого у их членов не теряется. Группа близких между собой

этносов составляет *суперэтнос*. Этноты, по мнению Л.Н. Гумилева, составляют *эткосферу* Земли как часть ее биосферы.

Значение, которое в итоге закрепилось за понятием “этнос”, представляет собой нечто среднее между бромлеевским и гумилевским, и в принципе вполне синонимично слову “народ”.

В западной науке слово “этнос” крайне редко употребляется. Одним из немногочисленных примеров этого является работа Д.Дереве “Этнопсихоанализ” Основа “этно” используется часто в значении “народный”. В этом контексте предстают такие научные направления, как этномызыказнание, этнография, этнология и др

Широкое распространение получили термины “этнический” (ethnic), “этничность”, но и они имеют в западной науке в своем значении особый нюанс и относятся чаще всего к национальным меньшинствам, диаспорам. В русском языке термин “этнический” тесно связан с понятием “этнос”. А вот термин “этничность” пришел к нам с Запада и, как правило, сохраняет свое первоначальное значение. Культурологический словарь дает определение этничности как совокупности характерных культурных черт этнической группы, что соответствует англоязычному значению этого термина, когда этническая группа непременно понимается как часть более широкого социокультурного окружения.

Под действие закономерностей, обуславливающих существование и деятельность этноса, попадают общества, возникшие в результате ассимиляционных процессов, те. имеющие среди своих членов людей различного, если исходить из вопросов “крови”, происхождения Таков, например, русский этнос и этнос американский. И в том, и в другом случае этноты имели некое ядро, соответственно, славянское и англосаксонское, но собирали вокруг себя, вбирая в себя, представителей других народов. Смешанные браки довершили дело, сцементировав обе эти общности в более или менее прочные целостности. Конечно, ни в России, ни в Америке процесс ассимиляции не дошел до конца, не собрал воедино

всех представителей всех народов и племен, живущих единым обществом. Поэтому американцы, долго сравнивавшие Америку с “плавильным котлом”, уничтожающим все этнические различия, стали выражаться более осторожно и говорить о своем обществе как о “салате”, т. е. беспорядочной смеси различных этнических групп и меньшинств. Однако и русские, и американцы представляют собой этносы, которые имеют тенденцию к расширению путем ассимиляции других.

Ту же тенденцию в большей или меньшей степени имеют все народы. Именно поэтому ученые полагают, что говорить об этносе как о биологической общности бессмысленно. С точки зрения современной этнологии, этнос обладает внутренними механизмами, обеспечивающими его устойчивость, и выражаются они в особом распределении культурных черт и характеристик между членами этноса. Этносу присущи определенные поведенческие и коммуникативные модели, которые типичны для всех членов этноса; поведенческие, коммуникативные, ценностные, социально-политические модели и культурные элементы, свойственные только определенным группам внутри этноса, и другие особенности. Надо подчеркнуть, что этнические процессы стихийны, бессознательны, они не зависят от желания и воли членов этноса.

В этом контексте современный российский этнолог С.В.Лурье дает следующее определение этноса: “Этнос — это социальная общность, которой присущи специфические культурные модели, обуславливающие характер активности человека в мире, и которая функционирует в соответствии с особыми закономерностями, направленными на поддержание уникального для каждого общества соотношения культурных моделей внутри общества в течение длительного времени, включая периоды крупных социокультурных изменений”. В этом значении С.В.Лурье рассматривает этнологическую культуру как структуру, скрепляющую данное общество и предохраняющую его от распада.

Понятие “традиция”, так же как и “культура”, имеет несколько значений, причем исключаящих друг друга. Так,

возможно понимание термина “традиция” в узком значении, как наследие прошлого, которое принципиально не изменчиво, не гибко.

Можно рассматривать традицию как нечто, находящееся в процессе постоянного изменения. В традиции присутствуют в дуединстве креативная (творческая) и консервативная составляющие. Однако характер изменений в традиционном обществе не произволен. Он задан традицией изнутри.

Для объяснения своего понимания термина “традиция” С. Эйзенштадт прибегает к предложенной в начале 60-х гг. XX в. Э. Шилзом концепции “центральной зоны культуры” — неподвижного, неизменяющегося стержня культуры, вокруг которого сосредоточивается подвижная, изменчивая культурная “периферия”.

Если исходить из этой трактовки, традиционная народная художественная культура может рассматриваться как устойчивое “ядро” художественной культуры общества, а этнос как носитель традиции. Таким образом, понятия “этнос” и “традиция” тесно сопряжены друг с другом.

По мнению Л. Н. Гумилева, этническая традиция включает в себя культурные и мировоззренческие устои, формы общности и хозяйства, имеющие в каждом этносе неповторимые особенности. Фундаментом этнической традиции служит стереотип поведения,

Понятие “менталитет”. В последние годы в широкое употребление вошло слово “менталитет”. Оно звучит в русской речи как иностранный термин, и большинство исследователей было вполне чистосердечно уверено, что это просто иностранное заимствование, и для того чтобы уточнить его значение, достаточно открыть любой иностранный словарь. Однако в зарубежной науке слово “менталитет” вообще не употребляется, а английское слово “mentality” не выступает в качестве термина и не имеет закрепленного за ним определения (или хотя бы различных вариантов определений).

Изредка в качестве термина употребляется французское слово “mentalite”, однако и оно не имеет устоявшегося значения. “Словарь общественных наук” определяет менталитет следующим образом: “Термин имеет различные значения, близкие к понятиям установки, умственной функции и даже мышления (последнее — у Л Брюля (1922 г.). Только в 1994 г. российскими исследователями были сделаны первые попытки дать новому термину (который наконец-то был осознан как неологизм) адекватное наполнение. С точки зрения С.В Лурье, использование слова “менталитет” в принципе может выступать в паре с понятием “традиция” постольку, поскольку подразумевает подвижность, соотнесенность как с прошлым, так и с настоящим, возможность сколь угодно глубоких внутренних противоречий. В этом смысле можно сказать, что традиция выражается в менталитете народа, или, точнее: *менталитет — не материализуемая составляющая традиции.*

Структуру менталитета, как считают некоторые исследователи, образуют “картина мира” и “кодекс поведения”. Поле их пересечений, очевидно, и есть то, что называют “парадигмой сознания”. Речь идет о присутствующем в сознании человека стержне, который может при разных внешних условиях выступать в разных обликах, но который является единым для всего этноса и служит как бы его внутри культурным интегратором.

Определение понятия “этнический менталитет” дает “Краткий этнологический словарь”. Здесь этот термин определяется как “свойственный данному народу склад мышления; представляет собой устойчивый изоморфизм (постоянство, неизменность, инвариант), присущий культуре или группе культур, который обычно не осознается и принимается в этой культуре как естественный, он не поддается изменениям под воздействием идеологического давления. Знание этнического менталитета имеет, в частности, значение для



определения пропорций между эмоциональным и рациональным уровнем сознания и принятия этнической группой (в лице тех или иных ее представителей) решений, о также меры в воспроизводстве ею дуальной оппозиции — противопоставления “мы”- “они”, “свой” — “чужие”.

Наиболее кратким является определение менталитета как совокупности сознательных и бессознательных установок, сопряженных с этнической традицией

Понятие “*этническая картина мира*” является наиболее близким к понятию “менталитет”. По определению С.В.Лурье, этническая картина мира представляет собой особым образом структурированное представление о мироздании, характерное для членов того или иного этноса, которое, с одной стороны, имеет адаптивную функцию, а с другой — воплощает в себе ценностные доминанты, присущие культуре данного народа. Этническая картина мира не тождественна этнической культуре или этнической традиции Она меняется с течением времени, более того, различным группам внутри этноса в один и тот же период могут быть присущи разные картины мира. Этническая картина мира представляет собой каждый раз как бы определенный ракурс этнической культуры и определенный вариант кристаллизации этнической традиции.

Понятие “*национальный характер*”. Введение этого понятия в научный оборот связано с признанием того факта, что каждому народу присущ свой, отличный от других психологический склад. Художественная культура народа воплощает национальный характер в самобытных материальных и духовных формах. Особенности национального характера проявляются не только в произведениях народного творчества (песнях, танцах, сказках, изделиях декоративно прикладного творчества и т.д.), но и в традиционных формах их бытования (календарных и семейных праздниках, обрядах, ритуалах и т.д.).

Научная школа исследования "национального характера" зародилась в середине XX в. Однако современные исследования в области этнологии свидетельствуют, что попытки литературного описания характеров различных народов имели место еще в далекой древности. Описания жизни народов систематизировались даже в Римской империи. Они сделались базой "искусства управления народами", служили пособием для властей по вечно актуальному национальному вопросу. Традиция такого целенаправленного изучения из соображений политических была доведена до совершенства в Византии, в частности в труде императора Константина Багрянородного "Об управлении империей" (IX в.). Внешняя политика Византии строилась, в первую очередь, как политика приграничная, а потому предполагала манипулирование массами и народностями, для чего считалось необходимым знать их психологические особенности и "модели поведения", как сказал бы современный этнолог. Византийцы тщательно собирали и записывали сведения о варварских племенах. Они хотели иметь точную информацию о нравах "варваров", об их военных силах, о торговых связях, об отношениях между ними, о междоусобицах, о влиятельных людях и возможности их подкупа. На основании этих тщательно собранных сведений строилась византийская дипломатия. Разумеется, поступала так не только одна Византия, и можно смело утверждать, что изучение национальных характеров проводилось на протяжении всей последующей истории.

Попытки определить понятие «национальный характер» заняли у ученых несколько десятилетий. Но и по сей день, как считает С.В. Лурье, оно порой кажется мифологемой. По его мнению, широко распространенное убеждение, что члены различных наций имеют в целом некоторые общие психологические характеристики, могло быть неоспоримым, если бы между учеными существовало согласие в том, о каких собственно "некоторых психологических характеристиках" здесь идет речь. "Наблюдение, что народы раз-

личны, — общее место. Но без ответа остается вопрос: действительно ли эти различия являются национальными различиями, т. е. характеристиками национальной популяции как целого? Являются ли эти характеристики специфическими для нации, т. е. разнятся ли они от одной нации к другой?” — задавали вопрос в 1960 г. антропологи Х. Дайкер и Н. Фрейда. В конце же 60-х гг. А. Инкельс и Д. Левенсон делали уже вполне пессимистичный вывод: “При нашем нынешнем ограниченном состоянии познания и исследовательской технологии нельзя утверждать, что какая-либо нация имеет национальный характер”. И сегодня состояние научных поисков в этой области большинство ученых характеризует как кризисное. Однако это вовсе не означает, что в ходе исследования психологических особенностей в поведении, стиле мышления, мировоззрении, особенностях восприятия и реакций членов различных этносов не было сделано никаких существенных открытий или было высказано мало плодотворных гипотез. Знание этих открытий и гипотез необходимо для понимания теоретических положений, составляющих основу исторической этнологии, а потому внимательно осмыслим историю поиска тех составляющих национального характера, которые можно было бы считать присущими всем членам этноса. (См. книгу Лурье С.В Историческая этнология)

Ф. Боаса утверждал, что не только наш язык, но даже и наши эмоции являются результатом нашей общественной жизни и истории народа, к которому мы принадлежим.

Особенности русского национального характера раскрывались многими отечественными философами (Н. А. Бердяевым, И. А. Ильиным, В. С. Соловьевым и другими). Среди современных трудов назовем книгу К. Касьяновой “О русском национальном характере”. Автор раскрывает не только характерные черты русского национального характера в исторической динамике, но и сосредотачивается на актуальных проблемах развития национального самосознания русского народа.

**Сущность народной художественной культуры и народно-художественного творчества** Народная художественная культура является частью художественной культуры общества. Она развивается под влиянием творчества принятых и утвердившихся в данном обществе художественных норм, ценностей и идеалов. Спецификой народной художественной культуры является то, что она воплощает в себе традиции (то есть устойчивые формы жизни народы, отражающие особенности его национального характера и национальных образов мира). В каждом современном обществе, как правило, сосуществуют и взаимодействуют множество различных национально-культурных и национально — художественных традиций. Так, в художественной культуре России, где проживают представители около 130 этносов, созданы условия для сохранения и развития самобытных народных художественных культур каждого из них #

Народная художественная культура - древнейший пласт отечественного культурного наследия. Ее корни уходят в традиции и обычаи восточнославянских племен, проживавших на территории нашей страны. Главной частью этой культуры являются произведения *народного художественного творчества* (песни, сказки, танцы и т.д.). В старину они передавались от поколения к поколению в бесписьменной форме (“из уст в уста”), и поэтому все время изменялись (варьировались). До сих пор одна и та же народная песня в разных областях России может звучать по-разному. Имена авторов таких произведений установить невозможно, ведь они созданы коллективным творчеством народа.

Народная художественная культура складывалась на Руси как культура быта, развивалась во всех слоях общества, имея много общего в крестьянской, купеческой, боярской и княжеской среде. В изучение и распространение традиций народной художественной культуры важный вклад внесли в XIX - начале XX в представители творческой интеллигенции, русского дворянства и других сословий.

Наряду с русской народной художественной культурой в России с давних пор существуют художественные культуры многих других народов. В нашем многонациональном государстве проживает сейчас более 120 народов, и каждый из них имеет равные права на сохранение и развитие своих национально-культурных традиций и обычаев

Народная художественная культура — более широкое понятие, чем народное художественное творчество.

Народное художественное творчество включает в себя совокупность художественных произведений различных видов и жанров, созданных народом на основе его самобытных традиций, а также своеобразные формы и способы художественно-творческой деятельности. Процесс и результаты народного художественного творчества неразрывно связаны с представлениями того или иного народа о мире, с особенностями его национального характера и творческих устремлений.

Народная художественная культура в России более 10 веков развивается во взаимосвязи с церковным искусством, которое основано на православной вере, христианском вероучении и неотделимо от библейских образов и сюжетов. Хотя церковное искусство пришло на Русь из Византии, его развитие происходило во взаимосвязи с отечественными национально-культурными традициями, с народным художественным творчеством.

В современной России получила распространение не только православная вера, но и другие религии, каждая из которых связана с соответствующими ей явлениями искусства.

Еще один важнейший исторический пласт отечественной художественной культуры, неразрывно связанный с народной художественной культурой - *светская художественная культура* (культура светского общества, просвещенных слоев населения). С XVIII в. она развивалась в России под влиянием западноевропейского искусства (оперного, театрального и т.д.) и в связи с реформами Петра I. В светской

художественной культуре возникли новые, не встречавшиеся в древнерусской народной художественной культуре, формы художественной жизни (балы, оперные, театральные и балетные спектакли, симфонические концерты и т.д.) Вместе с тем, западноевропейские традиции, перенесенные на отечественную почву, заметно изменились под влиянием особенностей нашей культуры.

Большую роль в развитии традиций народной художественной культуры, различных видов и жанров народного творчества сыграло русское классическое искусство. Как известно, многие русские композиторы-классики собирали и обрабатывали народные песни, создавали оперы, балеты и другие произведения по мотивам русских народных сказок, былин, древнеславянских мифов. Среди них композиторы П.И.Чайковский, Н.А.Римский-Корсаков, И.Ф.Стравинский, художники В. Васнецов, Врубель, Кустодиев и многие другие.

Таким образом, *народная художественная культура* - сложное и многогранное явление, не ограниченное крестьянским фольклором. Помимо традиционных для того или иного народа видов и форм художественной деятельности и ее результатов (сказок, песен, танцев и т.д.) , народная художественная культура включает систему воплощенных в художественных образах базовых духовно-нравственных ценностей и идеалов того или иного народа, отражает его мировоззрение и миропонимание. Народная художественная культура включает также сложившиеся в том или ином этносе и передающиеся от поколения к поколению формы и способы создания, сохранения и распространения художественных ценностей, формы бытования произведений народного творчества.

Народная художественная культура имеет древние истоки и прекрасные традиции, которые необходимо сохранять и развивать в современном мире, сберегая тем самым самое дорогое, что есть у человечества — мудрость народную, чистоту помыслов и духовную красоту.

## Литература

- Арнольдов А. И. Человек и мир культуры: Введение в культурологию. М., 1992.
- Арутюнов С. А. Народы и культуры. Развитие и взаимодействие. М., 1989.
- Бакланова Т.И. Народная художественная культура в универсальной гуманитарной образовательной системе // Народная художественная культура России: перспективы развития и подготовки кадров. М., 1994. С. 90-94.
- Бакланова Т.Н. Народная художественная культура: Сборник авторских программ. М., 1998.
- Бакланова Т.И. Русская традиционная культура в современном информационно-образовательном пространстве // Культурология: новые подходы. Альманах-ежегодник. 1998. №№ 3-4. С.95- 112.
- Бердяев Н. А. Человек. Макрокосм и микрокосм // Русский космизм М., 1993. С. 171-175.
- Бердяев Н. А. Душа России // Русская идея. М.,1993. С.296-312 Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. М ,1994
- Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследований Тбилиси, 1978.
- Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
- Болотков В.Х., Кумыков А.М. Феномен наций и национально-психологические проблемы в социологии русского зарубежья. М.,1998.
- Булгаков С.Н. Моя Родина // Русская идея. М., 1993. С. 363-373. Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. М., 1990. Выготский Л. С., Лурия А. Г. Этюды по истории поведения. М., 1993.
- Гачев Г. Д. Жизнь художественного сознания: Очерки по истории образа. М., 1972.
- Гачев Г. Д. Национальные образы мира. М., 1988.

- Гачев Г.Д. Наука и национальные культуры Ростов-на-Дону, 1992.
- Гончаров И.Ф., Гончарова Т.И., Скворцов В.Н. Приоритетная идея русской школы: воспитание ума. СПб., 1995.
- Громыко М.М., Буганов А.В. О воззрениях русского народа. М., 2000.
- Гумилев Л.Н. От Руси до России: Очерки этнической истории. М., 1992.
- Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. Л., 1990 Гумилев Л.Н. Этносфера: История людей и история природы. •М.,1993
- Гуревич А. Средневековый мир. Культура безмолвствующего большинства. М., 1990.
- Гусев В. Е. Русская народная художественная культура. Теоретические очерки. СПб., 1993.
- Гусев В. Фольклор как источник изучения социальной психологии// Проблемы общественной психологии. М., 1965. Данилевский Н.Я. Россия и Европа. М., 1991.
- Егоров Б. Российское коллективное бессознательное. М., 1993. Ерасов Б. С. Культура, религия и цивилизация на Востоке: Очерки общей теории. М., 1990.
- Ильин И. А. Путь к очевидности. М., 1993 Каргин А С. Народная художественная культура. М., 1997. Карсавин Л. О. О личности // Религиозно-философские сочинения. Т. 1. М., 1992. С. 3-232.
- Карсавин Л.П.. Восток, Запад и русская идея // Русская идея, М.,1993, с.313 -323
- Картины мира. Взаимосвязь искусств в художественной культуре XX века // Вопросы искусствознания. 1993. №2-3. С. 281-286. Касьянова К. О русском национальном характере. М., 1994.
- Коул М. Культурно-историческая психология М., 1997.
- Лебон Г. Психология народов и масс. СПб., 1995 Леви-Строс К. Структурная антропология. М.. 1983.



- Лосский Н.О. Россия и русский народ// Бог и мировое зло. М., 1994.
- Лосский Н.О. Характер русского народа// Условия абсолютного добра. М., 1991.
- Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992 Лурье С.В. Историческая этнология М., 1997 Марков Б.В. Философская антропология. СПб., 1997 Мейлах Б.С. Художественная картина мира: Вопросы комплексного изучения. М., 1983.
- Народная художественная культура России: перспективы развития и подготовки кадров// Тезисы международной научно- практической конференции. М., МГУК, 1994.
- Наторп П. Культура народа и культура личности. СПб., 1912 Некрасова М. А. Народное искусство России: Народное творчество как мир целостности. М., 1983.
- Розанов В.В. Сумерки просвещения. М.,1990 Русская традиционная культура: Комплекс интегрированных этнокультурных программ для дошкольных учреждений и начальных школ. Научн. ред. Т.И.Бакланова. М., 1998.
- Русская традиционная художественная культура: Экспериментальная художественно-образовательная система. Комплекс интегрированных программ. М., 1996 Русские. Этносоциологические очерки. М.,1992. Русский космизм. М., 1993
- Случевский К. К. Несколько картинок культур и искусств разных народов. СПб., 1902.
- Соколов З.В. Значение теории «социального характера» и коллективного бессознательного для понимания массовых социальных процессов // Стиль и традиции в развитии культуры. Л., 1989. С. 38-51.
- Соловьев В.С. Русская идея // Русская идея. М., 1992, с. 183-203 Тейлор Э.Б. Первобытная культура. М., 1989 Ушинский К.Д. О необходимости сделать русские школы русскими. Пед. соч. в 6 -ти т Т.2,с.358-363

- Федотов Г. П. Письма о русской культуре// Русская идея. 1992. С. 379-419.
- Федотов Г. П. Судьба и грехи России. Избранные труды по философии русской истории и культуры: В 2 т. СПб., 1991.
- Фрейд З. Психоанализ и русская мысль. М., 1994.
- Шадриков В.Д. Духовные способности. М., 1998 Шадриков В.Д. Этническое мышление. М., 1998.
- Шкуратов В. А. Психика. Культура. История. Ростов, 1990.
- Шпет Г. Г. Введение в этническую психологию. СПб., 1996.
- Этнические стереотипы поведения. Л., 1985.
- Этнознаковые функции культуры. М., 1991.
- Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991.
- Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. М., 1997 Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992.

## Глава 2. Мифологические истоки народной художественной культуры

В эпоху Древней Руси, а также и в последующие исторические периоды народное художественное творчество было неразрывно связано с древнеславянской мифологией

**Миф** - это древнее сказание, предание, в котором воплотились фантастические представления людей о мире, природе и человеческом бытии. В дошедших до нас мифах содержится информация об устройстве Вселенной, о богах, правящих миром и являвшихся олицетворением природных стихий, о всевозможных духах. Совокупность мифов того или иного народа составляет его **мифологию**.

По мнению русского философа. А Ф Лосева, «миф не есть религия, но религия есть мифическое творчество и жизнь Мифология шире религии» (Лосев. А Ф Миф. Число Сущность. М., 1994, с. 106). И, тем не менее, «... миф — это своеобразная форма истинного, а не ложного мышления древнего человека. Миф меньше всего был заблуждением ума» (Мифы народов мира, часть 1. М., 1996, с. 13). Мифологическое мышление выражается в неотчетливом разделении субъекта и объекта, предмета и знака, вещи и слова, единичного и множественного, пространственного и временного.

В мифах речь идет не просто о времени, а о мифическом времени, т е. о самой начальной, исходной точке, когда время только зародилось. Именно от того «правремени» идет отсчет настоящего течения времени. Мифическое время и заполняющие его события являются источником архетипических прообразов. Важнейшей функцией мифического времени, мифического действия было создание образца. Мифы заставляли ценить гармонию порядка, но в то же время они утверждали, что этот порядок хрупок и его могли взорвать природные стихии

По существу, мифы не были для древних людей «пособием по мироустройству»^ Для нас же они являются источником информации о том, как мыслил древний человек, как

формировались его представления о мире, как развивалась философская мысль, как обобщался практический и социальный жизненный опыт, как возникала потребность в художественном творчестве.

В основе русской традиционной художественной культуры — древнеславянская мифология, которая не менее интересна, чем египетская, древнегреческая, древнеиндийская, древнекитайская и др.

В мифах разных народов неразрывно были связаны фантазия и реальность. По утверждению крупнейшего русского ученого-философа А.Ф.Лосева, «миф — это не идеальное понятие и не идея. Это есть сама жизнь. Для мифического субъекта это есть подлинная жизнь со всеми ее надеждами и страхами, ожиданиями и отчаянием, со всей ее реальной повседневностью и чисто личной заинтересованностью. Миф не есть бытие идеальное, но — жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность и телесная, до животности телесная действительность» (Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. М., 1994, с. 14).

Многие древние народы создали свои мифологические картины устройства Вселенной, в которых отражалась их вера в многочисленных богов - создателей и правителей мира. Среди богов существовала иерархия: был главный (верховный) бог, например, в древнегреческой мифологии — Зевс, а в древнеславянской — Сварог, и были боги, которые управляли отдельными стихиями, областями космической жизни или природными силами.

Опасаясь гнева богов, древний человек пытался защититься от всяких невзгод и поэтому он приносил им жертвы, отправлял обряды и ритуалы, чтобы умиротворить, задобрить всемогущие силы природы. Во избежание нарушения порядка, установленного богами, человек должен был постоянно искупать свою вину перед ними за убийство животных, за сломанное дерево, за сорванный цветок, т. е. за нарушение или разрушение живой природы. Основой жизни людей было культивирование и сохранение природы, а не ее варварское разрушение, как в наше время.

Вера в то, что природа - явление одушевленное, олицетворение ее сил было основной особенностью мифологических представлений о мире. Эта вера и составляла главный смысл язычества.

Язычество - вера в множество богов, покровительствующих природным стихиям. Это часть огромного общечеловеческого комплекса воззрений, обрядов, верований, которая послужила основой для всех позднейших мировых религий. В русском языке этот термин происходит от слова «языки», т. е. народы, племена. Язычество можно считать первобытной религией.

Некоторые древние народы верили также в тотемы (англ. totem из яз. индейцев, обозначает — род), то есть в свое происхождение и кровное родство с определенными видами животных, насекомых или растений, реже явлениями природы и неодушевленными предметами. Тотемизм — это явление раннего родового общества, где кровные родственные связи являлись особо важными. Тотемные черты ясно видны в образах богов и героев у разных народов. На природные объекты переносились человеческие свойства и, наоборот, мифологическим предкам могли быть приписаны свойства природных объектов, особенно животных. Каждый род носил имя своего тотема, который почитался.

Важно отметить, что тотем не обожествлялся, его не наделяли свойствами и качествами бога. Но тотем был священным, его нельзя было убивать, употреблять в пищу, т. е. существовал запрет (табу). Однако во время определенных магических обрядов, связанных с умилостивлением духа животного, допускалось употребление мяса тотемного зверя для магической связи с ним. Считалось, что, отведав мяса священного зверя, люди получают часть его способностей, в основном силу, выносливость, храбрость. Тотемизм послужил рождению зоолатрии - совокупности обрядов и верований, связанных с культом животных. Люди поклонялись животным, испытывали перед ними страх, верили в оборотней и в особую связь с миром духов и богов.

С тотемизмом связан и широко распространенный культ растений — фитолатрия. У многих народов мира сохранились мифы, согласно которым из растений появляются семена жизни. Часто растение является двойником человека. Растения наделены душой, умением разговаривать и слышать. Многие растения являются священными. Мифические образы Мирового Древа или Древа Жизни составляют космогонию многих народов.

Вера в существование души и духов — анимизм (от латинского *animus* — душа) является основой многих религий. Одним из наиболее ярко выраженных древних анимистических культов (от латинского *cultus* — почитание) является сохранившийся до наших дней культ умерших предков

Сталкиваясь со смертью, наши предки пытались понять, куда уходим мы после смерти. Человеческое сознание, которому было свойственно одушевлять все неживое, создало мир инобытия — загробный мир. В этот ирреальный мир и отправлялись умершие. Сама смерть осознавалась как пространственно — временной переход из одной жизни в другую. Для того чтобы боги были снисходительны к человеку, чтобы они покровительствовали ему во всех его делах и начинаниях, древние люди взывали к ушедшим в потусторонний мир, прося их о милосердии и помощи.

Формы проявления культа предков были очень разнообразны. Они были связаны с различными погребальными обрядами. Умершие предки воспринимались как существа, наделенные неземным знанием и могуществом. Смерть не воспринималась трагически, потому что существовал потусторонний мир, мир мертвых, «тот свет». У разных народов загробный мир отделен от земли либо реками, либо горами, либо еще какими-нибудь преградами, которые должен преодолеть усопший. Вход в загробный мир, как правило, кем-то охраняется.

У некоторых народов жизнь в\* загробном мире представлялась как повторение земной, но в инверсии (с латинского *inversio* — переворачивание, перестановка). То есть жизнь на том свете являлась зеркальным отражением земной.

Если на этом свете ночь, то в потустороннем мире день, люди ходят кверху ногами, их пища смертельна для живых, деревья растут кверху корнями и пр. В некоторых традициях души умерших вели безрадостное существование, в других наоборот, обитали в стране изобилия.

Наряду с подземным загробным миром в некоторых древних мифах разных народов упоминается и небесный. Эта вера была распространена там, где существовала традиция сжигания умерших. Люди считали, что, отправляя своих предков в небесное плавание, они помогают им быстрее подняться в небо и там представиться своей звезде. У древних славянских племен, например, умерших сжигали в ладьях (лодьях) и существовало поверье, что сожженный покойник уносится в рай (вырий, ирий, арий).

Постепенно мифологическое мышление сформировало культ предков, который включал в себя и своеобразные формы поклонения и общения. Со стороны предков можно было ожидать и помощи, но в равной степени и вреда, поэтому десятками сотен лет складывались ритуалы взаимодействия живых людей с умершими предками.

Кроме того, человек верил в то, что существа иного мира довольно часто посещают мир живущих. Контакты с миром умерших осмысливались как двусторонние и происходили в определенные времена года и в определенные дни.

Для того чтобы такое общение было для человека безвредным, особые люди (посвященные) прибегали к магии. Магия (лат. *magia*, греч. *mageia*) — чародейство, колдовство, волшебство. Абсолютно дозволенной и необходимой была магия в языческой религии.

Магические действия (заклинания, ритуальные танцы и пение, и т.д.) часто были связаны с той деятельностью человека, которая давала ему пищу и помогала выжить (например, охота, земледелие, скотоводство и т.д.). Предметы для этих действий и их украшение можно рассматривать как древнейший источник народного декоративно-прикладного творчества.

Например, при раскопках курганов Балканского полуострова в Придунайских землях и на Правобережной Украине были найдены женские фигурки для заклинаний воды в большой чаре (отсюда — чародейки). В трипольской культуре (приблизительно 2500 -1800 гг. до нашей эры) атрибутом женских фигурок были миски-чары, расписанные внутри.

Важным является открытие Б А Рыбакова, который, исследуя рисунки поверхностей аграрно-магической посуды, обратил внимание на стилизованные фигуры двух оленей. Он пишет: «У оленей изображены ветвистые рога, передние ноги, а их туловища обозначены широкой полосой, как обычно трипольские художники изображали дождевые полосы. Эти дождевые олени как бы мчатся по небосводу в каком-то вихре; под их ногами иногда изображена земля, но сами они летят над землей, не соприкасаются с ней». (Рыбаков Б А. Язычество древних славян. М., 1997, с. 98 ).

В повседневной жизни люди также прибегали к магии. Они использовали обереги, амулеты, которым приписывались магические способности предохранять людей от болезней, несчастий, «злых чар». Была разработана целая система сопротивления потусторонним силам и общения с ними.

Мифологическому сознанию архаических коллективов было присуще связывать различных богов, духов и героев семейно-родовыми отношениями. В этом проявлялась значение семьи и крепких семейных уз как одной из главных духовно-нравственных ценностей у древних славян и других народов.

Древний языческий культ богов был связан с определенными ритуалами - условно-символическими действиями, главный смысл которых — общение с богами. У древних славян они обычно проводились в капищах и святилищах - специально обустроенных местах для поклонения богам, находившихся обычно на возвышенностях, а также в священных рощах, у священных источников и т.д. Там под звуки барабанов, бубнов и других музыкальных инструментов исполнялись ритуальные пляски, заклинания, приносились жертвы богам. Во главе исполнения ритуала стоял жрец.



Древние ритуалы некоторые исследователи рассматривают как один из истоков театра, так же, как и мистерии - тайные религиозные обряды, в которых участвовали только посвященные. Мистерии известны с древних времен. Они были широко распространены в Древнем Египте, в Древней Греции и других странах.

На мистериях «инсценировались» мифологические сюжеты, а также проходили ритуалы посвящения, на которых предусматривалось прохождение человеком целого ряда испытаний, символизовавших смерть, а потом — воскрешение из мертвых.

Итак, древние мифы порождали и отражали различные формы религиозной жизни людей, в которых зарождались различные виды художественной деятельности людей ( пение, игра на музыкальных инструментах, танец, основы изобразительного и театрального искусства).

**Основные виды мифов** Мифология, как мы уже выяснили, есть собрание мифов. Многие мифологические сюжеты дошли до нашего времени в литературно обработанном виде. Обилие мифов, различных версий одного и того же мифологического сюжета, множество богов и божеств, духов, мифологических персонажей — все это потребовало их классификации.

Мифология в другом смысле этого слова - это наука о мифах и мифологических системах. Перед мифологией как наукой, изучающей систему бытования, развития и распространения мифов, стояла задача систематизировать их.

Поскольку все народы прошли этап мифотворчества, то в мифах разных народов встречаются похожие сюжеты, герои, одинаково объясняется происхождение вещей, явлений, принципов мироустройства, и в то же время, историческое своеобразие каждого народа, его географическое положение, климат, самобытность мифологического мышления отличают их друг от друга. Исходя из этого мифы различаются по своей принадлежности к тому или иному народу (этносу).

Самые древние мифы - **архаические** — повествуют о наиболее ранних представлениях людей о происхождении человека и животных. В них, например, можно найти подтверждение тому, что человек верил в свое происхождение от животного. Такая группа архаических мифов названа *зооантропоморфными* (гр. зоон — животное + anthropos- человек). *Зооморфные* мифы отражают представления древних людей о происхождении и жизни животных.

**Этиологические** мифы (гр.aitia причина-»-... логия), то есть «причинные», указывают на причины тех или иных событий, связанных прежде всего с сотворением мира природы и людей. Этиологические функции присущи и другим категориям мифов. Но особенностью этиологических мифов является то, что, повествуя о происшедшем в глубокой древности, они не вскрывают причину, не объясняют, откуда произошли, предположим, горы, море, светила, а рассказывают о том, что были боги, герои и они создали все окружающее.

Как особая разновидность этой категории выделяются культовые мифы, которые объясняют происхождение обряда или культового действия. Благодаря этой разновидности мифов человечество в какой-то степени смогло иметь представление о сакральных действиях наших предков.

**Космогонические** мифы — центральная группа мифов, которые повествуют о происхождении космоса и его частей, связанных в единую систему. Для мифологии вообще очень характерны сюжеты сотворения мира, а превращение хаоса в космос — центральный сюжет многих мифологических картин мира.

Такие мифы по-своему отвечают на вопросы о происхождении солнца и луны, земли и звезд. Космогонические мифы передают древние представления о строении Вселенной, борьбе хаоса с космосом, структуре космоса. Наиболее распространенным было представление о трехчастном вертикальном и четырехчастном горизонтальном построении мирового пространства. Вселенная могла быть представлена как вегетативная (растительная), зооморфная или антропоморфная модель. Многие космогонические мифы повествовали об

отделении неба от земли, о появлении земной тверди, о зарождении на ней растительной и животной жизни. В систему космогонических мифов включены повествования о разъединении стихий: огня, воды, земли, воздуха.

Издrevле человек стремился к гармонии с Космосом, и это отражено в космогонических мифах

Объясняя происхождение мира как деяния богов, древний человек учился сотворчеству. Сам он не мог создать горы, реки, леса и землю, небесные светила, значит, в таких мифах отразилась вера в сверхъестественные силы, которые участвовали в создании Вселенной. Началом всего сущего мог быть первоэлемент, например, мировое яйцо или антропоморфный великан, а также воля богов или их магическое слово. Могущественные создатели мира не могли быть полностью похожи на человека. Поэтому для многих мифологий характерны: гигантизм, многоголовость, многорукость, многоглазость.

Самостоятельной частью космогонических мифов являются *антропологонические* (с греческого *anthropos* + *genos* человек + рождение) мифы — повествования о происхождении самого первого человека, который стал первопредком всех существующих людей. Как правило, человек появляется чудесным образом: из земли, глины, животного, дерева. Например, из головы древнегреческого бога Зевса рождается его дочь Афина Паллада. Первый человек во многих мифах трактуется и как первый смертный, ибо боги и духи бессмертны.

К космогоническим мифам примыкают мифы *астральные* (с латинского *astralis*- звездный), которые рассказывают о происхождении звезд и планет. В них созвездия и отдельные звезды предстают обычно в виде животных (например, медведицы). В астральных мифах небесные животные могут легко перемещаться с неба на землю, превращаясь в обычных животных или людей, потом могли вновь возвращаться на небо. С развитием мифологии и расширением человеческих представлений о мире возникали картины движения небесных светил. В более поздних мифах каждая звезда «прикрепляется» к определенному богу и отождествляется с ним. В развитых мифологиях имеются боги Солнца, Луны и пр. (на-

пример, солнечный бог древних славян - Дажьбог). Кроме того, считалось, что звезды влияют на судьбу человека, на события в мире, на исход войн и пр.

Мифы *солярные* (с латинского *sol* — солнце) и *лунарные* являются разновидностью астральных. Солярные и лунарные мифы описывают происхождение Солнца и Луны, картины их жизни. В этой группе мифов Солнце и Луна выступают родственной парой — мужа и жены, брата и сестры, реже — родителя и ребенка/ Солнце и Луна — типично дуалистические (с латинского *dualis* — двойственный) персонажи. Солнце изображается, как правило, главным, царствующим, всевидящим божеством. Луна (Месяц) большей частью маркируется отрицательно. Солнце ассоциируется с днем, Луна — с ночью. Солнце — мужское начало, а Луна — женское. Хотя в архаических лунарных мифах Месяц предстал мужским началом и лишь потом трансформировался в женское.

Мифы *близнечные* связаны с чудесными существами, чаще всего это близнецы. Они выступают в качестве родоначальников племени или культовых героев. Близнецы могли выступать в качестве соперников или в качестве союзников. В некоторых дуалистических мифах братья-близнецы выступают как антагонистические начала.

Мифы *тотемические* составляют неперемную часть верований в родство чудесное, сверхъестественное, фантастическое родство между людьми и тотемами (животными и растениями). В таких мифах люди и тотемы имеют общие свойства, т. е. люди наделяются чертами животных и растений и наоборот.

**Календарные** мифы тесно связаны с хозяйственной деятельностью людей. Смена времен года породила мифы о плодоносящей силе земли, об ее умирании и воскрешении. У всех народов существовали календарные циклы обрядов, связанные с аграрной магией. Распространен календарный миф об умирающем и воскресающем боге, об уходящем и возвращающемся герое. Часто в мифологии используется сюжет борьбы героя с демоном или другим мифологическим суще-

ством. При этом герой погибает (или ему наносится физический урон), но затем его мать (жена, сестра, сын) ищет героя, находит, воскрешает и тот побеждает своего противника. Структура календарных мифов у некоторых народов мира связана с обрядом инициации (посвящения).

Мифологическая смена дня и ночи, зимы и лета в календарных мифах, как считают исследователи, повлияла на многочисленные сюжеты героических и эсхатологических мифов, рассказывающих о сменах мировых эпох.

**Героические** мифы живописуют о важнейших моментах жизненного цикла. В них рассказывается о судьбе героя, раскрывается его биография, в них может включаться его чудесное рождение. Героические мифы связаны с формированием личности/Жизненные перипетии: поиски жены и брачные испытания, борьба с чудовищем, смерть героя как бы призваны распространить порядок, космос на формирование человека. Пройдя все жизненные испытания, герой способен собственными силами поддерживать установившиеся отношения в мире и противостоять их краху. Именно героические мифы легли в основу эпоса, а впоследствии — сказки.

**Эсхатонические** (с греческого *eschatos+locos* — последний +учение) мифы повествуют о конце мира В них поднимаются темы катастроф и возмездия богов Эта категория мифов возникла сравнительно поздно. Попраие и нарушение человеком норм морали, закона, а также преступления и распри людей приводят их гибели. Мир погибает в огне, космических катаклизмах, от голода и земных катастроф/

Мифические	Существенным признаком мифа выступает
герои	отражение в нем древних представлении о героях, к которым относятся первопредки, культовые герои и т.д.

Первопредки — прародители рода или племени, создающие родовую общину, устраивающие распорядок ее жизни, организующие обрядовую и ритуальную традиции. Они

отделяют уклад своей общины от норм жизни других семей и племен.

Очень часто первопредки имеют тотемное происхождение. Первопредок иногда отождествляется с первым человеком.

Культовые герои — мифические персонажи, которые добывают (похищают) или впервые создают для людей орудия труда, огонь, приносят растения, учат приемам охоты и земледелия, ремеслу, искусствам. Они принимают участие в общем мироустройстве. Значительна роль культовых героев в установлении правил поведения, организации праздников и ритуалов, в регулировании брачных отношений. Культовые герои — демиурги (созидатели, творцы) изготавливают для людей чудесные гончарные и кузнечные инструменты. Они могут выступать поборниками космического порядка и вступать в борьбу с чудовищами и демоническими силами. В этом случае они наделяются богатырскими чертами. Культовый герой в ходе эволюции мог стать и богом — творцом, и эпическим героем, и комико-демоническим персонажем.

Духи — низший уровень мифологических существ, которые находились в постоянном общении с человеком. Такими были духи рода, духи покровители человека, духи болезней, духи жилищ, природы (озер, лесов, гор и т.д.).

На вершине мифологической иерархии героев располагались боги — могущественные сверхъестественные существа. Они обладали творческими, созидательными силами, управляли природой и ее стихиями, всем космосом и его порядком, а также жизнью людей. Безусловно, в них были слиты воедино черты культовых героев-демиургов и духов. Многобожие постепенно привело к появлению единого бога-творца, сосредоточившего в себе неограниченную власть над Вселенной. Сотворение Вселенной и устройство мира — основные мотивы мифов.

## **верования древних славян**

Мифы древних славян **Мифы и**  
неразрывно связаны с их  
религией,\* получившей название  
«язычество».>. Для язычества

характерно многобожие — вера во множество богов, олицетворяющих силы природы. Их образы запечатлелись не только в мифах, но и в сказках, народных песнях, произведениях народного декоративно-прикладного творчества.

Род считался первопредком древних славян и творцом всего, что их окружало (не случайно слова род, родители, родня, а также родина и природа имеют общий корень). С Родом связан древний миф о сотворении мира. Древние славяне думали, что в начале мир пребывал во тьме. Но Всевышний явил Золотое Яйцо, в котором был заключен Род. Из лица его вышло Солнце, из груди - месяц, из очей - звезды. Зори ясные вышли из его бровей, ночи темные — из его дум, а ветры буйные — из дыхания.

Рожаницы - древнейшие женские божества, связанные с культом плодородия. Судя по всему, их было две. Старшую из них звали Лада (с ней связывали лад в доме), а младшую - Леля (недаром детскую колыбель называли еще люлькой - в ней дитя лелеяли).

Часто встречаются на старинных предметах так называемые *солярные* (то есть солнечные) знаки. Они отражали древнеславянский культ Солнца и олицетворявших его солнечных (огненных) богов. Среди них - Сварог и Дажьбог.

К солнечным богом иногда относят и Ярилу, хотя это не со- і всем верно.

Сварог - верховный Бог древних славян, сын Рода, Небесный Отец, бог огня Дажьбог - бог Солнца, сын Сва- рога, податель благ В «Слове о полку Игореве» русские люди названы «Дажбожьими внуками». Славяне верили, что Даж- бог дважды в сутки (утром и вечером) пересекает Океан- море на ладье, запряженной водоплавающими птицами - гусями, утками, лебедями. Возможно, поэтому в форме уток (или «ут- ко — коней» — уток с головами коней) изготавливались старинные костяные амулеты, а также деревянные ковши — «утицы».

**Ярила**, принадлежал к ежегодно умирающим и воскресающим богам плодородия. Он считался также богом сильной (яростной) любви. Ярилу представляли себе юным и пылким влюбленным, с венком из полевых цветов на голове. На белом коне разъезжает он по полям-нивам, рожь растит — народу на радость. Ярила — воплощение силы могучей, удали богатырской, веселья молодецкого. Все, что передает животворящему лету весна, — все это воплощается в образе Ярилы.

Символ бога **Перуна** — так называемый *громовый знак*, похожий на колесо с шестью спицами. **Перун** - бог грозы (грома), сын Сварога. Славяне представляли Перуна с грохотом, мчавшимся среди туч в колеснице, запряженной крылатыми жеребцами. Считалось, что гром и молния — эхо и отблеск ударов, которыми Перун поражает Змея, стремящегося похитить Солнце, скот, земные и небесные воды. Когда у славян появились князья и боевые дружины, Перуна стали считать покровителем воинов. В «Повести временных лет» (980г.) он назван первым среди кумиров богов в Киевской Руси. По древнерусскому летописному описанию голова деревянного идола Перуна была серебряной, а усы - золотыми. Считается, что Перун со временем преобразовался в представлениях народа в Илью-пророка, а также — в Георгия Победоносца, запечатленного на многих иконах и на гербе г. Москвы.

Изображение *головы ящера* (на ручках ковшей и других предметах быта) связано с древнеславянским культом **Велеса**. Велес (или Волос) - покровитель домашних животных, обитатель подземного мира. Велеса отождествляли со Змеем, с которым сражался Перун. Его представляли летающим на перепончатых крыльях и выдыхающим огонь. Образ Велеса своеобразно воплотился в множестве сказок про Змея Горыныча. Со временем Велес в представлениях славян утратил своё чудовищное обличье, сделался более похожим на человека. Не зря же последний пучок колосьев оставляли в поле «Волосу на бородку». Кроме того, прослеживается связь Волоса-Велеса с музыкой и поэзией, недаром в «Слове о полку



Игоре» певец Боян назван «Велесовым внуком». «Велесова книга», которая считается уникальным памятником древнеславянской письменности, повествует о древнеславянских богах и божествах.

Символическое изображение **Макоши** обычно встречается на прялках. Ведь эта богиня считалась покровительницей пряж. **Макошь (Мокошь)** - великая богиня, небесная Мать, олицетворение Матери - Сырой Земли. Согласно мифам, ее велениям подчиняются боги и люди. Она следит за соблюдением обычаев, обрядов. Милует и награждает тех, кто соблюдает старинные обычаи. Высоко в небесном чертоге она сидит с помощницами Долей и Недолей, прядет нити — судьбы людей. Богиня Макошь входила в дохристианский пантеон князя Владимира. Непосредственным продолжением образа Макоши после принятия православия стала Параскева Пятница.

В *знаке засеянного поля* воплотились заклинания о хорошем урожае, почитание хлеба, неразрывно связанное с древним культом Матери - Сырой Земли. Мать-Сыра **Земля** — самый почитаемый мифологический персонаж, кормилица и заступница. Она казалась древним славянам человекоподобным существом. Травы, цветы, кустарники и деревья были словно ее пышные волосы, каменные скалы — как кости, корни деревьев заменяли жилы, кровью земли была сочившаяся из недр вода. Считалось, что тот, кто не захватит с собою в дальний путь горсти родной земли, никогда не увидит больше Родины

Верили древние славяне также в русалок, водяных, леших, домовых, банников, овишников и прочих «духов» природы и дома.

Как известно, на язычество, после принятия Древней Русью христианства, был наложен запрет. Однако его элементы до сих пор сохранились в народном сознании, в традиционных народных праздниках, обычаях, обрядах, суевериях, в образах и сюжетах народного художественного творчества

С появлением письменности сведения о верованиях древних славян были зафиксированы в русских и других славянских летописях, а также хрониках иноземных историков. В более поздние времена, с формированием этнографической науки, исследователи фиксировали бытующие языческие пережитки. Эти источники не ставили своей задачей дать полную картину языческой религии. В летописях и христианских поучениях язычество порицалось, в свидетельствах историков и писателей также выделялись наиболее варварские, на их взгляд, обряды, подчеркивались грубость и примитивность изображения древних славянских богов

В «Повести временных лет» из речи проповедника мы узнаем о первых свидетельствах культа природы у язычников, которые, не зная истинного бога, приносят жертвы родникам, озерам, рекам и рощам. Вторым этапом развития язычества можно назвать сотворение людьми кумиров, т. е. идолов, которые воспроизводили языческих богов. Из истории известно, что скульптуры языческих богов были у всех народов, прошедших язычество. В более развитых странах кумиры валялись из мрамора, камня, у славянских народов фигурки богов вырезались из дерева и украшались.

На последующих этапах развития родового общества закрепляется вера в высшего бога Сварога — бога неба и огня. Со времен распада родового общества начинается эпоха Даждьбога. Свидетельство о том, что славяне есть Даждьбоговы внуки, мы находим в «Слове о полку Игореве», а также в «Велесовой книге», являющейся, по предположениям некоторых ученых, древней священной книгой, в которой представлен весь пантеон языческих богов, а также собраны предания об их жизни и подвигах.

Первоначальный слой славянской религиозности состоял в почитании предка (пращура), природных сил: одни боги повелевали грозой и молнией, другие — солнцем, третьи — ветром. По представлениям славян, вся природа была одухотворена и населена добрыми и злыми силами. Идея духа была связана с идеей человеческой души, поэтому свои чувства и эмоции человек перекладывал на окружение. Одни племена

славян верили в Род и рожаниц, другие — в души умерших и предков, третьи — в тотемных животных и пращуров.

В зависимости от уровня хозяйственного развития племен находилось и их мировоззрение. Чем больше развивался сам человек, тем больше претерпевали эволюцию его взгляды, его верования. Вера в богов, духов, как говорилось уже об этом выше, складывалась в определенные обряды и ритуально-магические действия. Участие в постоянных войнах или набегах также формировало систему взглядов на человеческую жизнь и зависимость ее от высших сил; возникает идея загробной жизни.

С расширением кругозора древнего человека возникает потребность сделать бога видимым. Так появляются первые культовые изображения богов. Идея пластического воспроизведения божества также имела свою эволюцию. В настоящее время нельзя проследить ее со всей точностью, но можно констатировать, что развитие шло от обожествления заповедных рощ, кустов, деревьев, гор, источников и пр. (не выделенное в конкретный образ) к тотемам (конкретный, примитивно-стилизированный образ) и далее к антропологическому (выделенному в антропологическо-абстрактный образ).

Безусловно, каждый этап очень тесно был связан с магией и ритуальными действиями и имел достаточно длительный характер. Основная идея общения с богом рождала пластический образ, который в раннем неолите был воплощен в зооморфных глиняных сосудах, предназначенных для сливания крови при жертвоприношениях. Известны сосуды в форме медведя, оленя, позже — вылепливались головы или фигуры различных животных, которые должны были охранять содержимое.

Появление в палеолите женских фигур, изготовленных из кости мамонта, символизировало плодovitость мамонтов и оленей, а значит — благополучие охотников. В неолитический период фигурки беременных женщин означали плодородие земли. Женские фигуры этого периода многообразны. Они могут изображать и божество, и жриц этого божества, и

покровительниц. Появляются человеческие фигуры, в основном женские, и на ритуальной посуде.

Появление истуканов относится к более позднему периоду — патриархату. К этому времени появляются персонафицированные боги, а, следовательно, и их кумиры. А С. Кайсаров в «Славянской и российской мифологии», останавливаясь на изображении богов, писал: «Вид истуканов был свойственен грубому народу, боготворившему сии изображения. Необыкновенную величину старались всегда выражать силу божества...» (Мифы древних славян. Саратов, 1933, с.31.).

Из немногочисленных свидетельств об идолах славянских богов можно узнать, что для скульптур брали очень твердые породы дерева и металл. На острове Рюген, который находится в Балтийском море, на северном его мысе Араконе находился один из последних пантеонов славянских богов. Все истуканы были сделаны из дерева, вероятно, их делали и русские. В 1168 году араконский пантеон был сожжен датским королем Вальдемаром I вместе с епископом Абсаломом. В Прильвице истуканы были металлические. Большая часть их состояла из сплавов, очевидцы отмечают, что выполнены они были довольно искусно. «О Световиде говорил нам Саксон Грамматик, что он имел вид глубокомысленный; Сива, по описанию господина Маша, отличалась приятною физиономией, а Чернобог страшною и т.д.» (Там же). Древние славяне использовали для украшения своих богов серебро, золото и драгоценные камни. Известный Владимирский пантеон богов в Киеве дает нам лишь представление об изображении Перуна: «Перун был сделан из дерева, голова его из серебра, а борода из золота Другие летописи присовокупляют: ноги у него были железные, а одною рукою держал он камень в виде молнии, украшенной драгоценными камнями» (Мифы древних славян. Саратов, 1933, с.55)

До наших дней дошел так называемый каменный збручский идол, который представляет собой четырехгранник, каждая грань которого разделена на три зоны; под четырьмя изображениями богов имеется подпись, одно изобра-

жение без имени. Толкование этого идола дано Фаминцыным. А. С. (Божества древних славян) и Рыбаковым Б.А. (Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М., 1997).

В религиозных культах особую роль играет храм — т. е. дом Бога, где происходили особые действия, которые помогали человеку вступить в контакт с божественным началом. Несмотря на то, что идея храма у всего человечества общая, отправления обрядово-ритуальных действий, особенно в языческие времена, весьма различны, что и придает индивидуальность и своеобразие народным верованиям. Были ли храмы у древних славян?

Как мы знаем, первоначально древние славяне, обожествляющие природу, имели особые сакральные места, где приносились жертвы богам. Это могли быть «святые» кусты, рощи, деревья. Особо необходимо выделить горы как ритуальные места. Но не любые, а определенные горы, которые были не объектом культа, а местом, где отправлялись священные действия, собирался народ, приносили жертвы, исполнялись магические действия.

Как замечает один из крупнейших исследователей язычества древних славян. Б. А. Рыбаков, в настоящее время известны священные горы в славянских странах, которые носят одинаковые названия. Достаточно широко распространено название «Девичья гора», оно встречается у восточных славян близ Смоленска, в Триполье, на реке Роси у деревни Сахнов-ка. В Чехии, Словакии, Болгарии встречается родственное название «Девин». Вторым, не менее распространенным названием является «Лысая гора». Как правило, в каждом регионе славянского мира встречаются «Лысые горы», например, они существуют на Украине близ Киева и Днепропетровска, а также в Польше — между Кельцачи и Сандомиром и в Свентокшишских горах

Широкое бытование этих названий свидетельствует, что обрядовая культура славянских племен совпадала. Изначально эти горы были местом языческих богослужений, местом жертвоприношений и обрядов. Это подтверждает найденный в Триполье «... жертвенник-печь, с девятью полусферическими секциями, число девять в сочетании с женским наименованием священной горы может наталкивать на мысль о девяти месяцах бе-

ременности. «Девичьи горы» сохранили очень древний, общий всем славянам культ женского божества» (Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М., 1997, с.384). Как полагают ученые, название «Лысой горы» возникло тогда, когда макушки избранных гор расчищались от больших деревьев и камней под «требища», «игрища», «сборища».

Особый интерес представляет гора Сленжа-Собутка, находящаяся в Силезии, неподалеку от польского города Вроцлава. Она упомянута в хронике Титмара Мерзебургского начала XI в. в следующем контексте: «...по причине своей красоты и величины, а также по причине проклятых языческих действий, там происходящих, пользуется у всех жителей большим почетом». (Цит. по кн.: Рыбакова Б.А. Язычество древних славян, с.389). Из описания всего комплекса, сделанного польскими исследователями Еленой и Владимиром Голубовичами, в него входит центральная гора Сленжа-Собутка, по ее сторонам находятся еще две горы: Костюшки и Радуни. Объединяет их то, что все три горы имеют каменные валы и на них существуют специально устроенные площадки. На пути к вершине Сленжи-Собутки встречаются каменные скульптуры. Это медведи, человек с рыбой; весь путь отмечен косыми крестами, которые высечены на каменной поверхности горы. Можно предположить, что это было не только место молений многочисленного племени, но это был своеобразный природный храм, и, как представляется, каждая гора была предназначена для специальных, только для нее присущих обрядов и ритуальных действий.

Как считают ученые, первые храмы представляли собой четыре вбитых столба, накрытых кровлею. Важно было не само строение, а место, о чем свидетельствует Сленжа-Собутка, которая символизирует культ неба.

Впоследствии появились и храмовые постройки. «Сии храмы не так-то худо были строены, как некоторые думают.

храм Световида в Арконе был отделан весьма хорошо (*elegantissimum*), наружные стены украшались различными резными образами, хотя сия работа и показывала грубость народа. Внутри были стены обиты пурпурными коврами; там же

находилось много рогов от разных зверей, покрытых резною работою и служивших для украшений храма» (Мифы древних славян Саратов, 1933, с 32 ). За давностью лет эти памятники зодчества не сохранились.

Как известно, мифология — это не только собрание мифов, но и наука, изучающая их содержание, сюжеты, образы, распространение, трансформацию. История изучения мифов. Универсальный характер мифа позволяет рассмотреть различные ступени культурного развития, как отдельных народов, так и целых цивилизаций. Сходство сюжетов, мифологических образов, персонажей и связанных с ними ритуальных и обрядовых отправлений свидетельствует об изначальном всеединстве человечества.

Известно, что в мифе в зачаточном состоянии переплелись элементы религии, философии, искусства и науки. Греческие мифы были почвой, на которой произросла драматургия эллинов, а потом сформировался театр, который живет и развивается, начиная с IУ века до н.э. Космологические воззрения жителей Эллады повлияли на эпическое творчество Гомера и Гесиода, в равной степени, как и на воззрения первых греческих философов — Пифагора, Гераклита и Демокрита. Этот опыт имел важное значение для последующих поколений мыслителей, художников, философов. Не останавливаясь подробно на формировании мифологии как науки, на специфике каждой научной школы, необходимо выделить ряд основных методологических направлений изучения мифа.

Философская традиция реконструкции мифа или философия мифаэта научная школа фактически сформировалась к концу XVIII — началу XIX века и наиболее ярко представлена работами немецких романтиков, к которым относятся: братья А. и Ф.Шлегели, Ф. Шеллинг, братья Я. и В. Гримм. Более поздними последователями являются Ф.Ницше, А. Бергсон.

В XX веке философское исследование мифа нашло свое отражение в трудах психоаналитической школы, корифеями которой являются З.Фрейд и К.Г Юнг, и их последователей - Дж Кэмпбелла, Э Ноймана, М Бодкина, М Элиаде.

**Этнографическая традиция** изучения архаического мифа и его функционирования в первобытной культуре присуща методу Э.Тайлора, Э Лзегги, Дж.Фрэзера, Б Малиновского, Л.Леви-Брюля.

К **филологическому направлению** относятся труды учеников Фрэзера, литературоведов кембриджской школы — М Мюллера, Дж.Харрисона, Дж Уэстона, Г Мэррей.

**Материалистический подход**, трактующий миф как фантастическое отражение реальности, присущ взглядам Вольтера, Д Дидро, Л.Фейербаха, К. Маркса и Ф Энгельса

**Структуралистический** подход к мифу и мифологическому мышлению отличает Леви-Строса — создателя структурной антропологии и Р.Барта.

В России первые работы, в которых представлены сведения о языческих верованиях древних славян, появляются в XVIII веке, во второй его половине. Необходимо отметить, что труды М.ДЧулкова «Краткий мифологический лексикон» (1767) и М.В. Попова «Краткое описание славянского баснословия» (1768) не являются в строгом смысле научными работами, ибо содержали перечни славянских богов. Истинной заслугой этих двух изданий было то, что их появление стало импульсом к выходу в свет новых работ, в той или иной мере связанных со славянскими мифологическими образами, персонажами.

Новым этапом в изучении славянской мифологией стали две работы, появившиеся в 1804 году: «Древняя религия славян» Григория Глинки и «Славянская и российская мифология» Андрея Кайсарова. Важно заметить, что они были написаны не только из-за научного интереса, но и патриотического чувства любви к своему отечеству.

«Древняя религия славян» Григория Глинки, по сути является изложением мифологических знаний и представлении автора. Во вводной части книги автор определяет харак-



тер работы как попытку создать определенную систему описания славянских богов. Основываясь на том, что славянская феогония богов не сохранилась, исследователь считает возможным заполнить существующие пустоты своими предположениями и воображением. В этой связи Г. Глинка выделяет следующие категории богов: выпренные, преисподние, земные и водные. Автор не только не стремится к строгому отбору материала, но и произвольно дополняет его сам, включая, видимо, для большего впечатления, художественную поэму М.М.Хераскова «Владимир возрожденный», в которой использовались известные в те времена мифы.

Несмотря на то, что по жанру «Древняя религия ела-, вян» в большей степени является мифологическим словарем, в нем предпринят ряд исследовательских попыток, во-первых, дать некоторые сопоставления славянских богов и богинь с греческими, римскими и скандинавскими. Примером тому может служить сравнение Световида с греческим Фебом-Аполлоном, Перуна — с Зевсом, Златой матери — со скандинавской Фригой или Фреей, Сильного бога — с Марсом или Ареем.

Во-вторых, показать достаточно широкое географическое бытование богов в славянском мире, с одной стороны, а с другой — дать описание того или иного бога, той или иной богини, каковыми их представляли наши предки. Глинка | стремится по мере возможности рассказать о деревянных истуканах, описать элементы их одежды и украшений, раскрыть I символику их атрибутов, указать, в каких местах имелись I храмы, в какое время года отправлялись праздники

«Славянская и российская мифология» А.Кайсарова, вы- I шедшая в том же году, что и «Древняя религия славян» Глинки, I по своей сути является первым словарем славянских мифов. Судьба этой работы удивительна. Написанная русским челове- I ком на немецком языке и выпущенная в Гёттингене в 1804 г, | она была переведена немцем Андреем Аллером на русский язык и дважды издана в Москве в 1807 и в 1810 годах.

Эта работа состоит из вступления, в котором молодой н Андрей Кайсаров (ему было всего 21 год) дает описание со-

стояния славянской мифологии, первым обращается к трудам по изучению и сбору материалов древнеславянской истории, что придает работе научный характер. Собственно мифологический словарь предваряют небольшие пять глав. I. Происхождение богов, II. Изображение богов, III. Храмы, IV. Празднества, V. Судьба славянской мифологии. Далее идет строго в алфавитном порядке сам словарь. Изучая предложенную Кайсаровым классификацию, необходимо отметить широкий этнографический охват материала, а также этимологический подход автора к именам богов

Можно считать, что эти две работы являются первыми попытками создания системы классификации славянских богов, описания мифологических представлений наших предков.

Подлинно научное изучение мифологии славян в России начинается лишь в середине XIX века. В этот период формируется мифологическая школа в фольклористике. Наиболее яркие ее представители — А.Н. Афанасьев, А.А. Потебня, Ф.И. Буслаев, О.Ф. Миллер, А.Н. Веселовский. Главной идеей мифологической школы был сбор фольклора, народных сказок, легенд, быличек, обрядов, которые, по мнению исследователей, восходят к древней мифологии.

Основателем мифологической школы в России считается Ф.И. Буслаев (1818-1897). Академик Петербургской Академии Наук, филолог Буслаев был одним из лучших в России искусствоведов, человеком энциклопедических знаний в области немецкой классической философии и литературы, собирателем славянского фольклора, издателем древних рукописей. Знаток русского и западноевропейского искусства, он испытал на себе влияние немецких романтиков, в частности В. Гумбольдта. Во многом разделяя их позиции, он создал собственную концепцию мифа, которая отличается достаточно критическим отношением к некоторым идеям немецких романтиков, глубиной мышления и самостоятельностью выводов.

Занимаясь древнерусской литературой, искусством античности, средневековья и Нового времени, Буслаев уделял большое внимание историческому контексту, в котором существовал этот предмет знания. Он обращался к фольклору,

мифам, верованиям, эпосу, что позволило ему соотнести все эти области друг с другом. Мифологическая теория Буслаева представляет собой эволюцию его научных взглядов.

Основные положения, легшие в основу его теории мифа:

1 Выделение роли народа как творческой силы, созидающей свою мифологию и свой эпос.

2. Создание человеком по своему подобию языческих богов и наделение их определенными функциями.

3. Мифология есть деятельность мифологического мышления и творческая активность человека.

4. Мифология носит эволюционный характер. Славянские боги, по мысли Буслаева, трансформируются (рождение, расцвет, упадок) в процессе развития социума и мифологического мышления

5. Стремление человека сблизиться с природой — предметом его познания — дает импульс к мифическим воззрениям.

Важным элементом мифологической концепции является попытка ученого установить взаимоотношения и взаимозависимость между языком, эпосом и мифом. Он, обращаясь к верованиям славян, выявляет их индоевропейские корни. Язык, по мысли Буслаева, является носителем хранения и передачи культурной традиции, благодаря языку во времени не только сохраняется мифологическое мышление, но оно и постоянно продуцируется.

Буслаев одним из первых обратил внимание на наличие в фольклоре и эпических мотивах «первообразов», которые целенаправленно вызываются народом из доисторических времен и облекаются им в определенную пластическую форму. Ученый убедительно доказывает, что прошлое для традиционного сознания является областью вечных идей и нравственных ценностей. Именно отходя в прошлое, настоящее становится мифом.

Обратившись к изучению былин и духовных стихов, он написал ряд работ: «Русский народный эпос» (1859), «Русские духовные стихи» (1861), «Русский богатырский эпос» и «Следы русского богатырского эпоса в мифических преданиях индоевропейских народов» (1862). Эти труды характерны

тем, что в них Буслаев затрагивает очень важные вопросы двоеверия на Руси и в этой связи обращает внимание на эволюцию перерождения языческих богов. Так, например, согласно Буслаеву, черты языческого бога Перуна наследует Илья-пророк, а от него они переходят к Илье Муромцу.

Нужно отметить, что в эти годы происходит переосмысление взглядов ученого. Его тезис о том, что «самая мифология есть народное сознание природы и духа, выразившееся в определенных образах» (Буслаев Ф. И. О влиянии христианства на славянский язык. М., 1848, с 65-66), получает в 1862 году более глубокую трактовку. Он заявляет, что «в поэтических мифах о божествах народ возводит до идеального представления свое собственное бытие, определяемое историческим развитием и разными переворотами» (Буслаев Ф. И. Народная поэзия. Исторические очерки. СПб., 1887, с.219).

Позже, в начале 1870-х гг., ученый расширяет свою концепцию мифа новыми положениями. Важным элементом в ней становится принцип историзма. Мифология рассматривается как результат развития первобытной культуры, с одной стороны, а с другой — как часть совокупной исторической памяти народа, существующей в преданиях, в русском фольклоре, в архаических пластах русской лексики. Буслаев глубоко убежден в том, что в прошлом народной культуры содержится источник ее современного состояния.

Афанасьев Александр Николаевич (1826-1871) — русский литературовед, этнограф, историк культуры, правовед, журналист, педагог, представитель школы сравнительной мифологии. Научные изыскания Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» (1865-1869 гг.) остаются до нашего времени одним из самых обширных исследований по славянской мифологии. Уже в самом названии этого труда заложены два основных принципа подхода ученого к изучаемому предмету. Во-первых, мифология осмыслиется им как система взглядов наших прапредков на природу, во-вторых, он выделяет поэтическое начало как составную часть славянского мировоззрения.

Необходимо отметить, что данный трехтомник Афанасьева отличается широким охватом сравнительного фольклорно-этнографического материала. Разделяя взгляды братьев В. и Я.Гримм, Ф.И.Буслаева, О.Ф.Миллера, обоснованных в трудах по мифологии, А.Н.Афанасьев сумел в своих славистских исследованиях значительно их расширить и дополнить. Его научный подход отличается настойчивым стремлением выявить не только происхождение и характер мифа, но и его бытование, связанное с определенными временными событиями, конкретизацией местности, художественной языковой образностью.

«Доказано, что тою же творческою силою, какую создавался язык, создавались и народные верования и верная их представительница — народная поэзия; образование слова и мифа шло одновременно, и взаимное воздействие языка на создание мифических представлений и мифа, на рождение слова не подлежит сомнению», — писал ученый (Предисловие. А.Н.Афанасьева ко 2-му изданию 1873 г.- «Народные, русские сказки. А.Н.Афанасьева». В 3 т. Т.1. М., 1985, с.6).

Отличительной чертой этого труда являются прослеженные ученым многочисленные параллели между верованиями славян и других индоевропейских народов. Современные ученые отмечают, что «Афанасьев усмотрел в русских духовных стихах и заговорах своеобразное переплетение древних славянских языческих представлений с христианскими, поставил их в определенную связь с еще более древними поверьями индоевропейской древности и, в частности, гимнами индийских «Вед» (Бараг Л.Н.,Новиков Н.В »А.Н.Афанасьев и его собрание народных сказок»: Народные русские сказки. А.Н.Афанасьева в 3 томах. Т.1. М., 1985, с. 401).

Книга Афанасьева, в которой он исследует многочисленные ассоциативные ряды, основываясь, например, на единоборстве света и тьмы, на супружеском союзе отца-Неба и матери-Земли, на поединке бога Перуна со Змеем, описывает архетипы славянской космогонии в образе мирового древа, умирающем и воскресающем боге растительности, имела и

имеет большое значение для всех, кто занимается или интересуется славянской мифологией. Она оказала большое влияние на творчество таких писателей, как Ф.М. Достоевский, П.И. Мельников-Печерский, А.Н. Островский, М. Горький; поэтов — А.Блок, В.Хлебников, С.Есенин, Б.Пастернак. Я.Гримм высоко оценил деятельность Афанасьева по сбору русских народных сказок, а английский этнограф-славист, исследователь и переводчик русского фольклора В.Р.Ролстон считал ее богатейшим родником.

Не менее важным делом жизни А.Н.Афанасьева был сбор русских, украинских и белорусских сказок и легенд, их изучение и издание. Афанасьев хорошо был знаком с опытом братьев Гримм, В.Караджича, Б.Немцовой, П.Добшинского, П.Себийо, А.Шотта и др. Опубликованный в 1855 году первый выпуск «Народных русских сказок», а всего их было восемь, стал большим событием в общественной и научной жизни. В этот период фольклористика как наука только зарождалась, и поэтому дискуссии носили важный характер, например, значение вариантов, исправления в слоге, способ отбора и группировки сказок занимали умы Ф.И.Буслаева, А.Н.Пыпина, А.Н.Добролюбова, И.И.Срезневского, О.Ф.Миллера и многих других. Опыт работы над изданиями такого рода позволил Афанасьеву создать собственную классификационную схему — сказки о животных, волшебные, новеллистические, сатирические, бытовые анекдоты, которая до сих пор используется фольклористами.

Нельзя умолчать о том, что А.Н.Афанасьева упрекали в приверженности к мифологическому методу (А.А.Котляревский и О.Ф.Миллер). Неудовлетворенность научным аппаратом, а также отсутствие анализа отношения народа к рассказываемым произведениям отмечал Н.Добролюбов.

Не менее ценным является вклад А.Н.Афанасьева в создание детского сборника «Русских народных сказок», который он опубликовал с большими трудностями во второй половине 60-х годов. Этот сборник выдержал двадцать пять изданий, и его иллюстрировали талантливые русские художники-

ки — И.Билибин, Э.Лиснер, Н.Каразин, Е.Рачев, Е.Поленова, Ю.Васнецов и др. Сказки Афанасьева переведены на многие языки, потому что они являются литературным и фольклорным памятником русской культуры.

Потебня Александр Афанасьевич (1835-1891) — филолог-славист, член-корреспондент Петербургской академии наук на протяжении своей научной деятельности обращался к проблемам мифа и мифического мышления. Как уже говорилось выше, середина 60-х гг. характеризуется становлением мифологической школы в России. В этот период Потебня выступает с лингвистическими изысканиями по вопросам о происхождении языка, о путях словесного оформления психической деятельности человека и осмыслении своего «я». Его работы стали заметным явлением в русской филологии еще и потому, что он опирался на сравнительно-историческое языкознание и на представления о слове-мифе.

Ученый убедительно доказывает, что язык является хранителем духовной культуры. Наряду с Буслаевым, Потебня считает, что языческие верования есть не что иное, как свидетельство стремления человека внести в окружающий его мир определенную системность. Это происходит с помощью языка, ибо только слово «вносит идею законности, необходимости, порядка в тот мир, которым человек окружает себя и который ему суждено принимать за действительный» (Потебня А.А.Слово и миф. М., 1989, с. 146).

Остановившись на характеристике «мифического мировоззрения», Потебня пишет работу «О доле и сродных с нею существах» (1865), в которой выдвигает тезис о том, что люди осмыслили обобщенные понятия и свои психические состояния в образе одушевленных существ. Эти существа связаны с сознанием человека, а не с реальным их бытованием. В книге «Из записок по теории словесности» ученый публикует ряд фрагментов — «Мышление поэтическое и мифическое», «Характер мифического мышления», которые дополняют его предположения о том, что миф есть определенный способ мыслительной деятельности. Работы Потебни безусловно имели большое значение для развития мифологии как науки.

Веселовский Александр Николаевич (1838 - 1906) — русский литературовед, академик Петербургской академии наук, представитель сравнительно-исторического литературоведения. В конце 60-х годов Веселовский выступает с критикой основных положений мифологической школы. Он вводит в мифологию научные понятия о разных типах мифов: первобытный, религиозный, миф-слово, миф-повествование.

Обращаясь к европейскому и русскому средневековью, ученый отмечал его как вторую великую эпоху мифотворчества, что совершенно справедливо. Если ФИ.Буслаев, А.Н.Афанасьев и А.А.Потебня считали, что христианские образы были приспособлены народом к языческой традиции, то Веселовский настаивал и на появлении самостоятельных христианских мифов, которые вовсе не опирались на доисторический миф. В целом заслуга Веселовского заключается в том, что он расценивал мифологию и религию как формы общественного сознания и утверждал вторичность религии по отношению к мифологии.

Веселовский проводил мысль о срезе исторической эволюции от мифа к фольклору и литературе, а также внутренние эволюционные закономерности. Обрядовая поэзия зимнего и весенне-летнего циклов, славянские поверья о мироздании, христианская легенда и духовный стих были для него многослойными образованиями, в которых отдельные по своему происхождению элементы не сливаются друг с другом, а вступают в сложные диалектические отношения.

Все вышеназванные ученые подготовили открытия XX века в мифологии. Они указывали на сложность мифа, его диалектическую и символическую природу, выдвинули на первый план значение воззрений древних на природу, взаимосвязь языка и мифического сознания. Филологи XIX века пробудили интерес к фольклору и мифу, их идеи и в настоящее время находят продолжение и развитие не только в мифологии, но и художественной практике.

Рубеж веков также богат фундаментальными исследованиями в этой области. Необходимо назвать труды <sup>b</sup> В.Аничкова («Весенняя обрядовая поэзия на Западе и у



славян», «Язычество и Древняя Русь»), Н.М.Гальковского («Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси»), Л.Нидерле (многотомник «Славянские древности»), Д.К.Зеленина («Троещепятница», «Народный обычай греть покойников», «Обыденные полотенца и обыденные храмы», «К вопросу о русалках»).

Корифеем советской мифологической науки был Алексей Федорович Лосев, философ, доктор филологических наук, знаток античности, переводчик древнегреческих философов — Плотина и Прокла. К середине 30-х годов сложилась его религиозно-научная концепция, которая нашла свое отражение в работах «Диалектика мифа», «Самое само», «Миф — развернутое магическое имя», «Абсолютная диалектика — абсолютная мифология» и «Первозданная сущность». Из них была опубликована в 1930 году лишь «Диалектика мифа», после чего последовал арест. В своих ранних трудах. А Ф.Лосев сформулировал «синтез русской и западноевропейской философии на основе православного энергетизма» (Гоготишвили Л А Коммуникативная версия исихазма: Лосев А.Ф.Миф. Число. Сущность. М., 1994, с.878).

По мысли исследователя, миф есть непосредственное вещественное совпадение общей идеи и чувственного образа. Идеальное и вещественное неразделимо в мифе, вследствие чего рождается стихия чудесного. Обращаясь к анализу мифа, Лосев доказывает, что миф нужно рассматривать с точки зрения диалектики его развития. Исследователь сопоставляет миф с наукой, религией, искусством, метафизикой и религией, исторической наукой.

Несмотря на то, что. А Ф. Лосев не обращался непосредственно к славянской мифологии, многие его теоретические идеи находят и в ней свое подтверждение.

Борис Александрович Рыбаков — археолог, историк, академик, автор книг «Русские датированные надписи XI- XII», «Киевская Русь и русские княжества», «Язычество Древней Руси», «Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи», «Ремесло Древней Руси», «Язычество древних славян». Его труды, статьи, рецензии, заметки посвящены разным проблемам русской истории с глубокой древности до форми-

рования российской государственности и способствуют развитию научной мысли в области славянской мифологии.

Рассматривая комплекс языческих верований, ученый опирается на исторические свидетельства, широкий исследовательский материал русских, украинских, белорусских, польских, болгарских, сербских исследователей в области языка, фольклора, археологии, религии, искусства и ремесел. Неотъемлемой частью его научного метода, с одной стороны, является широкое осмысление исторического фона, с другой — тщательная, скрупулезная работа с фактографическим материалом. Сопоставительный анализ отдельных частей текстов, летописей, архивов, памятников духовной литературы, хроник, былин, фольклора носит объективно-критический характер.

Книга «Язычество Древней Руси» — наглядный пример истинного научного подхода к изучаемому предмету и не может быть обойдена вниманием тех, кто занимается или интересуется славянской мифологией. В ней раскрыты истоки народного мировоззрения восточных славян, даны периодизация язычества и анализ происхождения языческих богов, рассмотрены этногенез славян, святилища и погребальные обряды, исследованы мифы, предания, сказки.

\* \* \*

Завершая рассмотрение мифологических истоков народной художественной культуры, необходимо подчеркнуть, что в мировоззрении современного человека мало что сохранилось от мифологической картины мира, навсегда ушли в прошлое древние суеверия и формы языческого культа, однако нам важно сохранять мифы и продолжать исследования их по той причине, что они многое могут рассказать об истории нашего народа, помочь понять значения и смыслы древних художественных традиций и образов. Важно и то, что через мифы нам раскрываются те вечные духовно-нравственные ценности и идеалы, которые с древних времен существовали. У нашего народа: ценностное отношение к природе, семье, предкам и многие другие.

## Литература

- Асов А.И. Русские веды Звездная книга Коляды. М., 1996.
- Асов. А И. Мифы и легенды древних славян. М., 1998.
- Андреев Ю. В. Поэзия мифа и проза истории. Л., 1990. Афанасьев А. Н. Живая вода и вещее слово. М., 1988.
- Афанасьев. А Н. Народ-художник: Миф. Фольклор. Литература. М., 1986.
- Беленький М. С. О мифологии и философии Библии. М., 1977.
- Белякова Г.С. Славянская мифология. М., 1995.
- Велесова книга. М., 1994
- Веселовский. А Н. Миф и символ //Русский фольклор. Т. XIX: Вопросы теории фольклора. Л., 1979. С. 186-195.
- Велецкая Н.Н. Языческая символика. М., 1978 Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987.
- Даль В. И. О повериях, суевериях и предрассудках русского народа. СПб., 1996.
- Есенин С. Ключи Марии // Собр. соч. в 5 т.Т.4. М., 1979.
- Зеленин Д. К. К вопросу о русалках// Избранные труды. Статьи по духовной культуре 1901-1913. М., 1994
- Иванов. В В., Топоров В Н. Славянская мифология // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982. С. 450-456.
- Коринфский. А А. Народная Русь. Смоленск: Русич, 1995.
- Косидовский З. Когда солнце было богом. М., 1980.
- Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993.
- Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
- Лотман Ю. М., Успенский Б А. Миф — имя — культура. Тарту, 1973.
- Максимов С.В. Куль хлеба. М., 1982.
- Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1994.
- Мифологический словарь М., 1992

- Мифы в искусстве старом и новом (по Рене Менару). М., 1993.
- Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 т. М., 1982-1984.
- Мифы древних славян. Саратов, 1993.
- Мифология Древнего мира. М., 1977.
- Нарайян Р.К. Боги, демоны и другие. М., 1975.
- Немировский А.И. Мифы древней Эллады. М., 1992.
- Петрухин В.Я. Начало этнокультурной истории Руси IX-XI веков. Смоленск-Москва, 1995.
- Персонажи славянской мифологии. Киев, 1992.
- Померанцева З. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975.
- Попович М.В. Мировоззрение древних славян. Киев, 1985.
- Русские веды. Звездная книга Коляды. М., 1996.
- Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. М., 1987.
- Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1981.
- Сакральное** Руси. / Под ред. Ю.Миролюбова. М., 1996.
- Светлов Р. В. Древняя языческая религиозность. СПб., 1993.
- Сравнительный указатель сюжетов Восточнославянской сказка.** Л., 1979.
- Тайлор Э. Б. Первобытная культура. М., 1989.
- Толстой Н И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995.
- Фамицын. А С. Божества древних славян. СПб., 1995. Фрайденберг
- О М Миф и литература древности. М., 1978.
- Фрэзер** Дж. **Золотая ветвь.** М., 1985.
- Флоренский П. А. Культ, религия и культура, // Богословские труды. Т. XVII. М., 1976.
- Штоль Г. Мифы классической древности: В 2 т. М., 1993.
- Щеглов П. В. Отраженные в небе мифы Земли. М., 1986.
- Элиаде** М. Мифы, **сновидения, мистерии** М., 1996.
- К)нг К.Г Душа и миф: шесть архетипов. Киев - Москва, 1997.

### **Глава 3. Художественное творчество народа в календарных праздниках и обрядах**

С древних времен народное художественное творчество было синкретичным, то есть слитым с различными сферами и формами народной жизни. Особенно ярко и самобытно были представлены художественно-творческие элементы в традиционных народных календарных праздниках и обрядах, связанных с циклом земледельческих работ. В этих праздниках, сопровождавшихся пением, игрой на народных музыкальных инструментах, танцами и другими видами художественной деятельности, воплощалось в художественной форме миропонимание и мироощущение народа.

Годовой цикл праздников и обрядов, главные из которых совпадали с периодами солнцеворота (поворота солнца от зимы к лету и наоборот) и солнцестояния (самый длинный и самый короткий дни в году), символизировал круговорот сил природы и выражал преклонение человека перед их могуществом.

Повторяющиеся циклы древнеславянских праздников были неразрывно связаны с циклом земледельческих работ. В них отражался древнеславянский культ природных явлений и стихий (солнца, дождя, ветра, Матери-сырой Земли, грозы и др.), от которых зависел урожай и само выживание людей в сложных природно-климатических условиях. Отсюда безусловное соблюдение обычаев и традиций, периодическая повторяемость устоявшихся условно-символических действий.

После принятия христианства на Руси и в народных земледельческих календарных праздниках проявилось смешение двух картин мира — языческой и христианской. Архаический земледельческий быт и соответствующее ему мировоззрение земледельца постепенно поддавались воздействию православного вероучения. В свою очередь, и христианство с присущей ему системой обрядов и представлений вынуждено было приспособляться к некоторым элементам народных верований. В результате православные и древнеславянские

языческие земледельческие празднества образовали в народной культуре некий синтез, а даты многих из них фактически совпали.

Вместе с тем, несмотря на соединение с христианскими праздниками, народные обряды сохранили общий аграрно-магический характер. В их основе по-прежнему оставались первобытная магия, разнообразные заклинания, нацеленные на предохранение от враждебной «нечистой» силы (магия профилактическая) и получение каких-либо ценностей: плодородия, урожая, богатства, благополучия (магия продуцирующая).

Например, масленичный разгул, традиционно допускаемая на празднике свобода поведения, ритуальная обильная пища, имеют прямое отношение к первобытной аграрной магии. Разгул и пиршество в первобытной культуре не только являются выражением сытости и довольства, но и представляют собой пример так называемой семьинной магии: стремления добиться желаемого явления его изображением. Мысль земледельца с самой ранней весны направлена на ожидание хорошего урожая, приплода скота и домашней птицы. Изображая сытость, довольство, веселье, крестьянин стремился воздействовать на природу, добиться благополучия в хозяйстве и жизни своей семьи.

В православных праздниках на первое место вышли духовные ценности, нравственное совершенствование через служение и единение с Богом.

Несмотря на различия в системах ценностей православия и древнеславянской веры в богов, олицетворяющих природные стихии, в народной жизни им удалось довольно-таки мирно уживаться.

Праздники народного календаря проходили в соответствии с традициями и обычаями, в них существовало множество обрядов и ритуалов.

*Обычай* - это то, что принято («обычно») делать в той или иной ситуации, у того или иного народа.

**Обряд** — это совокупность утвердившихся в народе условно-символических действий, выражающих определенный магический смысл, связанных с отмечаемыми событиями жизни, это своеобразный коллективный акт, который строго определяется традицией, а также внешняя сторона религиозной жизни и верований человека.

**Ритуал** — порядок совершения обряда, последовательность условно-символических действий, выражающих основную идею праздника, внешнее проявление верований человека.

### **Народный земледельческий календарь**

Народные праздники и обряды всегда были связаны с русским земледельческим календарем, который регламентировал жизнь наших далеких предков. Он складывался постепенно в течение многих столетий и передавался из поколения в поколение, являясь своеобразной энциклопедией народных знаний и представлений об окружающем мире.

По современному российскому календарю, каждый новый год начинается с 1 января, однако эта дата не имеет никакого отношения к сельскохозяйственному году, начало которого связано либо с приходом весны (подготовка к севу), либо с наступлением осени (сбор урожая). Не случайно до 1348 года новый год на Руси официально отмечался в марте, а с 1349 по 1699 годы — 1 сентября, и только Петр I своим указом установил приход очередного года по европейскому образцу. Тем не менее дата 1 марта широко отмечается как встреча весны, как день-предсказатель погоды на весну-лето (Евдокия Летоуказательница). К этому дню приурочено много примет, пословиц, поговорок. Не менее значителен и праздник 1 сентября — день Симеона Летопроводца, первый день осени, с этого дня на Руси прекращались работы в поле, начинались посиделки, хороводы и игры молодежи.

Известный исследователь фольклора. А. С. Ермолов писал в конце XIX — начале XX века далеко ушедшая наука должна «постараться восстановить давно порванную связь между научным знанием, с одной стороны, и непосредственным народным опытом, чуткою наблюдательностью простого сельского люда — с другой».

Из сочетания сроков начала и конца определенных работ в поле и дома, наиболее удачного заключения брачных союзов, наконец, аграрных и семейных обрядов и праздников и дохристианский земледельческий календарь.





Он базируется на четырех основных астрономических датах, связанных с движениями Земли вокруг Солнца: дни весеннего и осеннего равноденствия (22 марта и 22 сентября), дни зимнего и летнего солнцеворота (См. рис), в соответствии с которыми мы и рассмотрим зимние, весенние, летние и осенние праздники.

**Зимние народные  
Праздники**

*Рождество* - один из любимых, праздников русского народа и в православной Руси, и в современной России. С него

начинались Зимние святки (двухнедельный период от Рождества до Крещения, в середине которого отмечался Новый год). Рождество по времени совпадало с зимним солнцеворотом, когда, по наблюдениям наших далеких предков, начинал постепенно увеличиваться световой день. 25 декабря в древности праздновался праздник рождения солнца, которое предвещало весеннее возрождение природы. Католическая и протестантская церкви до сих пор именно в этот день отмечают Рождество Христово, а в России в 1918 г. он был перенесен на 7 января.

Предшествующий Рождеству 40-дневный Рождественский (Филипповский) пост заканчивался обычно рождественским сочельником, во время которого, с появлением на небе первой звезды, начиналась праздничная трапеза.

С утра рождественского дня в православной Руси было принято колядовать (от слова «коляда»). Точный смысл и происхождение слова «коляда» пока не установлены. Существует предположение, что оно имеет нечто общее с римским словом «календа», что означает начало каждого месяца (отсюда и слово «календарь»). Другая гипотеза сводится к тому, что слово «коляда» происходит от слова «коло» — круг, коловорот и означает конец солнечного круга, его «поворот» на лето («Солнце — на лето, зима — на мороз», — гласит рус-

ская поговорка). Колядой также называлось одно из древнеславянских солнечных божеств.

Колядовали чаще всего дети и молодежь, реже взрослые. Хождение из дома в дом со звездой, символизирующей Вифлеемскую звезду, а также пение колядок (древних поздравительных песен в честь Коляды), рождественских гимнов, славящих Христа, — важнейшие элементы праздника. Согласно Евангелию, Вифлеемская звезда привела волхвов к пещере, где родился Иисус. Во время праздничного обхода дворов колядовщики восхваляли хозяев, их детей и дом.

Например:

*Уродилась Коляда.  
Накануне Рождества. За  
речкою, за быстрою.  
Как искала Коляда  
Государева двора.  
Нашла Коляда  
Государева двора!  
Государев двор. Не мал,  
не велик,  
На десяти столбах,  
На семи ветрах.*

Хозяева одаривали ряженных, приглашали их в дом, угощали. Сам Коляда — древнеславянский мифологический персонаж — упоминается в большинстве рождественских поздравительных народных песен.

Святки отмечались с 25 декабря (7 января) до 6 января (19 января). Первые шесть дней назывались «святые вечера», вторые шесть — «страшные вечера». У древних славян на этот период приходились праздники, связанные с культом природы, ее возрождением, поворотом солнца к весне и уве-

личением продолжительности светового дня. Этим объясняются многие условно-символические действия, I дошедшие до нас с языческих времен. Религиозно магические обряды, направленные на заботу о будущем урожае, заклинания о приплоде скота символизировали начало подготовки к весне, к новому циклу земледельческих работ.

Этим обуславливалось и содержание многих колядок, I неизменно включающих пожелания хорошего урожая и I благополучия. В середине святок, 31 декабря (13 января), т е. в канун Нового года, отмечался Васильев вечер (или как его ] еще называли «щедрый вечер»). Снова дети и молодежь ходили по домам с поздравлениями и песнями-колядками. У каждого участника обряда была своя любимая колядка, Я которую он пел хозяйину дома и членам его семейства.

В новогодней обрядности поражает обилие мотивов, I связанных с весенне-летними крестьянскими работами, хотя, I казалось бы, до этих работ еще далеко (в колядных песнях трудолюбивый хозяин, восхваляемый колядовщиками, ] «ходит по двору с плугом», «собирает хороший урожай», а «на лугу пасется скот»). Объясняется это тем, что I первоначальной основой зимних новогодних обычаев была так называемая «магия первого дня»: крестьяне верили в то, I что все происходящее в первый день нового рождения солнца распространится на все последующие дни, недели, месяцы и год в целом.

Одаривание при колядовании было не просто платой, а своеобразным магическим актом, призванным, как и весь обряд, обеспечить удачу семье в наступающем году. I Колядующие получали особую обрядовую еду: фигурное печенье, изображающее домашних животных («козульки», «коровки»), а также пироги, ватрушки и т.д. Причем вплоть до XX века в сознании крестьян сохранился древний смысл этого одаривания. Считалось, что если хозяйка не одарит колядующих, то закрома в ее хозяйстве в наступающем году будут пусты. Это поверье отражалось в текстах колядок.

Например:

*На плите есть пирог,  
Ты не режь, не ломай.  
Лучше весь отдай!  
Кто подаст пирога,  
Тому полон двор скота,  
Девяносто быков,  
Полтора ста коров.  
А не дашь пирога.  
Мы быка за рога*

С магией первого дня были связаны многочисленные гадания, при помощи которых люди старались угадать свою судьбу в новом году. Большинство гаданий совершалось во второй половине святок. В народе эти вечера назывались «страшные», так как существовало поверье, что вся нечистая сила сопротивляется воскресающему солнцу и собирается вместе, чтобы противостоять этому. Любое же гадание, по народным поверьям, невозможно без помощи ведьм, чертей, оборотней и прочих представителей нечистой силы.

В течение двух недель все население собиралось на праздничные вечеринки — так называемые посиделки и игрища, на которых пели хороводные и плясовые песни, частушки, устраивали всевозможные игры, разыгрывали сценки; сюда же приходили ряженые.

Ряженье было одним из любимых развлечений молодежи. Некогда ряженье имело магический смысл, но со временем оно превратилось в развлечение.

Завершает Зимние святки христианский праздник — *Крещение*, накануне которого отмечается крещенский сочельник, последний день святочных гуляний. Крещение - один из двенадцати главных (двунадесятих) христианских праздников. В основе его лежит евангельское сказание о крещении Иисуса в реке Иордань Иоанном Крестителем.

Накануне Крещения девушки гадали. При этом часто звучали так называемые подблюдные песни, под которые из сосуда с водой вынимались предметы, принадлежащие той | или иной участнице гадания Слова песни, исполнявшиеся при этом, должны были предсказать те или иные события в жизни девушки.

На Руси празднование Крещения сопровождали обряды, связанные с верой в животворную силу воды Главное I событие праздника — водосвятие — обряд великого освящения воды. Он проводился не только в православных храмах, но и в прорубях. Во льду делалась прорубь в виде креста, которая по традиции называется Иорданью. К ней направляется после церковной службы возглавляемый священником крестный ход. Освящение воды, торжественный крестный ход возле Иордани, наполнение сосудов святой водой — составные элементы этого ритуала.

По обычаю, на Крещение в народе устраивались смотрины невест: нарядные девушки стояли около Иордани и парни со своими матушками присматривали себе невест.

В этот день русский народ внимательно следил за погодой. Было подмечено, что если во время хождения по воду идет снег, то будущий год будет хлебородный.

Одним из любимейших праздников русского народа была *масленица* — древнеславянский праздник, знаменующий прощание с зимой и встречу весны, в котором сильно выражены черты аграрного и семейно-родового культов. Для масленицы характерны многие условно-символические действия, связанные с ожиданием будущего урожая и приплода скота.

Целый ряд обрядовых моментов показывает, что масленичные празднества были связаны с обращениями к солнцу, «идущему на лето». Весь строй праздника, его сюжет и атрибуты призваны были помочь солнцу одержать верх над зимой — сезоном холода, мрака и временной смерти природы. Отсюда и особое значение солярных знаков в ходе праздника: образа солнца в виде катящегося горящего колеса, бли-

нов, катания на лошадях по кругу. Все обрядовые действия направлены на помощь солнцу в его борьбе с холодом и зимой: первобытные люди как бы не верили, что солнце непременно совершит свой круг, ему надо было помочь. «Помощь» человека выражалась в семильной магии — изображении круга или кругового движения.

Обязательные для масленицы блины не только символизируют все чаще появляющееся солнце, но и являются древней обрядовой поминальной пищей всех восточных славян. С культом предков связан обычай оставлять первые испеченные блины за окошком, чтобы их расклевали птицы. Кое-где первый блин отдавался нищим, чтобы они помянули усопших.

Во многих семьях блины начинали печь с понедельника. Накануне вечером, когда появлялись звезды, старшая в семье женщина потихоньку от прочих выходила на реку, озеро или к колодцу и призывала месяц выглянуть в окно и подуть на опару.

Это отразилось в текстах некоторых так называемых масленичных песен:

*Месяц, ты, месяц,  
Золотые твои рожки!  
Выглянь в окошко,  
Подуй на опару!*

Каждая хозяйка имела свой рецепт приготовления блинов и держала его в секрете от соседей. Обычно блины пеклись из гречневой или пшеничной муки, большие, во всю сковородку или с чайное блюдце, тонкие и легкие. К ним подавались сметана, яйца, икра и пр.

Масленица — самый веселый, разгульный праздник, ожидавшийся всеми с большим нетерпением. Масленицу называли честной, широкой, веселой. Величали ее и барыней Масленицей, госпожой Масленицей.

Уже с субботы накануне праздника начинали отмечать «малую масленку». В этот день дети с особым азартом катались с гор. Существовала примета: кто дальше прокатится, у того в семье уродится лен длиннее. В последнее воскресенье перед масленицей было принято наносить визиты родственникам, друзьям, соседям и приглашать всех в гости на масленицу.

Масленичная неделя была буквально переполнена праздничными делами. Обрядовые и театрализованные действия, традиционные игры и забавы до отказа заполняли все дни. Во многих областях России принято было делать чучело Масленицы из соломы, наряжать его в женское платье и возить по улицам. Потом чучело ставили где-нибудь на видном месте: здесь в основном и проходили масленичные развлечения.

На масленицу царила атмосфера всеобщей радости и веселья. Каждый день праздника имел свое название, за каждым закреплены были определенные действия, правила поведения, обычаи и пр.

Первый день — понедельник — назывался «встреча масленицы». Ее ждали и встречали, как живое существо. Дети с утра выходили на улицу строить снежные горы. При этом они скороговоркою причитали: «Звал, позвал честной Семик широкую масленицу к себе в гости во двор. Душа ль ты моя, масленица, перепелиные косточки, бумажное твое тельце, сахарные твои уста, сладкая твоя речь! Приезжай ко мне в гости на широк двор на горах покататься, в блинах поваляться, сердцем потешиться», «Уж ты ль, моя масленица, красная краса, русая коса, тридцати братьев сестра, сорока бабушек внучка. Приезжай ко мне во тесовый дом речью насладиться, душой потешиться, телом повеселиться!».

Встречу масленицы русские люди начинали с посещения родных. С утра свекор со свекровью отправляли невестку на день к отцу с матерью, а вечером сами приходили к сватам в гости. Здесь, за круговой чашей, условливались, как и где проводить время. Кого звать в гости, когда кататься по улицам на тройках.

К первому дню масленицы устраивались общественные горы, качели, вислые и круглые, балаганы для скоморохов. Не ходить на горы, не кататься на качелях, не потешаться над скоморохами, не веселиться в старину означало лишь одно — быть больным, немощным, жить в горькой беде

В дни праздника свекровь обязана была научить свою невестку печь блины, ведь молодожены встречаются своей семьей первую масленицу. Если нет свекрови, то теща приходит к зятю в дом и учит печь блины свою дочку. В старину зять и дочь должны были лично пригласить ее «поучить уму - разуму». Это приглашение считалось нашими предками великой честью, о нем говорили все соседи и родные. Званная теща обязана была прислать с вечера все необходимое для выпечки блинов: таган, сковороды, половник и кадку, в которой ставилось тесто. Тесть присылал мешок гречневой или пшеничной муки и коровьего масла. Пренебрежение зятя к этим обычаям считалось большой обидой.

Второй день праздника — вторник — назывался «заигрыши». На заигрыши приглашались девицы, и молодцы друг к другу в гости на горах покататься, поесть блинов. К этому дню братья устраивали горы для сестер среди двора. Родители посылали «звatok» к родным и знакомым пригласить их дочек и сынков со словами: «У нас горы готовы и блины испечены — просим жаловать». Посыльных встречали с почетом и приветом, угощали вином и блинами и отпускали с наказом: «Кланяйтесь хозяину и хозяйке с детками, со всеми домочадцами».

Третий день масленицы — среда — носил название «лакомка». В этот день тещи приглашали своих зятьев на блины. Насмешливый русский народ сочинил о заботливой теще несколько песен («Как теща про зятя блины пекла», «Как, у тещи головушка болит», «Как зять-то устал, теще «спасибо» сказал»), которые вечером пели только холостые парни, при этом разыгрывая все то, о чем пелось в этих песнях.

«Широкий» четверг — это кульминация праздника, сто «Разгул», перелом. В этот день продолжались катания, по улицам, масленичные обряды и проходили кулачные бои. Для



катания составлялись целые поезда. Выбирали огромные сани, ставили в середине столб, на столб привязывали колесо.

За этими санями тянулся поезд с поющими и играющими. В старину в некоторых местах возили на санях дерево, украшенное лоскутами и бубенчиками. Рядом усаживалась Честная Масленица в сопровождении шутов и песенников.

Кулачные бои начинались утром и заканчивались вечером. Сначала шли бои «сам на сам», т. е. один на один, а потом уже «стенка на стенку».

Пятница — «тещины вечерки»: праздник еще кипит, но уже начинает двигаться к своему завершению

В этот день зятья угощали своих тещ блинами. В старину зять обязан был накануне с вечера лично пригласить тещу, а потом, утром, прислать за ней нарядных посыльных. Чем больше их было, тем теще более оказывалось почестей. Обычно исполняли эти обязанности дружка или сват и за свои хлопоты с обеих сторон получали подарки.

Суббота — «золовкины посиделки». В этот день молодая невестка приглашала своих родных к себе. Если ее золовки были еще в девушках, невестка сзывала своих подруг - девиц; если они были замужем, тогда приглашалась вся замужняя родня со всем поездом, при этом новобрачная невестка обязана была одарить своих золовок подарками.

Во многих губерниях в субботу дети строили на реках, прудах, полях снежный городок с башнями и воротами. Потом они делились пополам: одни охраняли городок, другие должны были с боем занять его и разрушить. В этой игре принимали участие и взрослые. После взятия городка начиналось всеобщее веселье, затем с песнями все расходилось по домам. Последний день масленицы — воскресенье — называется «проводы», «целовник», «прощеное воскресенье».

Прощеное воскресенье отмечается за 50 дней до Пасхи. В прощенный день принято покаяться в совершенных в дни праздника (и не только в эти дни) прегрешениях и попросить друг у друга прощение за причиненные вольные или невольные обиды. В этом особый христианский смысл прощеного

воскресенья: перед Великим 49-дневным постом каждый человек должен быть очищен и прощен всеми людьми и сам должен простить всех близких.

Прощения просили и у живых, и у умерших: с утра все шли на кладбище и поминали родителей. На обратном пути заходили в церковь, просили прощения и отпущения грехов у священников.

Новобрачные ездили к своим родным одаривать тестя с тещей, свекра со свекровью, сватов и дружек за свадебные подарки. Каждый просил прощения у всех родных и знакомых. При этом люди говорили друг другу: «Прости меня, пожалуй, буде в чем виноват перед тобою», после чего следовал низкий поклон и поцелуй.

Существовал еще один обрядовый обычай — сжигание чучела Масленицы. В прощенное воскресенье молодежь вывозила чучело Масленицы в ржаное поле с песней «Полно, зимушка, зимовать». Прощаясь с Масленицей, пели.

*Масленица, обманница,  
Обманула, провела,  
До поста довела,  
Сама удрала.  
Масленица, воротись,  
В Новый год покажись.  
Масленица, прощай,  
На тот год приезжай!*

Наконец, Масленицу поджигали пучками соломы, бросая их вверх или раскидывая по полю. Магический смысл такого обряда имеет истоки в древних верованиях, огонь всегда очищал и оберегал. Теперь огонь призывали растопить снега, приблизить весну.

Таким образом, в этом последнем зимнем празднике обнаруживаем смесь обрядов языческих и христианских. Изображение Масленицы в виде соломенного чучела (или

деревянного истукана), скоморошьи игры, сжигание чучела или бросание его в воду принадлежат к обрядам языческим, между тем как просьбы каждого о прощении накануне Великого поста, «прощание с умершими» на кладбище олицетворяют христианские идеи. Некоторые исследователи считают обряд сожжения чучела символом вечного торжества христианства над язычеством.

### **Весенние Праздники**

Приходом весны в народном сознании был связан с пробуждением природы после праздники зимнего сна и в целом с возрождением жизни. 22 марта, в день весеннего равноденствия и начала астрономической весны, на Руси праздновались Сороки. Существовало поверье, что именно в этот день сорок птиц, сорок пичуг возвращаются на родину и сорока начинает вить гнездо. Хозяйки к этому дню выпекали из теста весенних птичек — жаворонков. Подбрасывая их вверх, дети пели заклички - короткие зазывные песенки, звали («гукали») весну.

Приход весны, прилет птиц, появление первой зелени и цветов всегда вызывали радость и творческий подъем у народа. После зимних испытаний появлялась надежда на хорошую весну и лето, на богатый урожай. И поэтому народ всегда отмечал приход весны яркими, красивыми обрядами и праздниками. Весну нетерпеливо ждали. Когда она запаздывала, девушки поднимались на пригорки и пели веснянки:

*Благослови, маши,  
Весну закличати,  
Весну закличати,  
Зиму провожати!*

Наконец, она приходила, долгожданная. Ее встречали песнями, хороводами. 7 апреля народ отмечал христианский

праздник *Благовещение*. В этот день каждый православный считал грехом заниматься каким-нибудь делом. У русского народа существовало поверье, что этот обычай как-то нарушила кукушка, попробовав свить себе гнездо, и была за это наказана: теперь она никогда не может иметь родного гнезда, и вынуждена подбрасывать свои яйца в чужие.

Благовещение — христианский праздник — относится к числу двенадцатых. В его основе лежит евангельское предание о том, как архангел Гавриил принес деве Марии благую весть о грядущем рождении у нее божественного младенца Иисуса Христа.

Христианская религия подчеркивает, что в этот день положено начало таинственному общению Бога и человека. Отсюда и особая значимость праздника для верующих

Праздник Благовещения совпадает по времени с началом весеннего сева: многие его обряды связаны с обращением к Богородице с молитвами о хорошем обильном урожае, теплом лете и т.п.

Существует в народе поверье, что Богородица в этот день засеивает все нивы земные с небесной высоты.

Главным христианским праздником является *Пасха* - «праздник праздников». Он отмечается христианской церковью в честь воскресения распятого на кресте Иисуса Христа.

Пасха относится к так называемым подвижным праздникам. Дата его празднования постоянно меняется и зависит от лунного календаря. Пасха отмечается в первое воскресенье после первого полнолуния, последовавшего за днем весеннего равноденствия. Для определения дня празднования Пасхи составляются особые таблицы — пасхалии. Своими корнями - Пасха уходит в далекое прошлое. Первоначально это был весенний праздник скотоводческих, а затем и земледельческих племен.

Пасхе предшествует семинедельный Великий пост, Его последняя неделя называется Страстной и посвящена воспоминаниям о страстях (страданиях) Христа. В старину по всей России шла подготовка к встрече Пасхи: убирали, мыли, чис-

тили жилища, пекли куличи, красили яйца, готовясь к большому торжеству.

Четверг на Страстной неделе называется Великий четверг. В этот день церковные службы посвящены воспоминаниям о Тайной вечере. Ночь Великой субботы представляла обычно великолепное зрелище всюду, где были православные храмы: под звуки благовеста (особого вида колокольных звонов) начинался крестный ход. В Москве торжественное богослужение в пасхальную ночь проходило в Успенском соборе в присутствии царя.

В субботний день полагается святить в храме кулич и пасху. Кулич — это пасхальный сдобный хлеб, испеченный с добавлением сладостей, яблок и ягод. Пасха — это обрядовая еда, которая замешивается на твороге, сахаре, яйцах, изюме, масле. Если кулич кругл, то пасха имеет четырехгранную форму, символизирующую Гроб Господень. А на стенках формы выделаны узоры и буквы, символизирующие праздник Воскресения. Освятив кулич, хозяйка скорее шла домой. Было поверье, что хлеб будет так же быстро расти, как хозяйка возвращается домой. Кусочки кулича никогда не выбрасывали, сушили и бережно хранили.

На Пасху «солнце играет». Его чистые благотворные лучи несут нам очищение, радость. Потому-то в старину выходили в полдень всей деревней глядеть, как «солнце играет», прося его о добром урожае, о добром здоровье

В народе сохранилось много обычаев и обрядов, связанных с празднованием Пасхи. На Пасху все ходят, друг к другу в гости, христосуются, желают хозяевам счастья и процветания, одаривают друг друга крашеными яйцами и куличами.

Со Светлого Воскресенья начинаются праздничные гулянья, которые раньше продолжались всю Светлую Неделю. На Пасху всем желающим мужчинам разрешается взбираться на колокольню и звонить в колокола. Поэтому этот день всегда наполнен торжественным благовестом колоколов.

Со Светлой Недели начинаются первые весенние хороводы, игры и гулянья на вольном воздухе. Идет подготовка к свадьбам, которые справляются на Красную горку.

Русской народ всегда почтительно относился к своим предкам, обожествлял их. Одним из таких дней поминовения ушедших из жизни людей была *Радунница*. Проходила пасхальная неделя, а вторник следующий отмечался как поминальный день. Куличи, крашеные яйца брали с собой на кладбище.

По народному поверью, души наших предков в эти дни весны возносятся над землей и незримо касаются угощений, которые мы приносим, чтобы их радовать. Воспоминания о родных, о близких, радение о роде своем, забота, чтобы не презрели души предков род твой, и символизирует Радунница — весенние поминки. Само слово «радеть» включает в себя смысл хлопот, старания от всей души. Радеть — это и печься, заботиться. Народ считал, что, устраивая весенние поминки, мы и радуем души предков, и печемся, заботимся о них.

Разгар весенних праздничных гуляний приходится на *Красную горку*. Красная горка начинается с Фомина воскресенья. Это один из народных праздников Красной весны; в этот день наши предки встречали весну, ходили с песнями по улицам, водили хороводы, играли, пели веснянки. На Красную горку венчали суженых, играли свадьбы.

Название праздника связано с тем, что солнце начинает ярче светить, окрашивая оттаявшие от снега пригорки в красноватый цвет. Горы и пригорки, всегда почитались у древних славян, наделялись магическими свойствами: горы, по преданию, колыбель человечества, обитель богов. В горах издавна погребали умерших. Отсюда обычай после обедни в этот день идти на кладбище: поминать усопших, приводить в порядок и украшать цветами могилы.

Начинались праздники с восходом солнца, когда молодежь выходила на освещенный солнцем холм или пригорок.

<sup>од</sup> предводительством хороводницы, держащей круглый хлеб в одной руке и красное яйцо в другой, водили хороводы

и приветствовали весну. Женихи и невесты гуляли в праздничных нарядах, присматриваясь, друг к другу.

Празднование Красной горки сопровождалась разными обрядами, среди которых можно выделить выюнишные обряды. Молодежь собиралась в Фомино воскресенье после обеда и толпой ходила по домам, в которых накануне были сыграны свадьбы. Ее угощали, одаривали яйцами, пирогами и куличами. После этого юноши и девушки снова водили хороводы, выбирая из своей среды красивую девушку, символизирующую весну. Ее украшали зеленью, цветами, на голову одевали венок из живых цветов. Хороводы, выюнцы, венки символизировали возвращение солнца, новый круг в жизни и в природе.

Солнце светило все ярче, земля покрывалась пышной зеленой растительностью, и в четверг на седьмой неделе после Пасхи на Руси отмечался праздник *Семика* (отсюда происходит и его название). Семицкие обряды берут свое начало в языческих верованиях древних славян, почитавших природу и духов растительности. До наших дней сохранился обычай украшать жилище свежей зеленью и пахучими травами, ветками и молодыми деревцами березки и т.п.

Семика знаменовал конец весны и начало лета. В основу обрядности праздника положен культ растительности. Сохранилось и другое название Семика — Зеленые святки. Они справлялись в рощах, лесах, на берегах рек, где молодежь до глубокой ночи пела, плясала, плела венки, завивала березки и т.д.

Веселая толпа часто направлялась к реке бросать венки: та девушка, чей венок первым приплывет к берегу, первой выйдет замуж, если же венок закрутится на одном месте, его обладательнице суждено еще год просидеть «в девках».

Эти предсказания служили для веселья, отдыха, шуток и забав. Вместе с тем, они давали почву для размышления о своей судьбе. Старые женщины объясняли молодым девушкам, что означали различные положения венков, учили читать по ним, как сложится судьба, подталкивая тем самым к принятию тех или иных решений.

Завивание березки — обряд, пришедший из далекой древности. Девушки верили, что так они связывают себя крепко-накрепко с полюбившимся парнем. Гадали также о будущем или желали скорого выздоровления своим близким. Считалось, что березовые ветки именно в эти дни обладали большой целительной силой. Целебным считался и настой из листьев березы. Березовые ветки оберегали избы наших предков от нечистых духов. До сих пор в углы домов крестьяне втыкают ветки семицкой березы, чтобы чистота и целительный дух передавались стенам

Именно семицкий четверг был тем днем, когда предсказывали, чему быть. (Если завитые ветки березы не увядали до Троицы, это означало, что задуманное обязательно сбудется).

Русские люди величают Семик честным, подобно масленице, почитая его одним из трех главных летних праздников, что подтверждают слова старинной «троицкой» песни:

*Как у нас в году три праздника:  
Первый праздник — Семик честный,  
Другой праздник — Троицын день,  
А третий праздник — Купальница.*

Н.П. Степанов в своей книге «Народные праздники на Святой Руси» вспоминает знаменитого полководца А.В. Суворова, «который, несмотря на все свое величие, в Семик собирал у себя гостей, с которыми обедал в березовой роще под кудрявыми зелеными березками, перевитыми разноцветными ленточками, при пении народных песен. После обеда он играл в хороводы не только с девушками, но и с солдатами, играл в горелки, бегая, словно юноша»<sup>2</sup>.

В воскресный день после Семика в России повсеместно отмечалась *Троица* или *Пятидесятница*.



У всех славян суббота накануне Троицы — традиционный день поминовения умерших (в православном календаре он носит название «родительской субботы»): в этот день принято посещать кладбище, заказывать молебны, жечь поминальные костры. Иногда юноши и девушки водят хороводы вокруг «субботних костров». В этих играх угадывается распространенный в древности ритуал очищения огнем, тесно связанный с культами земли и предков. Так, в старинной обрядности соединились память об ушедших и радостная встреча весенних всходов, праздничный гимн кормилице - земле и всему, что живет и растет на ней.

Троица отмечается на пятидесятый день после Пасхи, отсюда ее второе название.

Христианский смысл праздника Троицы основан на библейском сказании о сошествии Святого духа на апостолов на 50-й день после Воскресения Христа, после чего они стали понимать все языки. В христианской религии это трактуется, как пожелание Христа нести его учение всем народам земли на всех языках.

Первый день Пятидесятницы, воскресенье, церковь посвящает чествованию Пресвятой Троицы. Этот день в народе называется Троицын день; последующий день, понедельник, посвящается Духу Пресвятому, отчего он и называется Духов день. В эти дни в храмах совершаются торжественные богослужения.

В праздник Троицы принято украшать храмы и жилища ветвями и цветами и самим стоять на службе с цветами.

В России Троица впитала в себя те обычаи и обряды, которые характерны для праздника Семик. Издревле Троице сопутствовали завивание венков, гадания, катания на лодках и т.д.

Символом праздника стала русская березка. Наряжать березку, заламывать и завивать венки, украшать окна домов свежими березовыми ветками, собирать в эти дни лекарственные травы — все эти обычаи берут свое начало в верованиях древних славян.

Праздник Троицы отмечает весь христианский мир. И почти везде это не только церковный, но и общенародный праздник. В Троицкой обрядности повсюду прослеживаются старинные обычаи, связанные с празднованием расцвета природы, прихода на землю тепла и света. Совершаются и ритуалы, главная цель которых — обеспечить будущий урожай, здоровье, благополучие всех людей, хороший приплод скота и т.д.

В этот день устраиваются праздничные шествия, танцы и хороводы, обряды благословения людей, полей, зелени и травы. Очень распространены на Троицу обряды, связанные с водой. Шутливое обливание водой друг друга - отголосок магического ритуала вызывания дождя. Популярны также катания на лодках, украшенных зеленью и цветами, а также паломничество к святым источникам. Обычай освящения воды известен давно, при этом Троицкой воде также приписываются сила и целебные свойства (ею окропляют посевы, орошают сады, обеспечивая будущий урожай.)

Семика и Троица - праздники с танцами, шумными веселыми шествиями, с выбором Троицкой невесты и т.п. Троицкая невеста во главе праздничной процессии совершает обход деревни или города, иногда участвует в обряде освящения полей и источников

Иван Купала — следующий большой летний народный праздник. Отмечавшаяся у древних славян Купальская неделя совпадала по времени с днем летнего солнцестояния. Праздник посвящался солнцу и был связан с древнейшими культами славян - культом огня и воды. В этот день по традиции разводили костры, купались в потеплевших реках, обливали друг друга водой.

После принятия христианства на Руси в этот день (24 июня) стал отмечаться праздник Рождества Иоанна Крестителя (Иоанна Предтечи), который, по преданию, крестил Иисуса Христа. В связи с тем, что празднование купальской недели совпадало с этим церковным праздником, в народе утвердилось его новое название « Праздник Ивана Купалы».

На Ивана Купалу также собирают целебные растения, которые, по преданиям, исполнены особой лечебной силой. Значение слова «Купала» трактуется по-разному. Некоторые исследователи считают его производным от слова «купный» (совокупный, совместный, соединенный). Другие объясняют его происхождение от слова «купа» (груда, кипа). В некоторых областях России очаг как место, в котором разжигается огонь, называют «купальницей».

В древнеславянской мифологии. Купало, считался божеством земных плодов. Перед сбором урожая хлебов ему приносили жертвы. В то же время. Купало — божество сердитое, горячее, кипящее гневом, яростью, оно служит символом огня. По народному поверью, солнце в этот день выезжает на трех конях: серебряном, золотом и бриллиантовом; оно веселится и рассыпает по небу огненные стрелы. В народе считают, что солнце «играет» пять раз в году: на Рождество, на Крещение, на Благовещение, на Пасху и в день Ивана Купалы. Вместе с тем по звучанию слово «купало» совпадает со словом «купать», погружать в воду. Не случайно ритуальное купание, обливание водой — неперенные атрибуты праздника. В этот день на заре было принято купаться в реке, умываться росой — таким действиям приписывалась магическая, целебная сила.

Из летних праздников день Ивана Купалы — самый веселый и жизнерадостный; в нем принимало участие все население, причем традиция требовала активного включения каждого во все обряды, обязательного соблюдения обычаев

До наших дней дошли приметы, относящиеся к этому празднику: «Сильна роса на Ивана — к урожаю огурцов», «На Иванову ночью звездно — много будет грибов», «Если в Иванов день будет гроза, то орехов уродится мало и они будут пустые».

Ивановские дожди вызывали у земледельца одновременно и радость, и тревогу: они очень нужны хлебам и уже опасны для травы перед самым сенокосом.

Накануне Ивана Купалы крестьянки обязательно мыли у колодца или на реке «квашенки» — кадушки, в которых приготавливают тесто для выпечки хлеба.

Один из довольно распространенных купальских обрядов — обливание водой всякого встречного и поперечного. Деревенские парни одеваются в старое белье и отправляются с ведрами и кувшинами на речку, где наполняют их водой, идут по деревне, обливая каждого, делая исключение только для стариков и малолеток. Но всего охотнее, разумеется, обливают девушек. В свою очередь, и девушки стараются отомстить парням и тоже бегут на реку за водой. Кончается дело тем, что молодежь, вымокшая до нитки, гурьбой устремляется купаться на речку.

Главная особенность купальской ночи — очищающие костры. Добыв трением из дерева «живой огонь», под пение особых купальских песен зажигали костры, несомненно, имеющие символическое значение. В огонь подбрасывали бересту, чтоб горело веселей и ярче. Парни и девушки в праздничных нарядах собирались обыкновенно у костров, где водили хороводы, и, взявшись за руки, попарно прыгали через эти костры, думая, что это избавит их от всех зол, болезней, горя. Судя по удачному или неловкому прыжку, предсказывали грядущее счастье или беду, раннее или позднее замужество. «Огонь очищает от всякой скверны плоти и духа, — писал один из этнографов XIX века, — и на Ивана Купалу прыгает через него вся русская деревня». Народное поверье • гласит: кто выше прыгнет через купальский костер, у того и колос хлеба уродится выше. Через купальский огонь прогоняли домашнюю скотину для защиты ее от мора. В купальских кострах матери сжигали старые, снятые с больных детей сорочки, чтобы вместе с ними сгорели и сами болезни.

Молодежь, подростки, дети, напрыгавшись через костры, устраивали шумные веселые игры. Обязательно играли в горелки. Участники выстраивались парами друг за другом и пели хором:

*Гори, гори ясно,  
Чтобы не погасло.  
Глянь на небо –  
Птички летят,  
Колокольчики звенят:  
Динь-дон, динь-дон,  
-Убегай скорее вон!*

При последних словах первая пара, не разнимая рук, бежала вперед, а водящий пытался их догнать. Во время игры исполнялись разные припевки, в каждой местности свои, например:

*Стой, гори на месте,  
Гори, не сгорай,  
По бокам глазами  
Поменьше стреляй,  
А гляди на небо,  
Там журавли,  
А мы ноги унесли!  
Едут там трубачи  
Да едят калачи  
- Раз, два, не воронь  
А беги, как огонь*

По поверьям крестьян, в купальскую, самую короткую ночь в году, которая считается «страшной ночью», нельзя спать, так как оживает и становится особенно активной всякая нечисть (ведьмы, оборотни, русалки, змеи и т.п.)

С днем Ивана Купалы связаны многочисленные обычаи и приметы, относящиеся к растительному миру, которые нашли свое выражение в русских пословицах и поговорках. («Иван Купала - хорошие травы», Иванов день пришел -

траву собирать пошел»). Часть трав и цветов собирают днем, часть ночью, а некоторые только по утренней росе. Когда девушки рвут травы, то приговаривают «Земля-мати, благослови меня травы брати».

Травы и цветы, собранные на Иванов день, высушивают и берегут, считая их очень целебными по сравнению с теми, которые собраны в другое время. Ими окуривают больных, борются с нечистью, их бросают в затопленную печь во время грозы, чтобы предохранить дом от удара молнии, а также применяют для «разжигания» любви или для «отсушки».

В день Ивана Купалы девушки завивают венки из трав, вечером пускают их на воду, наблюдая, как и куда они поплывут. Зрелые женщины, присутствуя при этом, помогают толковать те или иные положения венка, подталкивая тем самым девушек к принятию того или иного решения

Главным символом праздника был цветок папоротника. По преданию, этот огненный цветок появляется только в ночь на Ивана Купала. Тот, кто сумеет найти цветок папоротника и сорвать его, станет властителем леса, будет править тропами в лесу, владеть кладами под землей, его полюбят самые красивые девушки и т.п. Основные ритуальные элементы этого дня - погружение в воду, традиционные купания, разжигание костров («купальниц»), совместная (купная) трапеза. Приготовление в огромных котлах обетной каши имело также символический смысл. Совместная обрядовая трапеза символизировала единение людей, обилие, достаток, плодородие земли и т.д. В этот день топили бани, постилая на пол траву и Цветы. Парились вениками из богородской травы, папоротника, ромашки, Иван-да-Марьи, лютика, полыни, мяты и других трав, чтобы изгонять телесную нечистоту.

Купание в реках, бесшабашное веселье, смывание с себя тоски - кручины, болезней, сглаза - все это было овеяно Древним язычеством, обычаем поклонения огню и воде.

Большинство из старинных обрядов сохранились лишь частично. Поэтому ценность представляет то, что еще уцелело. И нам надо сохранить для народа его прошлое.

Следующий большой летний праздник — Ильин день, отмечаемый 20 июля ст.ст.(2 августа н.ст.) в честь Ильи - пророка, одного из особо почитаемых христианских святых, Ильин день служил ориентиром для проведения сезонных сельскохозяйственных работ, с ним связано окончание сенокоса и начало жатвы. Именно эти хозяйственно-бытовые моменты делали Ильин день значимым торжеством для крестьян. На народном календаре вплоть до начала XX века этот день символизировался изображением колеса. Колесо с шестью спицами в качестве оберега от грозы распространено было как у русских, так и у белорусов и украинцев. Такие знаки в XIX I веке часто вырезали на причелинах (коньках изб).

Знак в виде шестигранного колеса встречается еще в глиняном календаре IV века, а, следовательно, задолго до введения официального культа Перуна. Вполне понятно, почему день почитания этого могущественного божества и всех его последующих трансформаций падал на 20 июля. К этому времени лето подходило к своему жаркому и грозovому периоду. Зерновые культуры были почти готовы к жатве. Но 5 достаточно было сильного ливня, молнии или града, чтобы все погибло.

Поэтому в Ильин день совершались обряды, призванные сохранить и защитить как урожай, так и самого человека.

Каким же был облик Ильи-пророка в народном представлении, и какие ритуалы связаны с его днем? В различных жанрах фольклора он выступает по-разному. В одних, главным образом в обрядовой поэзии, он милостив: заботится об урожае, скоте, здоровье людей. Эта сторона его облика отчетливо проступает в белорусском обрядовом фольклоре: в щедривках, колядках, жнивных песнях, а также в заговорах. В них Илья-пророк — податель всяких благ и милостей. В других жанрах, например, в большинстве легендарных сказок, в плачах, рассказах, основанных на поверьях, он выступает в своем грозном облике громовержца, карающего и немилостивого.

Библейская легенда и апокрифические сказания, надписи на иконах, а позднее и лубочные картинки создавали представление об Илье-пророке как об «огненном», «тученосном»

громовержце, метавшем молнии. Заслышав гром, люди говорили, что это Илья-пророк разъезжает по небу в огненной колеснице.

*... Уж на той колеснице огненной,  
Над пророками пророк, сударь, гремит,  
Наш батюшка показывается,  
Под ним белый, храбрый конь,  
Уж и этот конь не прост;  
У добра коня жемчужный хвост  
И гривушка позолоченная,  
Крупным жемчугом унизанная  
В очах его камень-маргарит,  
Из уст его огонь-пламень горит.*

Илья считается в народе хозяином дождя. «Илья грозы держит», — говорит пословица. Представлению об Илье - пророке как о дожденосце способствовала также церковная легенда. Церковь приняла народное верование. С давних пор в Ильин день и неделю после него совершались крестные ходы с молебнами о дожде и ведре. В Новгороде в старину существовали церкви Ильи Мокрого и Сухого. В засуху совершался крестный ход с молебнами о дожде к первой церкви, а с просьбой о сухой, ясной погоде — к другой. В допетровской Руси в хождениях к Илье Сухому и Мокрому принимали участие и сами цари. Церкви Сухого и Мокрого Ильи были построены не только в Новгороде, но и в Москве, Пскове и других городах. Поскольку во многих районах Ильин день попадает как бы на рубеж между летом и осенью, с ним связано множество пословиц, поговорок, наблюдений, отмечающих этот факт. Например: «До Ильи мужик купается, а с Ильи с водой прощается».

Существует множество народных объяснений, почему нельзя купаться после Ильина дня: с Ильина дня вода делает-



ся холоднее оттого, что в нее «Илья бросает кусочек льда» (нарушивший этот запрет непременно заболает).

С Ильиным днем кончались, по народному выражению, летние «красные» дни и начинался поворот на осень. «Пророк Илья лето кончает — жито зажинает». Появляются первые утренние холода, удлиняются ночи: «До Ильи хоть разденься — после Ильи в зипун оденься», — говорит пословица.

С Ильиным днем связаны многие сельскохозяйственные советы и приметы, относящиеся к уборке хлебов, к предстоящему озимому севу, созреванию овощей («На Илью накрывай капусту горшком, чтобы бела была» )

Большинство Ильиных сельскохозяйственных обычаев и обрядов относится к жатве. С Ильей чаще всего связывали один из древнейших земледельческих обрядов — «завиванье бороды», распространенный в прошлом, как в России, так и во многих странах Европы. Первоначальный смысл этого! обряда — обеспечение урожая на следующий год: «Вот тебе, Илья, борода, уроди ржи, овса, ячменя и пшеницы».

Один из наиболее ярких обрядов Ильина дня — коллективные трапезы с закалыванием барана или быка (обряд распространен и у многих народов Европы). Он берет свое начало в дохристианских культах и имеет вполне определенное магическое назначение — обеспечить урожай, плодовитость скота, благополучие в семье. Ритуал закалывания мог быть различен, но в основном он состоял в следующем. Крестьяне собирались всем приходом к церкви и сгоняли туда весь рогатый скот. Священник окроплял животных святой водой. После обедни выбиралось и покупалось всем миром за деньги, собранные «с каждой души», животное. Его закалывали, мясо варили в общем котле и раздавали присутствующим.

Наряду с «быкобоем» в день Ильи-пророка варили пиво из зерен, собранных у жителей деревни. В одних местах варка пива происходила вместе с «быкобоем», в других **существовала** сама по себе. Празднование сопровождалось играми и хороводами. При этом молодые люди делали девушкам по-

дарки, часто преподнося маленькие образки. Илья считался покровителем счастья и любви.

Однако неверно было бы видеть в Илье только союзника и защитника. В народных рассказах, сказках, легендах и поверьях Илья выступает как грозный вестник гнева божьего, немилостивый, ревниво заботящийся о своем почитании. Карательная функция Ильи тесно связана с очистительной. По народным представлениям, он призван очищать землю от всякой нечисти, преследуя и уничтожая злых духов, наказывая людей за дурные поступки («Грозью гремит над всеми темными силами»).

Чудодейственную силу его распространяли и на явления природы, связанные с Ильиным днем: Ильиным дождем умывались, веря, что он предохраняет от всяких «вражьих чар».

Многообразие традиций и обычаев Ильина дня, являющегося своеобразным символом ответственного периода сельскохозяйственной деятельности, отразилась в фольклоре, прежде всего, в пословицах и поговорках, метких словах, приметах и т.д. В них в своеобразной форме воплотились результаты многовекового опыта и практической мудрости крестьянина, относящиеся к этому периоду года.

В августе русский народ отмечает три Спаса — праздника, посвященных Всемилостивому Спасу (Спасителю): 1 (14) августа — медовый Спас (Спас на воде), 6(19) августа — яблочный Спас (Спас на горе), 16 (29) августа — ореховый Спас (Спас на полотне). Широко известна такая поговорка: «Первый Спас — на воде стоять, второй Спас — яблоки есть, третий Спас — холсты продавать».

Первый Спас называется медовым потому, что начиная с этого дня по народной примете пчелы уже перестают брать медовую взятку с цветов. В этот день русские люди ходили, друг к другу в гости, пробовали первый новый мед. С 6 августа по всей России начинали собирать, и есть яблоки и фрукты, которые в этот день освящали в храмах. До этого дня есть яблоки было нельзя. Дни, следующие за яблочным Спасом, называют «лакомки». «На второй Спас и нищий яблочко

съест», — говорит народ. Тщательно соблюдался обычай делиться яблоками и другими фруктами со всеми неимущими. С этого времени приступали к полной уборке урожая огородных и садовых культур. Лето подходило к концу.

**Осенние праздники** Проводы лета начинались с *Семенова дня* — с 1 (14) сентября. Обычай встречать осень был широко распространен в России. По

времени он совпадал с бабьим летом. **В** середине сентября праздновались *Осенины*. Рано утром женщины выходили на берег реки или пруда, встречали матушку Осенину с круглым овсяным хлебом.

Замечательной традицией у русского народа были так называемые «капустки», или «капустницы», когда после сбора капусты хозяева приглашали людей в гости. Соседи приходили в дом, поздравляли хозяев с хорошим урожаем, затем с особыми, приуроченными к этому событию песнями рубили капусту, солили ее. Совместная работа всегда шла успешнее, радостнее, была удачливой.

По окончании работы устраивалась общая трапеза, для которой заранее варилось пиво и пеклись пироги с капустой. Во время этой трапезы женщины обещали всегда помогать друг другу и быть вместе и в горе, и в радости.

Так труд и быт, будни и праздники тесно переплетались друг с другом, способствуя сплочению людей, их единению.

Среди осенних земледельческих праздников следует отметить начало жатвы — *зажинки*, и ее окончание — *дожинки*.

Зажинки и дожинки — важнейшие земледельческие праздники. Многие исследователи русского быта повествуют о том, как они проводились на Руси. «Выходили поутру зажинщицы и зажинщицы на свои загоны, — пишет в своем труде А.А. Коринфский, — зацветала-пестрилась нива мужицкими рубашками да платками бабьими, ... песни заживные перекликались от межи до межи. На каждом загоне шла впереди всех прочих сама хозяйка с хлебом-солью да со свечой.

Первый сжатый сноп — «зажиночный» — звался «снопом - именинником» и ставился особь от других; ввечеру брала его зажинщица, шла с ним впереди своих домашних, вносила в избу и ставила именинника в красный угол хаты. Стоял этот сноп — до самых дожинок... На дожинки по деревням устраивали «мирскую складчину», ... пекли пирог из новой муки... и праздновали окончание жатвы, сопровождая особыми, приуроченными к тому, обрядами. Жницы обходили все дожатые поля и собирали оставшиеся не срезанными колосья. Из последних свивался венок, переплетавшийся полевыми цветами. Этот венок одевали на голову молодой красивой девушке, и затем все шли с песнями к деревне. По дороге толпа увеличивалась встречными крестьянами. Впереди всех шел мальчик с последним снопом в руках».

Обычно дожинки приходятся на период празднования трех Спасов. К этому времени оканчивается жатва ржи. Хозяева, окончившие жатву, несли последний сноп в церковь, где и освящали его. Такими окропленными святой водой зернами засеивали озимые поля.

Последний сжатый сноп, украшенный лентами, лоскутами, цветами, также ставился под образа, где он стоял до самого Покрова. По преданию, сноп обладал магической силой, сулил благополучие, оберегая от голода. В день Покрова его торжественно выносили во двор и с особыми заклинаниями скармливали домашним животным, чтобы не болели. Закормленная таким образом скотина считалась подготовленной к долгой и суровой зиме. С этого дня ее уже не выгоняли на выпас, так как наступали холода.

К другим обрядам окончания жатвы относится обычай оставлять на полосе несколько несжатых колосьев, которые завязывали узлом («заламывали бороду»). Затем их прижимали к земле со словами: «Илье на бороду, чтобы святой угодник не оставил нас на будущий год без урожая».

Своего рода рубежным между осенью и зимой был праздник Покров Пресвятой Богородицы, который отмечался 1 (14) октября. «На Покров до обеда — осень, после обеда зима», говорились в народе.

*Покров* — один из особо почитаемых православными верующими религиозных праздников. В старинных церковных книгах есть рассказ о чудесном явлении Богородицы, которое произошло 1 октября 910 г. В них подробно и красочно описывается, как перед концом всенощного богослужения, в четвертом часу утра, местный юродивый по имени Андрей увидел, что над головами молящихся стоит в воздухе Божья Мать в сопровождении свиты ангелов и святых Она простерла над прихожанами белое покрывало и молилась о спасении всего мира, об избавлении людей от голода, потопа, огня, меча и нашествия врагов. Когда богослужение кончилось, юродивый Андрей рассказал людям о своем видении, и разнеслась весть о чуде. В честь этого чудесного явления русская церковь и установила специальный праздник — Покров Пресвятой Богородицы. Богородица дева Мария, мать 1 богочеловека Иисуса Христа, по христианскому учению, сыграла важную роль в спасении мира.

По народным представлениям, Богородица была покровительницей земледельцев. Именно к ней обращался с молитвой об урожае русский человек. Именно от нее ждал он помощи в тяжелом крестьянском труде. Сам образ земной женщины Марии, родившей божественного сына и пожертвовавшей им ради спасения людей, был близок и понятен верующим, особенно женщинам. Именно к Богородице обращались они со своими бедами, заботами, чаяниями

Праздничная церковная служба в день Покрова построена так, чтобы убедить верующих в милости и заступничестве Богородицы, в ее способности защитить людей от бед и утешить их в горе. Богослужение в праздник Покрова посвящено раскрытию ее образа как всеильной покровительницы этого мира и как духовного лица, объединяющего вокруг себя небесные и земные силы.

Ко времени празднования Покрова заканчивались осенние полевые работы, и крестьяне торжественно отмечали эти события. Народный праздник урожая слился с христианским.

С праздником Покрова связано очень много поверий, уходящих своими корнями в далекую старину. Познакомимся

с некоторыми из них. «Придет Покров, девке голову покроет», — говорят старики, а девушки, в свою очередь, втайне молятся: «Батюшка Покров, покрой землю снегом, а меня молоду фатой!» или «Покров, Пресвятая Богородица, покрой мою бедную головку жемчужным кокошником!». Весь день праздника девушки проводят в своем кругу, устраивая вскладчину веселый пир в простодушной уверенности, что «если Покров весело проведешь, дружка милого найдешь».

\* \* \*

Таким образом, мы рассмотрели основные календарные праздники, зимние, весенние, летние и осенние, в проведении которых отразился характер русского народа, его верования, обычаи и традиции. На протяжении веков они, безусловно, претерпевали некоторые изменения, связанные с определенными историческими событиями, сменой эпох. Но главные смыслы и значения этих праздников до сих пор важны для нашего народа.

## **Литература**

- Алмазов С.Ф., Питерский П. Я. Праздники православной церкви. М., 1962.  
Афанасьев. А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1965.  
Баженова А. Солнечные боги славян. Саратов, 1953.  
Белов В.И. Лад: Очерки о народной эстетике. Архангельск, 1985.  
Библия. Евангелие (любое издание).  
Большой путеводитель по Библии М., 1993  
Брагинская Н.В Календарь//Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1  
614.

- Велецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М., 1978.
- Виноградова Л.Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: генезис и типология колядования. М., 1982.
- Громыко М. М. Мир русской деревни М., 1991.
- Жигульский К. Праздник и культура. М., 1985.
- Забелин И. Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. М., 1992.
- Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография. М., 1991. Земцовский И.И. Поэзия крестьянских праздников. М., 1970. Ивлева Л.М. Ряженые в русской традиционной культуре. СПб., 1994.
- Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Зимние праздники. М., 1973. Весенние праздники. М., 1977. Летне-осенние праздники. М., 1978.
- Круглый год. Русский земледельческий календарь. / Сост. А. Ф. Некрылова. М., 1989.
- Народный месяцеслов. М., 1992.
- Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. Л., 1988. Поэзия крестьянских праздников. / Сост. Земцовский И. И М., 1973. Праздничные службы и церковные торжества в Москве. М., 1995.
- Пропп В. Я. Русские аграрные праздники: Опыт историко-этнографического исследования. Л., 1967.
- Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. Л., 1963.
- Рожнова П. Радоница. М., 1991.
- Русские: Историко-этнографический атлас. Т. 1-2. М., 1967 — 1970.
- Рыбаков Е. А. Язычество древних славян. М., 1994.
- Сахаров И.П. Сказания русского народа. М., 1990.
- Селешников С. И. История календаря и хронология. М., 1977.

Снегирев И.М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. М., 1990.

Соколова В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев, белорусов XIX-начала XX вв. М., 1979.

Соколова З.П. Культ животных в религиях. М., 1972.

Степанов Н.П. Народные праздники на Святой Руси. М., 1992.

Терещенко А. Быт русского народа. СПб., 1996.

Токарев С. А. Народные обычаи календарного цикла — образцы русской народной хореографии. М., 1984.

Чичеров В. И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XV1-X1X вв. М., 1957.

Шмелев И. Лето Господне. М., 1989.

Этнография восточных славян: Очерки традиционной культуры. М., 1987.

Юдин В. Дни величальные. Страницы народного христианского календаря. Саратов, 1992.



## **Глава 4. Художественные традиции семейно-бытовых праздников и обрядов**

Календарные праздники связаны со сменой времен года, с круговоротом природы. Другая группа праздников и обрядов - семейно-бытовые, посвящена наиболее важным вехам иного круговорота - круговорота человеческой жизни, отражает жизнь человека от рождения до смерти, традиционный быт и семейные традиции.

К ним относятся: родины, крестины, именины, новоселье, свадьбы, похороны. Необходимо отметить, что семейнобытовые и календарные праздники и обряды тесно связаны друг с другом. Многие ученые считают, что некогда земледельческая и семейно-бытовая обрядность, особенно свадебная, составляли единое целое, имея одну общую задачу - достижение благополучия в семье, хорошего урожая. Не случайно большое сходство наблюдается в календарных и свадебных песнях заклинательного характера. Ряд песен исполняется на календарном празднике и на свадьбе. Часто можно наблюдать трансформацию аграрно-календарной обрядности в семейно-бытовую (например, купание новорожденного в корыте с зернами злаков, встреча молодых свекровью после венца в вывороченной шубе, ритуальные блюда крестинных и поминальных трапез и т. п.).

Вместе с тем приуроченность к наиболее ярким событиям в личной жизни каждого человека, а не постоянно повторяющимся датам, обусловленным сменой времен года, и соответственно иные функции и иное содержание позволяют выделить семейно-бытовые праздники и обряды в отдельную группу. Последовательность проведения объективно задана самой жизнью человека. Поэтому знакомство с семейнобытовыми праздниками мы начнем с рассмотрения родильной обрядности.

### **Родильная Обрядность**

Обычаи и обряды родильного цикла  
Играли огромную роль с древнейших  
времен. Нельзя забыть, что первой

формой социальной организации людей был материнский род, и при трудных бытовых условиях, небольшой продолжительности жизни древнего человека выполнение женщинами своей природной функции деторождения было основным условием существования рода. События, связанные с этим, возводились в культ. Обряды родильного цикла существуют тысячелетия и являются древнейшими в истории человечества. Главный смысл родильного цикла определялся заботой о рождении здорового ребенка и сохранении жизни и здоровья матери. Это обуславливало проведение магических обрядов, почти не видоизмененных под влиянием церкви.

В народе бытовала поговорка: «Много детей бывает, не «лишних» Бог никому не посылает». И еще в старину говорили: «У кого детей много, тот не забыт от Бога». Многодетность в народе всегда приветствовали, осуждение многодетных семей порицали, а бездетным сочувствовали. В некоторых местах России уже во время свадьбы предпринимали меры предосторожности, обеспечивающие успешное деторождение молодой женщины. Нередко они носили суеверный оттенок. Н. Сумцов<sup>1</sup> писал, что в Нижегородской губернии молодых из-за свадебного стола выводят так, чтобы избежать кругового обхождения, иначе молодая не будет рожать. Все время покрывания головы молодой сажают ей на колени маленького мальчика с целью расположить молодую женщину к рождению первенца мужского пола.

Довольно насыщенным разнообразными обрядами обычаями, суевериями является *период вынашивания ребенка*.

Беременная женщина на Руси была объектом множества суеверий, в которых, однако, нельзя не увидеть рациональное зерно. Некоторые из них регламентировали ее пове

<sup>1</sup> Сумцов Н. Народное воззрение на новорожденного ребенка // Журнал министерства народного просвещения. 1880. №11.-С.70-72.

формой социальной организации людей был материнский род, и при трудных бытовых условиях, небольшой продолжительности жизни древнего человека выполнение женщинами своей природной функции деторождения было основным условием существования рода. События, связанные с этим, возводились в культ. Обряды родильного цикла существуют тысячелетия и являются древнейшими в истории человечества. Главный смысл родильного цикла определялся заботой о рождении здорового ребенка и сохранении жизни и здоровья матери. Это обуславливало проведение магических обрядов, почти не видоизмененных под влиянием церкви.

В народе бытовала поговорка: «Много детей бывает, не «лишних» Бог никому не посылает». И еще в старину говорили: «У кого детей много, тот не забыт от Бога». Многодетность в народе всегда приветствовали, осуждение многодетных семей порицали, а бездетным сочувствовали. В некоторых местах России уже во время свадьбы предпринимали меры предосторожности, обеспечивающие успешное деторождение молодой женщины. Нередко они носили суеверный оттенок. Н. Сумцов<sup>1</sup> писал, что в Нижегородской губернии молодых из-за свадебного стола выводят так, чтобы избежать кругового обхождения, иначе молодая не будет рожать. Все время покрывания головы молодой сажают ей на колени маленького мальчика с целью расположить молодую женщину к рождению первенца мужского пола.

Довольно насыщенным разнообразными обрядами обычаями, суевериями является *период вынашивания ребенка*.

Беременная женщина на Руси была объектом множества суеверий, в которых, однако, нельзя не увидеть рациональное зерно. Некоторые из них регламентировали ее пове

<sup>1</sup> Сумцов Н. Народное воззрение на новорожденного ребенка // Журнал министерства народного просвещения. 1880. №11.-С.70-72.

месяц, красивых детей в реальности и в различных изображениях - тогда ребенок родится не только здоровым, но и приятной внешности.

Определенной регламентации подвергалось и отношение к беременной окружающих. Так, беременной нельзя было отказывать в еде (ведь просит не она, а младенец) - иначе «мыши погрызут одежду», не выполнить ее просьбу (сам не съешь, а беременной не откажи), при ней нельзя было ссориться, кричать, громко говорить — испугаешь ребенка

Правда, отношение к беременной в народе было двояким. С одной стороны, она несла добро и являлась олицетворением плодородия. Способность беременной к магической передаче плодородия использовалась во многих обрядовых действиях: для увеличения плодovitости скота, домашней птицы, увеличения урожая зерна, плодовых деревьев. Во время засухи будущую маму обливали водой, чтобы вызвать дождь. При пожаре она обходила дом, что помогало погасить пламя. С другой стороны, по суеверным представлениям, от женщины, ждущей ребенка, исходила опасность. Очевидно, это было связано с присутствием в ней двух душ и ее близостью к границе жизни и смерти. («С брюхом ходить - на ворота смерть носить»), И это вызывало разнообразные охранительные меры со стороны окружающих и рождало определенные суеверия. Так, например, верили, что встреча с беременной женщиной приносит несчастье

Вместе с тем женщина, ждущая ребенка, сама нуждалась в защите от злых сил, способных навредить ей и ее потомку. Для защиты от них она всегда имела при себе предметы - «обереги»: красные шерстяные нити, лоскуты, ленты, которые она обвязывала вокруг пальца, руки или пояса, пучки разноцветной пряжи, завязанные «мертвым узлом», железные предметы - иголку, нож, а также щепки от разбитого молнией дерева, уголь, кусочки кирпича от печи, соль.

Естественно, и будущую мать, и всю семью очень интересовал пол ребенка. И не из простого любопытства: от этого напрямую зависело благополучие семьи. Рождение мальчика означало появление помощника и будущего кор-

милыца, девочка же воспринималась как разорительница, которой уже с раннего возраста нужно готовить приданое. А повзрослев и выйдя замуж, она покинет родной дом и будет работать на чужую семью. Способов угадать пол ребенка существовало много. Сохранилось древнерусское свидетельство о гадании подобного рода: «...и чреваты жены медведю хлеб дают из рук, да рыкнет, девица будет, а молчит - отрок будет». Кончив ткать, будущая мать выбегала на улицу и ждала первого встречного, считалось, что его полу и будет соответствовать пол ребенка. Мальчика следует ждать в том случае, когда у последнего ребенка в семье на шее волосы не заканчиваются косичкой, когда отец будущего ребенка найдет во время пути кнут, когда посаженный за свадебный стол ребенок выберет какую-нибудь принадлежность мужчины, например, трубку, а не платок или наперсток.

Следующим этапом родильной обрядности являются *обряды, сопровождающие появление ребенка на свет*. Необходимо отметить, что в этих обрядах участвовали, главным образом, женщины, бабка-повитуха, родственницы и соседки. Участие же мужчин было весьма ограниченным. Своеобразным церемониймейстером родов выступала *бабка-повитуха*. Без повивальной бабки не обходилась ни одна крестьянская семья. Она занималась не только принятием родов, но, главное, умела выполнять необходимые, с точки зрения крестьян, процедуры над ребенком и роженицей, сопровождая их магическими действиями. Основными процедурами были: обрезание пуповины, действия с последом и купание ребенка. Все действия повитухи с новорожденным объединялись одним термином - «бабить». Повивальная бабка - лицо, никем не избираемое, добровольно принимающее на себя определенные, нигде не записанные, но осознаваемые ею обязанности. Она не могла отказать в просьбе прийти к роженице, даже если ей этого очень не хотелось, не могла требовать вознаграждения за труды, а довольствовалась тем, что ей давали. Община предъявляла довольно строгие требования к личности повитухи. В роли повитухи выступала обыкновенно пожилая женщина (девушки повитухами быть не могли). Она

должна быть безупречного поведения, быть счастливой в семейной жизни, богобоязненной и истово соблюдающей все православные обряды

В некоторых местах считали, что повивать могли только вдовы, а не «мужние жены». Повитуха не должна была обмывать покойников, в противном случае новорожденные, принятые ею, будут умирать. По той же причине повитухе возбранялось участвовать в избавлении от нежеланных детей: все свое знание и умения она должна была направлять только на сохранение жизни ребенка. При выборе повитухи обращали внимание и на то, не умирали ли ее собственные и повитые ею дети.

Сообразуясь со всеми требованиями, русский крестьянин выбирал повитуху и звал ее в дом. Тотчас по появлении в доме родильницы повитуха зажигала лампы у икон и молилась. Затем принимала меры «от сглазу»: умывала женщину «с уголька», велела ей утереться мужниной шубой «от напуска», мазала «угворным маслом».

Затем повивальная бабка ведет роженицу в баню (которая заранее топится), чтобы распарить и размягчить кости. Положив роженицу на полок, она растирает ее маслом. Перед тем как лечь в постель или уйти в баню для родов, родильница «прощается со своими семейными», обращаясь сначала к свекру, потом к свекрови и затем к остальным членам семьи.

Помимо своих прямых обязанностей, связанных с рядом симптоматических действий для облегчения родов, бабки постоянно заботятся о защите роженицы от нечистой силы, используя при этом христианскую атрибутику: ладан, святую воду и молитвы. В заговорах повитуха обычно обращается за помощью к различным святым: Зосиме и Савватею, Анне - пророчице, Кузьме и Демьяну, Пресвятой Богородице и к своей главной покровительнице и помощнице — бабушке

Листова Т. А. Русские обряды, обычаи и поверья, связанные повивальной бабкой//Русские: семейный и общественный быт. М: Наука, 1989. С. 143

Соломониде (Соломее, Соломони) По народным представлениям, именно Соломея выполняла все те действия с младенцем Христом, которые должна была исполнять деревенская повитуха. Именно к ней обращалась повитуха, прося: «Бабушка Соломонида, приложи рученьки рабе Божьей ... (имя роженицы)» или: «Бабушка Соломонида, Христа повивала - помоги!»

*Муж роженицы* играл значительную роль при родах, хотя и подчинялся беспрекословно всем указаниям повитухи.

В народе было чрезвычайно распространено мнение, что роды сильно облегчаются, если муж находится подле жены в минуты страданий. Муж поил роженицу водой из своего правого сапога, развязывал на ней пояс, прижимал коленом спину жены, - все эти действия по народным представлениям якобы ускоряли и облегчали роды. Иногда для этой же цели повитуха велела будущему отцу ломать изгородь, посылала к священнику и т. п.

Другим довольно распространенным способом облегчения родильных мук был обычай разыгрывать роль родильницы ее супругом. Так, у белорусов Могилевской губернии и в Ельнинском и Смоленском уездах муж одевался в женскую одежду: рубаху или юбку, повязывал голову платком и стонал во время родов, как будто разделяя страдания жены. Случалось, что муж нередко начинал чувствовать серьезное недомогание, так успешно он «входил в образ».

Для облегчения родов прибегали к разного рода приемам и манипуляциям, имеющим большей частью магическое значение: зажигали освященную восковую свечу и держали ее перед лицом роженицы, метлой стучали в потолок избы, обращаясь за помощью к «домашнему духу», покровители семьи. Во многих местах России размыкают и развязывают все, что замкнуто и представляет собой какую - либо преграду, способную помешать быстроте родов: отпирают в доме все замки, сундуки, шкафы, раскрывают двери и печные заслонки, развязывают узлы, расплетают косу, развязывают пояс и платок на роженице, снимают с нее серьги и кольца. При трудных родах идут к священнику с просьбой отворит

Царские двери (ворота), зажигают венчальную свечу, служат молебн Запрестольной Божьей Матери, т. е. той ее иконе, которая находится за престолом в местном храме. Считалось, что в таких случаях хорошо помогает и пояс священника, которым он опоясывался во время богослужения. Его клали на живот роженицы. Почти повсеместно роженицу трижды обводили вокруг стола, на углах которого лежит соль. Беременная отведывала ее из каждой кучки и вслед за повитухой произносила заговор на облегчение родов: «Ты, соль, свята; ты, соль, солонка; ты, соль, крепка! Расступися соль, мне недуги отпусти, что в животной кости, во черной во крови; услади все колотья и болести в трудну пору, а я раждаюся!»

По совершению родов повитуха подносит младенца к отцу и просит его перекрестить. Отец крестит малютку и идет затеплить перед иконами свечу. Далее наблюдают за ребенком, стараясь угадать его будущую судьбу. Счастливым считается появившийся «в сорочке» - неповрежденной маточной оболочке. Повсеместно сорочку тщательно сохраняли, чтобы «счастье» никогда не покидало своего избранника. Счастье пророчили и тому новорожденному, который, будучи женского пола, похож на отца, а мужского - на мать. Удача ожидает младенца, если в день его рождения в доме была какая-нибудь прибыль, а также того, кто родится с волосками на голове и т. п.

Большое внимание придается дню и времени рождения. Так, во Владимирской губернии счастливыми днями рождения считались воскресенье, вторник, четверг и суббота, другие же дни предвещали человеку болезни и бедность. Самое счастливое время суток для рождения - утро «меж обедни и заутрени», как говорится в великоросской свадебной песне.

Успенский Д. И. Родины и крестины, уход за родильницей и новорожденным // ЭО 1895. №4.

Дмитриев. В. В. Семейные обряды владимирской деревни  
Владимир, 1995. С.9



Ночное же рождение считается несчастливым «Не жилец» младенец, родившийся на исходе месяца.

Одновременно принимались меры, способные благотворно повлиять на дальнейшую судьбу младенца. К ним относятся: *обрезание пуповины, первое купание и перепечение младенца.*

Во Владимирской губернии обрезание пуповины мальчика производилось обязательно ножом и на каком-либо плотничьем или столярном инструменте. Крестьяне считали, что только в этом случае из ребенка выйдет работающий и деловой человек. Напротив, у девочек пуповину перерезали ножницами, и притом так, чтобы она упала на женскую работу (вязание, шитье и т. п.). В этом случае родившаяся непременно станет домовитой хозяйкой. Пуповину, как и сорочку, засушивали и сохраняли, либо закапывали в землю.

Большое значение придавалось и первому купанию младенца. Корыто наполняли речной водой, едва нагретой, а иногда и ледяной, в которую добавляли зерна ржи, овса, гречи, бросали золотые или серебряные монеты, что должно было способствовать счастью и будущему богатству младенца.

«Перепечь» употреблялось только для слаборожденных младенцев, чтобы придать им новые силы для жизни. Младенца обвязывали мокрым полотенцем и на деревянной лопате трижды засовывали в натопленную печь, быстро вытаскивая обратно. При этом повитуха произносила заговор, обращаясь к огню и прося его «кости сварить, дите укрепить». Таким образом, ребенок как бы рождался заново, но уже здоровым, его болезни сгорали в очистительном огне.

Родившегося ребенка чаще всего завертывали в рубаху или иную одежду отца, непосредственно с него снятую. О рубахе матери упоминается значительно реже. В этом обычае проявлялась символика связи отца с ребенком, пожелание ребенку здоровья, отцовской любви и заботы, а также передача ребенку положительных отцовских качеств. Родительская рубаха становилась не только первой одеждой новорожденного, но и оберегом «от сглаза». Нередко с этой целью к

люльке новорожденного подвешивали ношенные отцовские вещи. Стирать одежду не полагалось, иначе «смоется отцовская любовь». Обряд принятия новорожденного в одежду отца составлял, таким образом, акт усыновления новорожденного отцом, признание дитя. В этом же смысл передачи новорожденного отцу при выносе в первый раз в избу.

Немаловажное значение придавалось в этот период предохранению ребенка и матери от «сглазу», «напуску» и «нечистой силы». По народным воззрениям, роды делают родильницу и ребенка «нечистыми», поэтому они особо уязвимы для «нечистой силы». Кроме того, младенец еще не крещен и посему лишен небесной защиты. Охранительные меры принимает повивальная бабка: время от времени она крестит окна, двери, голову ребенка и родильницы. Родильница в течение девяти дней не должна выходить из дому, а если выходит, то с молитвами и крестясь. С момента рождения и до крещения роженицу и новорожденного не оставляли в комнате одних, дабы злые духи не завладели душой некрещеного младенца и не принесли вред родительнице. Кроме того, оставленного младенца может унести домовый или леший. С охранительными целями по-особому обустривалась колыбель младенца. «От сглаза» использовалась осиновая кора, отгоняющая колдунов. Для устрашения нечистой силы в постель новорожденного клали клочок собачьей шерсти или «под головы» острые предметы: нож, вилку и т.п. Хорошо, по крестьянскому разумению, помогали в этом случае четверговая соль и крещенская свеча.

Когда все предосторожности были приняты, пол в избе вымывался, а двери открывались для посещения родственников и знакомых.

Последние несли с собой подарки - «зубок» лакомства или хлеб с солью. Не навестить родильницу считалось ззорным, все равно, что не помянуть умершего.

***Крестильная обрядность*** - один из самых значимых этапов родильной обрядности. Необходимо отметить, что время от рождения до крещения младенца было, как правило, непродолжительным. И вот почему. Младенец мог умереть «не приведенным» к вере, и его невинная душа досталась бы

дьяволу. Некрещеного легко было «сглазить», «напустить порчу», он был легкой добычей для нечистой силы. Крещение проводилось желательно натошак, не прикладывая младенца к материнской груди. По церковным канонам крестили на восьмой или сороковой день. Эти сроки были связаны со значимыми датами младенческой жизни Христа - Обрезанием и Сретеньем.

Главные действующие лица крестильных обрядов — *крестные родители или восприемники* (т е принимающие ребенка из купели). Православная церковь возлагала на них поручительство перед богом при вступлении ребенка в лоно церкви и дальнейшую заботу о своих духовных детях. В народе же восприемники считались вторыми родителями ребенка, его опекунами и покровителями. По большей части восприемниками становились кто-либо из близких родственников — взрослых, уважаемых и состоятельных. Но бывало, что восприемником мог стать случайный прохожий, встретившийся повитухе, бежавшей к реке за водой для купания младенца. Так, приглашали только одного восприемника и в случае, когда дети у кого-либо не живут. Иногда приглашали в восприемники и священников, давая младенцу его имя. Восприемники не только становились покровителями крестника, но и вступали друг с другом в духовную связь и именовались как «кум» и «кума».

Приглашение восприемников совершалось отцом новорожденного, приходящего в дом будущего кума с поклонами и угощением. Приглашение считалось честью, а отказ - большим грехом. Восприемничество было связано с большими расходами. К крещению восприемник покупал крестнику крестик, платил священнику за крестины, делал подарки родительнице, одаривал деньгами повитуху. Кума несла ребенку крестильную рубашку, матери предназначался отрез ситца или холста. Кроме того, кума должна была подать батюшке полотенце, утереть руки после окунания младенца в купель. Перед крещением повитуха производила над ребенком ряд магических действий: купала его в корыте с проточной водой, произнося заговоры, защищающие ребенка от сглаза и нечис-

ти и долженствующие обеспечить ему крепкое здоровье. Затем она одевала ребенка в разрезанную материнскую или отцовскую рубашку в зависимости от пола младенца и с молитвой отдавала «куму» — мальчика, «куме» - девочку.

При выходе из дома кум и кума не должны были оборачиваться, громко говорить, спотыкаться о порог, иначе будет худо младенцу, да и им самим «не будет пути - дороги». Крещение происходило обычно в церкви, но в случае, если ребенок был слаб, крестили и дома, но обязательно не в той комнате, где происходили роды, т. к она считалась оскверненной. Мы не будем рассматривать церковное таинство крещения. Остановимся лишь на некоторых суевериях, которые сложились в народе на основе элементов этого строго канонизированного обряда. Так, во время погружения младенца в купель наблюдали за его поведением. Если он «вытягивался» над купелью и молчал, это означало, что младенец долго не задержится на этом свете. Когда священник выстригал только что крещеному младенцу волосы на головке, восприемники, закатав их в воск, бросали в купель. Если восковой шарик тонул, то младенец вскоре помрет, плавает на поверхности — будет жить.

Ряд суеверий был связан с водой, используемой в обряде крещения: за ней ходили обязательно без коромысла (иначе младенец будет горбат). После крещения воду не следовало выливать, где попало, в грязь и, особенно на помои, иначе судьба ребенка будет замарана, не сложится. Для этой цели было необходимо найти укромное место, где бы не ходили люди, а тем более животные. Особыми обрядами встречали новокрещеного из церкви. Кумовьев с ребенком встречала хлебом-солью повитуха. Ребенка клали на вывернутую вверх мехом шубу, овчину или на мягкую подстилку, под которой были спрятаны предметы-обереги. Шуба должна была обеспечить ребенку богатство и благополучие. Младенца клали на лавку под образа или на печь или подносили к наружному отверстию печи и обращались к домовому (а печь была его жильем) с просьбой принять новорожденного в дом: «Родной,

приходи, дите сприми, в доме укрепи». Кумовья и родня по-здравили родителей ребенка с «новопосвященным».

Особое место в родильно-крестильной обрядности занимали обряды, символизирующие принятие в семью и общину нового члена. Наиболее ярко эти обряды проявлялись в ритуале утверждения т. н. крестного стола, своеобразного домашнего празднования рождения и крещения новорожденного.

На крестины собирались все члены семьи, непременно приглашались крестные отец и мать. Гости приносили с собой подарки и угощения, дабы освободить еще неокрепшую хозяйку от хозяйственных работ. Хозяйкой крестного стола становилась бабка-повитуха. Она накрывала на стол, подавала блюда и готовила главное блюдо праздника — «крестильную кашу». Каша варилась из пшена и отличалась от постного сочива, подаваемого в рождественский или крещенский сочельник, тем, что была «богатая», т. е. скоромная, сытная и вкусная. Эту кашу вкушали не по «щепотке», как сочиво, а угощались ею вволю. Готовя кашу, бабка не жалела добавлять в нее молоко, масло, сливки, яйца. Готовую кашу украшали половинками вареных яиц. Иногда в кашу запекали курицу или петуха, смотря по тому, кто родился: мальчик или девочка.

Крестильная каша была ритуальным блюдом, через которое отождествлялось рождение младенца с плодородием земли, скота. Бабка-повитуха, ставившая на стол горшок с кашей (иногда ее приносили прямо в меховой шапке), произносила: «Водись на полке ребятки, под полоком телятки, под печкой поросятки, на полу цыплятки. А мой внук расти высоко - высоко!». Или: «Сколько всего в торгу, столько было б в этом дому, хлебушко б родился, скоток водился, а младенец велик, рос и счастья бы знал».

Первым бабка угощала отца новорожденного, поднося ему в ложке сильно пересоленную кашу: «Ешь, отец - родитель, ешь, да будь пожеланней к своему сыну (или дочке)!» «Как тебе солоно, так и жене твоей солоно было рожать!» Или: «Солона кашка, и солоно жене было родить, а

еще солоней отцу с матерью достанутся дети после!». За отцом младенца угощаются кумовья и далее все присутствующие

Обряды с «бабиной кашей» обязательно включали сбор денег, известный во многих местах под названием «продавать кашу». Деньги и подарки «на зубок» клали или на платок, которым накрывался горшок, или прямо в кашу. Деньги и подарки забирала себе повитуха, что и было наградой ее за работу. Тот, кто подносил самый дорогой подарок (выкуп), получал право угощать гостей кашей. Как правило, это был крестный отец. Таким образом, сбор денег повитухе представлял своеобразную коллективную оплату ее деятельности, благодарность сельской общины за труды по отношению к новому члену коллектива.

### **Русская народная**

#### **Свадьба**

Детство, молодость, зрелость и старость - таковы ступени

человеческой жизни. Издревле этапы взросления человека сопровождалась определенными обрядами. И самым торжественным и красивым из них, пожалуй, был обряд, отмечающий переход от беззаботной молодости к мудрой зрелости, - свадьба. До брака молодой парень в деревне всерьез не принимался, обращались на «Вы» только к женатому мужчине. Неуверенно чувствовала себя и девушка. По сути, подготовка к свадьбе велась всю сознательную жизнь. Девочки уже с семи лет осваивали прялку, ведь им предстояло подготовить полный набор свадебных даров для семьи жениха, будущего мужа и даже детишек. С малолетства учили осваивать хозяйственные навыки и мальчика - будущего главу семейства

Рассмотрение представленной темы начнем с определения основных понятий. В Даль определяет брак как «законный союз мужа и жены, супружество, таинство венчания, соединение четы церковью». Несколько иное значение имеет понятие «свадьба». В

БСЭ свадьба определяется как празд-

ничный обряд, сопутствующий заключению брака. Интересна этимология слова «свадьба». На этот счет существует несколько мнений. Некоторые ученые предполагают, что оно произошло от имени римской богини Свады, другие производят его от глагола «сводить», «соединять». Третьи, и этой версии будем придерживаться мы, от древнего слова «свататься», означающего - стовариваться, соглашаться.

Приступая к характеристике свадебного обряда в целом, необходимо отметить, что он является одним из наиболее сложных комплексов традиционной культуры. Свадебный обряд можно рассматривать как совокупность ритуальных действий символического, магического и игрового характера.

С другой стороны, свадебный обряд представляет собой совокупность элементов материальной (одежда, головные уборы, украшение жилища, свадебные повозки, ритуальная пища, атрибуты магических действий) и духовной культуры (словесного, музыкального, хореографического фольклора, театрализованного действия). В то же время это явление несколько выходило за рамки понятия его исключительно как элемента культуры, так как в свадебном обряде отражались и тесно переплетались и социально-правовые отношения, и верования, и мораль, и этика.

Свадебный обряд очень древний, его корни уходят в седое язычество. Сегодня невозможно восстановить целостную картину свадебного обряда тех времен. До нас дошли лишь его осколки, которые мы сегодня пытаемся собрать в мозаичную картину и восстановить по ней прошлое. А Терещенко пишет по этому поводу: «Какие обряды совершались между славянскими племенами — об этом мы весьма мало знаем. Нестор говорит, что поляне были нрава **кроткого** и тихого;.. Жених не ходил за невестою, но вечером приводили ее к нему, а поутру приносили ее приданое. Древляне жили в лесах подобно зверям; в ссорах убивали друг друга<sup>11</sup> браков не знали. Молодые люди обоего пола сходились на

<sup>1</sup> Терещенко А. В. Быт русского народа Ч 2,3. М: Русская книга, 1999.

игры между селениями, плясали и пели бесовские песни, потом уводили с собою невест; жили с ними без совершения обрядов ...» Судя по всему свадьба, как обрядовое оформление брака, получила развитие в период патриархата, когда прочно утвердилось единобрачие и поселение супругов в доме мужа. Языческий брак соединялся узами перед идолами богов, являющихся покровителями плодородия, - Светлояра, Дажьбога. Покровительствовала бракам и богиня любви Лада. В историческом обозревателе «Синописис», изданном в 1674 году в Киеве, говорилось: «Готовящиеся к браку, помощью бога Ладо мняще себе добро веселие и любезно житие стяжати ... Ладу поюще: Ладо! Ладо! и того идола ветхую прелесть диавольскую на брачных веселиях, руками плещущи и о стол биюще, воспевают».

Поклонялись брачующиеся и Солнцу - свету. С этим связаны обряды поклонения огню. В предсвадебный день невеста плакала перед разожженным очагом. Ей вторили подруги. Впервые входя в дом мужа, новобрачная подходила к пылающему очагу.

Отзвуки старинных обрядов невероятным образом дошли до наших дней. До сих пор мы употребляем выражение «свадьбу ладить», «жить ладно», а детям напеваем пестушку «ладушки», сопровождающуюся битьем в ладоши, когда-то являющимся частью обрядового воспевания славянском богини любви и браков

Элементом древнего обряда свадебного поклонения огню также предстояла долгая жизнь Сваха, приходящая в дом невесты, обязательно грела руки у печи, специально для этого разожженной, что служило знаком благополучного сватовства.

С принятием христианства на Руси на языческую свадебную обрядность наслоились церковные обряды, пришедшие из Византии. Церковь всемерно содействовала повсеместному утверждению обряда венчания, что было не так-то просто. Народ не собирался отказываться от традиционного отправления исконной свадьбы в угоду чужеземным веяниям, а ужиться вместе этим, казалось бы, взаимоисключающим



действиям — разгульной, веселой языческой пирушке и строгому христианскому обряду - было нелегко. Более того, длительное время чуждый обряд попросту отвергался. Несколько веков подряд простой народ заключал браки без церковного благословения. Тем же грешили даже великие князья, за что были осуждаемы церковью как отступники благонравия и целомудрия. На презревших таинство церкви налагалась эпитимья на несколько лет, по прошествии которых им позволялось венчаться.

Однако, несмотря на многовековую борьбу с языческими пережитками, церковь так и не одержала полной победы. Постановление церковного собора 1551 года «Стоглав» свидетельствует, что в середине XVI века во время свадебного веселья играли «глумотворцы, смехотворцы, гусельники» и пели «бесовские песни». Когда молодые ехали венчаться, то перед ожидающим их с крестом священником еретики «скакали со всеми бесовскими играми».

Таким образом, до начала XX столетия в свадебном обряде русских ясно прослеживаются две резко контрастирующие части: церковный обряд венчания и непосредственно свадьба - веселый семейный обряд, уходящий корнями в далекое прошлое. Церковь признавала только брак, ею освященный. В глазах же крестьян брак не считался действительным, если совершалось только венчание, но не отмечался традиционный свадебный пир. Интересно то, что и феодалы вплоть до князей и царей соблюдали наряду с церковными и народный свадебный обряд. Не случайно великокняжеские и царские свадьбы XVI - XVII веков во многом сохраняли черты традиционного свадебного обряда.

При рассмотрении основных элементов свадебного обряда необходимо сделать следующие оговорки. Земля русская велика, поэтому бесконечно разнообразны ее природные условия, национальные черты, этнические различия бытового уклада народа. Совершенно очевидно, что и особенности сва-

<sup>1</sup> Костомаров Н. И. Домашняя жизнь и нравы великорусского народа. М: Экономика, 1993.

дебной обрядности будут в полной мере определяться и варьироваться в зависимости от этих условий, представляя собой разнообразные и неповторяющиеся варианты. Поэтому рассматривать данную проблему необходимо не абстрактно, а соблюдая строгую приуроченность к конкретному месту, времени и сословию, для которого он характерен. Подобный подход представлен в книге Д. М. Балашова и др. «Русская свадьба», где подробно описан свадебный обряд крестьянства восточной части Вологодской области конца XIX века.

К сожалению, в данном учебнике мы не можем придерживаться этого основополагающего принципа в связи с ограниченностью его объема. Поэтому попробуем выделить с кратко охарактеризовать наиболее общие черты территориальных, временных и сословных традиций свадебного обряда, не затрагивая множества подробностей.

Лучшей порой для проведения свадеб считались осень, когда страда позади, урожай уже собран, есть что выставить на пиршественные столы, и зима, период между двумя постами, от Святков до Масленой недели. Возраст вступающих в брак, как правило, был невелик, по современным понятиям молодожены были почти детьми. Один иностранный писатель XVI века отмечал, что девицы 10—11 лет были уже женами. Такой обычай соблюдался не только простым сословием, но и дворянством, и великими князьями, хотя церковь издревле. Противилась этому обычаю Ранние браки были запрещены указом Петра Великого, изданном 23 марта 1714 года. Согласно указу, мужскому полу вменялось вступать в брак не ранее 20 лет, а женскому - 17 лет. Екатерина II в 1775 году издала указ, повелевающий обвенчавшихся мужского пола моложе 15 лет, а женского 13 лет - разводить, а священника лишить сана. В 1830 году величайшим указом было запрещено венчать браки, если жениху нет 18 лет, а невесте - 16 лет. Этим правилам руководствуется церковь и по сей день. С другой стороны, церковь всегда не одобряла браки, заключенные очень пожилыми людьми. В церковной практике принято не венчать лиц, имеющих более 80 лет от роду.

Девушек обычно отдавали замуж по воле родителей, не интересуясь их мнением. И это несмотря на то, что еще в 1701 году был издан указ Петра I, постановляющий, что родители не должны принуждать ни детей, ни слуг своих к бракосочетанию без родительского благословения! Не удивительно, что ухажер девушки на вечеринках и посиделках редко становился ее мужем. Для родителей были важны не девичьи привязанности дочери, а хозяйственный достаток и хороший род будущего зятя.

Свадебный обряд развевтался в несколько этапов, которые можно определить как предсвадебный, свадебный и послесвадебный. Каждый этап разбивался на более мелкие эпизоды, содержание которых варьировалось в зависимости от местных условий.

Свадебный обряд состоял из нескольких эпизодов.

Русская свадьба начиналась со сватовства. Этот свадебный эпизод носил и другое название — смотрины, лады. Ехать сватать самому жениху не полагалось. Эту функцию выполняли сват и сваха. Они отправляются в дом жениха или невесты (в зависимости от того, чья сторона выступала инициатором свадьбы). Разговор между ними обычно начинали издадека, хотя обе стороны были прекрасно осведомлены о цели визита. Сваха рассказывала, что идет она издадека и зашла к добрым людям погреться, а идет она от красной девицы, сердце которой изнывает по добру молодцу. После неспешных переговоров, завершающихся, как правило, обоюдным согласием, свахе подносили чарочку вина. Вскоре родители жениха засылали нарядного свата с ответным визитом.

Следом за сватовством следовал *сговор* (*рукобитье, говор, зарученье, пропой, пропивки*) - первое пированье в доме невесты, когда в присутствии гостей торжественно подтверждался договор обеих сторон. Свахи, сваты и все присутствующие здесь садились за стол и угощались. На сговоре договаривались о сроках свадьбы, количестве гостей, приданом. Иногда рукобитье, запой и сговор составляли разделенные во времени (2 — 3 дня) эпизоды. Сговор являлся традиционным началом свадьбы, и с этого момента только в связи

с исключительными причинами можно было отменить или перенести свадьбу.

Со сговора начиналась долгая череда причитаний невесты, в которых она уговаривала отца и мать отсрочить, а то и вовсе отменить свадьбу, жаловалась на свою тяжелую судьбу, необходимость покинуть милый отчий дом и жить среди чужих людей. Даже если девушка выходила замуж за любимого, она непременно должна была показывать свое горе. Иное поведение непременно вызвало бы осуждение окружающих. Приведем один из вариантов причетов, представленных в книге Н. П. Андреева «Русский фольклор», с которым невеста обращалась к отцу:

«Не давай, кормилец-батюшко,  
Ты свово-то слова верного,  
Не крепи-ко меня девицу,  
Крепко-накрепко и навеки.  
Ты не бей-ко рука об руку,  
Не мирися ты с разлучником.  
Не пропивай, кормилец-батюшко,  
За стаканом зелена вина Ты мою-  
то красу девичью...»

Причитать невеста продолжала вплоть до венца, причем причеты отличались большим разнообразием. Приходящих навестить ее родственников, подруг, соседей невеста встречала особыми причетами: «Что вы долго так замешкались, мои подруженьки задушевные». Или: «Ты болезная моя тетюшка, не придешь ты, не проведаетшь, меня-то ли, горюшу горе-горькую»

после просватанья «сговоренка» уже не работала, а сидела с подругами, помогавшими шить приданое. Традиционным эпизодом свадебного действия был девичник вечеринка, проходившая накануне свадебного дня в доме невесты. Нарядные девушки, подруги не-

весты, собирались в горнице. Велись разговоры о предстоящем празднике, пелись особые песни и причитания, выражающие горе расставания невесты с отчим домом, родителями, девическими радостями. Невеста расставалась и прощалась со всем тем, что ей уже не придется носить, став замужней женщиной, например, красивой девичьей повязкой. В некоторых местах на девичник приглашаются жених и его приятели. В этом случае жених приезжает непременно с подарками для невесты и ее подруг. Тогда вечеринка приобретает более веселый игровой характер, элементы трагического прощания невесты с атрибутами девичьей жизни уходят на второй план. Водятся хороводы, поются песни. В роли хороводницы часто выступает сама невеста. Девичник продолжается до глубокой ночи.

Наутро следует *баня*. После «черной» реальной бани невеста иногда ходила «мыться» в воображаемую «белую баню», существующую только в причетах. Продолжалось растянувшееся на несколько дней тягостное прощание невесты с отчим домом, родными, подругами

Наконец, близится апофеоз свадебного действа. Снаряжается нарядный *поезд жениха* и его свиты - участников свадебного действа, который следует в дом невесты. Невеста, одетая в лучшее платье, со своими подругами и родными ожидает приезда жениха. В этот день она впервые предстает перед многочисленными участниками свадьбы и случайными зрителями, поэтому заранее принимаются особые меры для предохранения ее «от порчи и напуска». В платье закалываются иглы без ушек, в карманы насыпается каменная крошка и т. п. Жениха тоже «охраняют», внимательно следя за тем, чтобы недобрые люди не бросили ему под ноги заговоренные предметы, разметают дорогу лиственным веником.

Чтобы жених сел рядом с невестой за столом (а его место обычно специально занимают), надобно заплатить выкуп. За столами сидят недолго, здесь не принято сытно угощаться, ведь впереди - свадебный пир. Молодые же и вовсе не едят, вскоре невеста, а вслед за нею и гости выходят из-за стола

Перед выездом к венчанию молодых благословляют образами родители невесты.

Затем следует **торжественный выезд всех участников свадьбы к венцу**. Невеста и жених едут в разных санях, каждый со своим поездом. С этого момента наступает эмоциональный перелом свадебного действия, невеста уже не причитает, жалуясь на свою скорбную участь, мотивы конфликта, испытания, борьбы двух сторон исчезают, наступает примирение. Обряд принимает веселый и жизнерадостный характер.

Жених и невеста вступают в храм, где происходит таинство **венчания**. Священник, благословив новобрачных, берет их за руки и трижды спрашивает: любят ли они друг друга и будут ли взаимно уважать? После троекратного «Да!» он обводит молодых вокруг аналоя. Новобрачным возлагаются на головы венцы. Священник возглашает. «Растите и множьтесь!». После чтения молитвы благословляет брачующихся три раза крестом и произносит: «Что бог соединяет, того не расторгнуть человеку». Затем молодые пьют красное вино (мед), поданный им в чаше. Общая чаша являлась символом одной судьбы с едиными радостями и скорбями, Потом чашу бросали на землю и топтали ее ногами, приговаривая, что так должны погибнуть те, кто захочет посеять между ними раздор и несогласие. Присутствующие осыпали молодых зернами и хмелем.

Весь церковный обряд венчания сопровождался особыми - «венчальными» песнопениями

После венчания сваха сооружала невесте бабью прическу и одевала женский головной убор. Затем новобрачные ехали в дом жениха. У ворот их снова осыпали зернами и хмелем, а родители встречали хлебом - солью. Молодые падали в ноги к родителям, благословляющих их. Потом новобрачных сажали за стол и угощали. Уже после приглашали за стол званых гостей. В некоторых местах церемония имела обратный порядок: молодые садились за стол последними.

За этим столом уже было не слышно причитаний невесты - венчание уже позади, не звучали здесь и веселые и торжественные величания во славу молодых и гостей. На *княжьем пиру*, а именно так назывался этот свадебный эпизод, было принято всласть угощаться

Один из заключительных свадебных эпизодов — *свадебный пир в доме родителей молодой*, называемый еще и *отгостки, хлебны, столование, блинный стол*. Сюда обычно приезжает молодой (или новобрачные вдвоем) с гостями и подарками. Здесь традиционно совершалось угощение тещей зятя блинами. Нередко разыгрывалось шуточное действо, когда теща приносила блины, чтобы попотчевать любимого зятя и, получив от него подарки, тут же уносила угощение: «Вот тебе, зятенька, и поел блинков!» Впрочем, блины вскоре возвращались на общий стол.

Спустя некоторое время (на следующий или в этот же день) новобрачные возвращались в дом родителей жениха и пирование продолжалось.

Кратко охарактеризовав эпизоды свадебного действия, важно остановиться на одной интереснейшей особенности русской свадьбы - *свадебных чинах*. На Руси свадьбы не справляли, не проводили, а играли. Это выражение очень метко обозначало смысл разворачивающегося на свадьбе театрализованного действия, роли в котором исполняли его непосредственные участники - гости.

Главными героями свадебного действия, были, конечно, же, жених и невеста или, как их называли, *князь и княгиня*,

В центре всеобщего внимания находился *дружка*. Функции дружки на русских свадьбах обычно выполнял один и тот же крестьянин, знавший не только весь порядок много - дневного ведения свадьбы, но и множество текстов молитв, стихотворных обращений, заговоров, присказок и обладающий неплохими актерскими способностями. Обычно дружка

совершал действия игрового характера и ритуального предотвращения «порчи» жениха и невесты.

Так, после благословения родителями невесты образами и хлебом - солью дружка «отпускал свадьбу»: он налеплял воск на волосы людей и гривы лошадей свадебного поезда и обходил его трижды с иконой. Воск этот был запасен от свечи, стоящей во время пасхальной заутрени.

*Подружье* был помощником дружки и свахи. Он тоже был талантливым исполнителем.

*Сваха*, наряду с основной своей функцией - сватовством, выполняла целый ряд обрядово - игровых действий: причесывала жениха и невесту перед отъездом свадебного поезда, угощала гостей (вместе с дружкой) по особому этикету и, наконец, будила молодых утром вместе с дружкой.

*Тысяцкий* - начальник свадебного поезда. В роли тысяцкого обычно выступал крестный отец или родственник жениха, поэтому эту «роль» исполняли все время меняющиеся лица. Тем не менее, тысяцкий должен был знать определенные элементы свадебного фольклора.

*Боярами или поезжанами* именовались званые гости, приглашенные со стороны жениха или невесты. Они составляли наиболее пассивную в исполнительском отношении часть действующих лиц

Таким образом, старинный русский свадебный обряд был сродни развернутому театрализованному действу, в котором существовал традиционный сюжет, были распределены роли и синтезированы различные виды народного творчества (пение, заговоры, танец, декоративно-прикладное творчество и др.). Не случайно в народе говорили, что свадьбу «играют».

Вместе с тем, традиции русской свадьбы - это воплощение исконных ценностей семьи, домашнего очага, продолжение рода, матери и материнства.

Сохранение и передача этих ценностей новым поколениям имеют важное значение и в наши дни, когда растет статистика распада семей, детской беспризорности и других



проблем, корни которых - в утрате исконных народных традиций создания семей.

### **Похоронный Обряд**

Неизбежное завершение человеческой жизни - смерть издревле сопровождалась определенным ритуалом. Об этом свидетельствуют археологические находки захоронений, относящихся еще к неандертальскому периоду, обнаруженные на территории Европы и Азии. Древнейшая погребальная обрядность представляла собой не только комплекс определенных ритуальных действий с телом покойного. В основе ее лежало миропонимание древнего человека, сложившаяся система представлений о мироустройстве, смысле жизни и смерти, душе и загробном мире. Можно с уверенностью заключить, что вера в посмертное существование души сложилась еще в первобытнообщинном обществе.

Вера в загробный мир свойственна всем народам, хотя представление о том, каким образом душа покидает тело, каково ее посмертное существование и что собой представляет загробный мир, существенно разнятся. Наиболее общими в этих представлениях являлась картина загробного мира, который виделся подобным земному, но насыщенным теми благами, которых очень не хватало людям на земле.

Своеобразная система представлений и обычаев проводов, захоронения и поминания умерших существовала и у наших предков - восточных славян.

Согласно древнеславянским верованиям, душа покидает тело со смертью человека. Она возносилась вместе с дымом погребального костра и отправлялась в далекую страну мертвых. По представлениям древних, эта страна могла находиться и на земле, и на небе, и под землей. Представление о нахождении загробного мира под землей, очевидно, и определили наиболее распространенный способ погребения в земле. Как уже отмечалось, загробный мир мог находиться на земле. Эта «сторонушка», как ее именовали в плачах, находится далеко от людских глаз, в недоступном

живым месте. Мир мертвых мог располагаться на неведомом затерянном острове в «море - океане» и в дремучем лесу. Отголоски представлений о лесе как обиталище души нашли отражение в русских календарных обрядах похорон Костромы, Кузьмы и Демьяна. Антропоморфные чучела этих мифологических персонажей хоронились в лесу. Мир предков мог находиться в низовьях реки или путь к нему лежал через реку. Вспомним обрядовые похороны Русалки. Чучело, изображающее Русалку, укладывалось в гроб, похоронная процессия двигалась к реке, где с Русалкой прощались и бросали ее в воду. Встречающийся в похоронных плачах мотив переправления через реку, ритуальные действия на похоронах (бросание в воду полотенца, чтобы покойнику было чем утереться) тоже подтверждали эту версию. Местопребыванием мертвых могло быть и небо. Представления о загробном мире как небесном саде, очевидно, сложились уже в дохристианскую эпоху.

Достаточно подробное описание этого обряда представлено в книге В. А. Терещенко «Быт русского народа»<sup>1</sup>. Автор основывается на записках арабского путешественника, посетившего Русь в начале X века и ставшего свидетелем обряда погребения вождя волжских славян. В наиболее общих чертах обряд заключался в сооружении погребального костра и сожжении на нем покойного вместе с его женой, слугами, конем, любимыми домашними животными, оружием, деньгами, напитками и яствами. Умерщвление живых людей и захоронение вместе с усопшим господином являлось этнической нормой того времени. Более того, пережившая мужа жена считалась поношением для семейства, а слуги, пожелавшие добровольно уйти со своим господином, дабы ухаживать ним в другом мире, удостоенными великой чести.

Значительной трансформации погребальная обрядность подвергалась с принятием на Руси христианства. В основу христианской погребальной обрядности был положен догмат о воскресении из мертвых. В соответствии с ним жизнь чело-

**Рещенко. В. А. Быт русского народа. 2,3. М., 1999.**

века представлялась кратковременным земным пребыванием, а физическое тело - бранным сосудом для бессмертной души. Души праведников попадали в рай - небесный сад бесплотного блаженства, где нет ни слез, ни печали, ни вздыханий, а жизнь — беспечная. Грешникам предстояли вечные страшные мучения в мрачном сумрачном подземелье - аду.

Христианство выступало против сожжения умерших по римскому обычаю и курганных захоронений и восприняло древнеиудейский обычай погребения - предание земле. Впервые на Руси по этому обряду был похоронен княгиней Ольгой ее муж князь Игорь. Между тем новый обычай захоронения прививался с трудом как до, так и после крещения Руси. Поначалу предание земле считалось княжеским обрядом. Простолюдины хоронили своих покойников согласно древнему обычаю. По свидетельству летописца Нестора, огнесожжение умерших встречалось у вятичей и кривичей вплоть до начала XII века. А отголоски древнего обряда до-и жили до конца XIX века: в Тульской и Калужской губерниях на христианской могиле после похорон разводили языческие костры. Древние погребальные избушки - домовины, столпы сохранились в северных областях до начала XX века. Несмотря на то, что церковь веками боролась с языческими пережитками, в том числе и в похоронно - поминальной обрядности, дохристианские элементы оказались чрезвычайно устойчивыми и жизнеспособными. Таким образом, с установлением христианских обрядов многие черты народной обрядности не исчезали, а как бы вплетались в основу религиозных обычаев. Вот почему, переходя к анализу христианского погребального обряда, мы намеренно не будем разделять православные и народные обряды погребения и поминовения, представляя их, как и в реальной жизни, в едином комплексе.

Особое место в традиционной русской культуре занимали традиции и обычаи *подготовки к смерти*. По понятиям русских, умереть «своей смертью» в окружении родных полной памяти считалось благодатью. Наши предки верили, что если человек умирал быстро и без мучений, его душа падала в рай, если же долго страдал перед смертью, то это

была кара за грехи: его ждал ад. Страшились случайной, нечаянной смерти: умереть вдали от родных, ни с кем не простившись, без покаяния.

На Руси считалось очень важным быть заранее готовым к смерти. Существовал обычай при жизни приготавливать себе смертную одежду, кстати, сохранившийся до нашего времени.

Человек, предчувствующий близость смерти, старался совершить добрые дела. Благочестивым считалось частое посещение церкви, раздача милостыни, оплата собственных долгов и прощение чужих.

Сразу же *после смерти* человека зажигают лампаду или свечи, которые горят до тех пор, пока в доме находится покойник. Тело умершего обмывают. Омовение водой символизирует духовную чистоту жизни умершего, а также будущее воскрешение и предстояние перед лицом Божиим в чистоте и непорочности. Омовение совершалось у порога избы Покойника клали на солому ногами к печи и обмывали два - три раза теплой водой с мылом из глиняного горшка.

После обмывания умершего одевали в чистые одежды, сообразно его званию и служению. На умершего мирянина одевали большей частью саван - белый покров, напоминающей об одежде крещения. Женщин было принято хоронить в платках: молодых - в светлых, пожилых - в темных. Особенной была похоронная одежда умершей девушки или парня. Их смерть совпадала с брачным возрастом. Это служило основанием для совмещения погребального обряда со свадебным. Девушку одевали в подвенечный наряд, готовя ее к погребению как невесту.

Пока гроб не был готов, покойника клали на лавку, на солому, в переднем углу избы, лицом к иконам. В избе соблюдали тишину и сдержанность. Над телом покойника днем "ночью читали псалтырь. Для этого приглашали либо церковного чтеца, либо благочестивого мирянина. Родные и знакомые приходили прощаться с умершим.

Гроб рассматривался как последний дом умершего. Способы изготовления гроба трансформировались веками и в полной мере отражали эволюцию погребальной обрядности.

Гробы устилались изнутри чем-либо мягким, под голову покойному клалась подушка, сверху полагалось покрывало. Гроб кропился святой водой. Омытое, и облаченное тело переносилось при чтении молитв в гроб. Уста покойника, должны быть сомкнуты, руки - сложены крестообразно на груди, глаза закрыты. В руки полагалась икона Спасителя. Вокруг гроба ставили четыре свечи: в головах, в ногах и по обеим сторонам гроба, в совокупности образующие крест. От язычества осталась традиция класть в гроб пару белья, деньги и другие предметы обихода. На лоб усопшего полагался венчик, полученный в церкви при отпевании.

Сроки похорон, как правило, определялись по прошествии трех суток со времени кончины. Время похорон обычно назначал священник. Хоронили, как правило, после полудня, но обязательно до захода солнца, чтобы уходящее солнце захватило с собой душу умершего.

Порядок следования похоронной процессии в различных регионах России в прошлом, да и по сей день оставался достаточно однотипным. Похоронное шествие возглавлял несущий икону, затем следовали один - два человека с крышкой гроба, узкой частью вперед, за ними - духовенство. За духовенством несли гроб, далее шли близкие родственники. Траурную процессию заключали соседи, знакомые, любопытные. Из суеверных соображений гроб несли не на руках, а на полотенцах, на жердях, на носилках. В некоторых местах доставляли мертвеца к месту захоронения на снях. Впоследствии сани перевертывали кверху полозьями или вовсе не использовали, бросая их на погосте, в лесу или в поле. При выносе покойника из дома проводился обряд первой встречи, символизирующий тесную связь мертвых и живых. Человеку, который первым встречался на пути процессии, вручалась краюха хлеба в полотенце. Первый встречный был обязан взять подношение и помолиться за новопреставленного. В

благодарность за это умерший первым встретит его на том свете.

Перед опусканием гроба в могилу происходит последнее целование умершего близкими и родственниками. Священник вкладывал в руки мертвого отпустительную грамоту. В могилу опускали церковные свечи, горевшие во время отпевания. После опускания гроба в могилу каждый присутствующий кидал горсть земли. Затем начиналась поминальная трапеза: на могиле ели кутью. Бедным и нищим раздавали угощение и деньги, чтобы молились о спасении души новопреставленного.

До первой половины XVIII века принято было хоронить умерших в церквях и вблизи церквей. Особым указом от 31 декабря 1731 года было постановлено производить захоронения в специально установленных для этого местах за городом - кладбищах. При кладбищах строились церкви и часовни. Над местом захоронений воздвигались надгробные памятники. Традиция захоронения внутри храмов и монастырей сохранилась для знатных и именитых лиц, и это совершалось по особому разрешению духовных властей. В пользу этих церквей или монастырей вносились вклады.

В могилу умерших клали лицом к востоку, а в ногах устанавливали крест - символ спасения. Христианские обычаи ставить кресты на могилах умерших восходили к глубокой древности, он сложился около III века в Палестине и утвердился после установления христианства при Константине Великом. Особым образом погребали самоубийц. Их не хоронили на кладбищах, а зарывали в лесу. По народным поверьям, если нарушить этот обычай, то весь край, постигнут небывалые бедствия. Отверженных, недостойных быть похороненными на кладбище - воров, разбойников, казненных или мерших от ран (но не самоубийц) хоронили в убогих домах без отпевания.

Из глубокой древности идет обыкновение совершать о каждом усопшем поминовение в особо важные дни, ближайšie к его кончине. Это третий, девятый и сороковой день по кончине. Церковь установила ряд молений об «упокоении умерших и даровании им милости Божией и царства небесного», которые также совершаются по вышеперечисленным датам. Такое поминовение называется частным, к нему относятся третины, девятины, сорочины и годовщина. Кроме церковного обряда поминовения - заупокойных литургий, панихид и литий в обряд поминовения входит и поминальная трапеза. Поминальные трапезы, учреждаемые в особо значимые дни, являются отголоском древних тризн, совершавшихся после погребения на могилах язычников.

Кроме дней частного поминовения, опосредованных в каждом случае датой смерти покойного, существуют дни всеобщего поминовения усопших. К таким дням относятся т. н. родительские субботы. Родительскими их нарекли по обычаю называть всех покойников родителями. А субботами они именуются по дню их отправления: православная церковь установила в каждую субботу недели, в день покоя, поминать умерших и близких. Днями сугубого (особого) поминовения усопших являются пять вселенских суббот:

- Мясопустная родительская суббота (бывает за две недели до Великого поста),
- Троицкая вселенская родительская суббота (отмечается на 49 день после Пасхи, перед Троицей),
- Родительские: вторая, третья, четвертая субботы Великого поста.

Поминки совершаются и по частным **родительским** дням: на Радуницу - во вторник Фоминой недели, **на девятый** день после Пасхи, в день Усекновения главы. Св. **Иоанна** Предтечи - 11 сентября по новому стилю; в **Дмитриевскую** родительскую субботу — за неделю перед 8 ноября н. с. днем великомученика Дмитрия Солунского.

Множество традиций и обычаев, связанных с похоронами человека, отражает традиционное для нашего народа

преклонение перед их памятью, милосердное и сострадательное отношение к тем, кто навсегда покинул этот мир Целая цепочка ритуальных действий, увековечивание памяти усопших — проявления веры народа в бессмертие души.

\* \* \*

Столетиями у русского народа, как и других народов, формировались традиции семейно-бытовых праздников и обрядов, развитие которых продолжается и в наше время Попытки полностью заменить традиционную семейно - бытовую обрядность совершенно новыми (а их, начиная с Октябрьской революции, предпринималось немало) не выдержали испытания временем. Устойчивость старых традиций, в отличие от послереволюционных «комсомольских крестин» или «горбачевских безалкогольных свадеб», заставляет обратить особое внимание на эти культурные феномены. Конечно же, никто не призывает сегодня полностью воссоздавать или реконструировать в современной жизни русскую традиционную свадьбу с многодневным ритуальным «плачем» невесты, звать на роды повивальную бабку или «выть» по покойнику. Однако совершенно очевидно, что критическое осмысление и возрождение элементов этих традиций сегодня имеют важное значение, так как дают возможность по достоинству оценить, сохранить и развить содержащийся в них богатейший опыт, которого так не хватает в нашем современном, лишенном идеалов и нравственных ориентиров, обществе.

21

### Литература

Балашов Л М., Марченко Ю. И., Калмыкова Н. И. Русская свадьба М. 1985

Забылин М Русский народ: Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия, собр. М. Забылиным М., 1990.

Имена православные. Именины Крестины М., 1995.

Кагаров Е. Г. Состав и происхождение свадебной обрядности Л.

Коскина В. Н. Русская свадьба Владимир. 1997.



Костомаров Н. И. Домашняя жизнь и нравы великорусского народа. М., 1993.

Кремлева И. А. Похоронно-поминальная обрядность русского населения Пермской области. М., 1980

Круг жизни М., 1999.

Лирика русской свадьбы. Л., 1973.

Мудрость народная. Жизнь человека в русском фольклоре. Вып. 1.11 Младенчество, детство. М.,1991;Вып 2. Детство. Отрочество, М.,1992; Вып. 3. Девичество. М., 1992; Вып.4 Свадьба М., 1993.1 Обрядовые песни русской свадьбы Сибири. Новосибирск, 1981. 'Ж Панкеев И. От крестин до поминок. Обычаи, обряды, предания русского народа. М., 1997.

Русские: семейный и общественный быт. - М., 1989.

Русский народный свадебный обряд: Исследования и материалы. Л., 1979.

Русский православный обряд венчания. М., 1996.

Русский православный обряд погребения. М., 1996.

Рыбаков Б. А Язычество древней Руси.. М., 1988.

Славянская мифология. М., 1995.

Старинные русские поминки усопших// Нива 1894 №8.

Терещенко А. Быт русского народа. М.: Русская книга, 1999

Чистов К. В. Семейные обряды и обрядовый фольклор// Этнография восточных славян: Очерки традиционной культуры. Причитания Л.. 1960.

Элиаш Н. М. Русские свадебные песни. Орел, 1996.

Энциклопедия обрядов и обычаев /Сост.: Брудная Л И., Гуревич3 М., Дмитриева О Л. СПб.. Респекс, 1996.

## Глава 5, Художественный мир народных игр

Народные игры с древних времен были одной из важнейших форм развития народного художественного творчества. В игровых ситуациях взаимосвязано развивались песенное творчество, танцы, элементы народного театра

Сущность народных игр и их предназначение помогают осмыслить современные исследования в области теории

игры Согласно теории. Э. Берна, игра имеет глубокий социальный смысл. Различные игры сопровождают человека на протяжении всей его жизни. В различных ситуациях (семейных, производственных и др.) человек играет различные роли. Именно ролевое начало - один из важных признаков любой игры. Играющие распределяют между собой функции, часто соревнуются за тот или иной выигрыш.

Игра рассматривалась как развлечение, забава. В то же время отдельные исследователи связывали ее с отправлением религиозных обрядов, с решением психологических задач, с проблемами катарсиса.

Широкое распространение получил взгляд на игру как на своеобразный канал для освобождения от избытка жизненной энергии, снятия эмоционального и физического напряжения. Так, например, английский философ Г. Спенсер рассматривал игру в качестве биологического целесообразного механизма экспериментирования, упражнения. Этому же мнению придерживается российский ученый Каптерев П. О. О детской игре он писал: «Игра есть выражение самостоятельной деятельности организма, вызываемой и поддерживаемой непосредственно приятностью траты накопившихся энергии силы. Взрослый под влиянием запаса силы и энергии работает, дитя, при тех же условиях играет. Источник обеих деятельностей один и тот же.»

История религии свидетельствует, что в различных религиозных культах также можно обнаружить игровые элементы

Довольно распространенное мнение бытует об игре как продукте вторичной жизни отдельных явлений в культуре. Игра рассматривается как репродукция труда в ее тренирующей функции. Это игры, имитирующие различного рода деятельность (охоту, земледелие, скотоводство и т.д.)

Их хорошо описал Д. Б. Эльконин на примере двух ситуаций: первая, связанная с неудачной охотой, чтобы она была успешной, возникала необходимость репетиции... Участники будущей охоты воссоздают ситуацию и организацию предстоящей охоты. Кто-то из охотников изображает умного и хитрого зверя со всеми его повадками, а остальные - весь процесс организации охоты за ним.

Вторая ситуация: охотники возвращаются с добычей. Их радостно встречают соплеменники, и охотники рассказывают о том, как проходила охота, воспроизводя весь ее ход. В обеих ситуациях происходит выделение из целостной реальной трудовой деятельности той ее части, которая может быть названа ориентировочной в отличие от исполнительской, связанной с получением материального результата. Эта ее часть становится предметом воспроизведения, а затем освящается, приобретая характер магических обрядов. «Магическая репетиция превращается в самостоятельную деятельность». Из приведенного примера видно, что здесь присутствует и развлекательное подражание серьезным занятиям, копии «взрослых деятельностей».

Нельзя не отметить и такой точки зрения, как связь происхождения игры с происхождением искусства; приверженцами ее были такие философы XIX века, как И. Кант, Ф. Шиллер, Г. Спенсер, В. Вундт. Они специально не занимались созданием теории игры, но уделяли ей внимание в своих трудах по теории искусства. Поэтому рассмотрение ими природы игры было связано с возникновением эстетической деятельности. Побуждением к игре, согласно Шиллеру, служит красота; человек «играет только тогда, когда он в полном

значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет».

В. Вундт по этому поводу в своей «Этике» писал: «Игра - это дитя труда. Нет ни одной игры, которая не имела бы себе прототипа в одной из форм серьезного труда, всегда предшествующего ей и по времени, и по самому существу. Необходимость существования вынуждает человека к труду. А в нем он постепенно научается ценить деятельность своих сил как источник наслаждения. Игра устраняет при этом полезную цель труда и, следовательно, делает этот самый приятный результат, сопровождающий труд». Сторонником «трудовой теории игры» был Г. В. Плеханов, который полагал ее важным видом человеческой деятельности, возникающей в ответ на потребности общества. Тесная связь игры с трудом несомненна. Но в игре воспроизводятся не только приемы труда, но также элементы охоты, войны, семейной жизни, праздничных церемоний и т.д. Поэтому мы не можем не назвать ученых, которые являются сторонниками игры как формы бытия. В связи с этим нельзя не отметить взгляд на игру М. М. Бахтина. Он подходит к игре как форме бытия, как образцу жизни широких народных масс. Аналогичный подход находим у немецкого ученого. Э. Финка в работе «Основные феномены человеческого бытия», рассматривающего игру как существенное основание человеческого бытия. Согласно мнению современного философа Г.Гачева, игра — категория мировоззренческая, она сообщает человеку ощущение бытия

Существенный вклад в теорию игры внес нидерландский ученый И.Хейзинга своей известной работой «Homo Ludens» («Человек играющий»). Им была выдвинута идея игры как всеобщего источника формирования и функционирования культуры. Он прослеживает игровой элемент на примере разных культурных эпох. Таким образом, анализируя представленные несколько тезисов по рассмотрению проблемы игры учеными на протяжении двух столетий, мы видим, что, человеческая культура без игры немислима, что игра на ранних стадиях человечества не только искусство, не только

особая форма самовыражения, но во многом это и сама жизнь в ее повседневном, бытовом проявлении, что игра является обязательной функцией человеческой жизни, представляя собой вид непродуктивной деятельности

### **Функции игр**

Игре присущи самые различные функции.

Коммуникативность является ее основой.

Игра способна охватить своим эмоциональным влиянием всех присутствующих. Во-первых, общение между играющими, а вторых, теми, кто играет и наблюдает. Зритель (если игра зрелищного типа) явно больше, чем наблюдатель, следящий за тем, как происходит игра. В качестве участника игры - он составная ее часть. В игре каждый из участников полностью использует свой деятельный потенциал. Игра — наилучшая форма взаимодействия людей друг с другом и окружающим миром. Здесь уместно напомнить слова Э. Берна из известной его работы «Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры», что любое общение полезно и выгодно для людей. Повседневная жизнь предоставляет очень мало возможностей для человеческой близости. Поэтому в социальной жизни весьма значительную часть составляют игры.

В контексте функционирования важное значение приобретает компенсаторная функция. В игре человек не только тратит, но и восстанавливает энергию. Например, психологические перегрузки нередко сопровождаются недостаточно активной работой всех других органов человека. Игра позволяет вовлечь в работу ранее бездействующие органы и тем самым восстановить жизненное равновесие (тонус). (Люди интеллектуального труда с удовольствием играют в спортивные игры.) Также важно отметить, что игра может быть удовлетворением и бессознательных влечений ребенка или взрослого.

Благодаря тому, что игра организует деятельность человека, становится возможным целенаправленное воспитание и обучение в игре и через игру детей. Так, например, она позволяет создавать для подростка ситуации, направленные на

выявление собственных способностей, пределов выносливости, на выработку правильной самооценки, проявление духа солидарности, способствует физическому развитию (подвижные, спортивные игры), подготавливает к труду через разыгрывание ролей взрослых. В игре личность получает возможность для более полного самовыражения.

На более ранних ступенях общественного развития в своем большинстве игра являлась «школой жизни». Педагогическое, дидактическое значение игры довольно велико.

Карл Гросс выдвинул теорию игры как стимула развития. Игра - это подготовительное упражнение к настоящей жизни. Общеизвестны и такие функции игры, как прогнозирование и моделирование. Прогнозирование обладает большой предсказательностью, только в игре можно экспериментировать с самим собой, моделировать возможные варианты своего поведения, а также вместе и с другими ее участниками, в игре человек осуществляет связь с действительным и нереальным.

**Русские народные игры** В русском языке понятия «игра», «игрища» существуют очень давно. В Лаврентьевской летописи так говорится о славянских племенах (родимичей, вятичей, северян): «...братцы не бываху в них, на игрища метю сепы. С хотахуся на игреща, на плясанье и на вся бесовская игрища, и ту умыкаху жены себе».

Диапазон видов народных игр довольно широк: от хороводной или свадебной игры - «играть песню», «играть свадьбу» - до воспроизведения детьми или молодежью, а иногда и взрослыми бытовых сцен, например, охоты, войны, сельскохозяйственных работ. Известны детские игры в прятки, ловитки, городки, лапту и многие другие.

В языческой Руси были распространены различные игрища, имевшие культовый, магический характер. Например, игрище «Ярило». Оно сопровождалось веселыми гуляньями с песнями, плясками, музыкой, хороводными играми, кулачными боями. Часто встречавшимся элементом таких игрищ

было ряженье, в котором присутствует некий условный образ. На все время, пока длится игра, человек становится своего рода «заместителем» изображаемого им персонажа, от имени которого он действует в определенной вымышленной обстановке

Существует множество классификаций игр. Первая попытка классифицировать детские игры была предпринята Каптеревым П. О. в работе «О детских играх и развлечениях». Он разделил их на две большие группы: игры, совершаемые с помощью одних органов тела без всяких орудий, и игры, совершаемые с помощью разнообразных орудий. К первой группе он относит: простые движения руками, ногами, головой, туловищем, сначала более или менее бессвязные и беспорядочные, а потом комбинированные и систематические: беганье, прыганье, скаканье, танцы; ко второй группе: бросание вещей на пол, стучание по столу разными предметами, игра в прятки, бросание в цель, комканье бумаги, попытки рисовать и др.

Рассматривая игру как явление очень сложное, одновременно физическое и психическое. Каптерев П. О. отмечает, что с развитием психической жизни в детскую игру будут входить новые и новые элементы, игра не будет простым приятным движением или рядом движений, но выражением движения разнообразного психического содержания

В конце XIX столетия Г. Виноградов, А.Терещенк, Е. Покровский, А. Гомм также пытаются систематизировать игры. Покровский Е. в своем труде «Детские игры» несмотря на разнородность выбора критериев, разделяет их на:

- а) игры с игрушками (погремушка, волчок, лошадка и т.д.).
- б) игры с движениями (бег, прыганье, вращательные, движения),
- в) игры с различными орудиями (веревочкой, мячиком, палками),
- г) игры домашние и зимние

Как видим, он больше внимания обращал на подвижные игры, физические упражнения, придавая значение им в воспитании детей преимущественно физическом и мало останавливаясь на словесном творчестве детей, связанном с играми.

Г.С.Виноградов в первую очередь останавливается на играх формальных (т е играх традиционных), связанных со словесными формулами: прибаутками, песнями, приговорами чураньем. Так, например, игры физические, сопровождающиеся разными выкриками: «чураньем» (чур-чур! чур меня! и т.п.) и прибаутками. Они произносятся в разные моменты игры и регулируют направление ее, иногда выкрики эти заключают правила игры, иногда же это просто песенки, их ритм придает известную гармонию движениям игры, есть игры с небольшими диалогами, большей частью в начале игры

«Палочка - выручалочка» («палочка-воровочка»), игра, очень распространенная среди детей, — разновидность игры в прятки. Овладевший палочкой вожак или кто-нибудь из играющих произносит приговорку и дает этим знать о себе спрятавшимся. Когда кладут палочку, говорят:

*«Палочка пришла.*

*Никого не нашла.*

*Кого первого найдет.*

*Тот за палочкой пойдет».*

Несколько иначе подходит к систематизации игр. А Гомм. Она все игры делит на две группы: игры драматические и игры, построенные на ловкости и удаче. Каждая группа в свою очередь разбивается на множество групп. Так, игры на ловкость и удачу включают, метание в цель веревки и камня, игра в пуговицы, вишневые косточки, в камешки, орехи. Игры с пальцами и веревочкой. Но в указанном перечне отсутствуют такие игры, как ловитки, а к группе драматических относятся игры в жмурки. Даже на этих примерах можно говорить о несовершенстве систематизации А.Гомм.

Интересен подход к систематизации игр фольклориста Терещенко А. В. Он акцентирует внимание на половозрастном признаке.



Игры детские. Они, как правило, просты в сюжетном отношении и соответствуют их возрасту: «Сорока», «Лошадка», «Серый волк», «Волк и гуси» и т.д.

Игры девические: «Мак», «Тарелки», «Скачки на доске», «Жмурки» и т.д.

Игры мужские: «Мяч», «Пыж», «Городки», «Кулачный бой» и т.д.

Игры обоего пола. Дифференциации игрового действия по половому признаку являются весьма существенными для русской игры.

В отдельную группу Терещенко А.В. выделил хороводы - «Весенние хороводы» и «Летние хороводы».

Невозможно обозначить время и место происхождения хороводов, ибо они принадлежат глубокой древности и составляли первоначально часть языческих религиозных обрядов. Ни один народ в Европе, кроме славян, не перенес хороводы в свою жизнь из древних времен, не сохранил их для своей забавы с такими многообразными изменениями.

Дух хороводных песен - семейная жизнь. В них живо передано веселье и думы наших предков, специфика семейной жизни.

Как видно из приведенного обзора, большинство ученых XIX века уделяли внимание преимущественно детским играм, вероятно, потому, что в них творчество детей выявляется многообразно и в разных направлениях. Следует особо сказать о В.Н.Всеволодском - Гернгроссе, который в предисловии антологии «Игры народов СССР» изложил основные классификационные принципы. Он наметил три основные группы - три типа формальных (традиционных) игр: драматические, спортивные, орнаментальные, а также наметил промежуточные ступени между ними (игры в войны и хороводы). Он попытался объяснить существование основных и переходных разновидностей игр всевозможными историческими изменениями, создающими почву как для перерастания так называемого «игрового стержня» в драму, так и для превращения его в спортивное зрелище и танец.

Каждый из указанных типов имеет свою специфику. Рассмотрим их более подробно. Так, спецификой игр драматических является наличие художественного образа и драматического действия, т.е. диалога и движения.

Эти игры воспроизводят какие-либо производственные и бытовые эпизоды, закладывают основание «народной» драмы

Производственные игры, в свою очередь, Всеволодский-Гернгросс делит на три группы: охотничьи, скотоводческие и земледельческие. Они изображают самые разнообразные эпизоды охотничьего быта: сам процесс охоты, нападение зверя на человека, нападение диких животных друг на друга, содержание зверя в неволе и т.д.

К числу животных, на которых ведется охота, относятся преимущественно зайцы, лисы, белки, олени, бобры. Основными охотничьими приемами являются ловля, отыскивание спрятавшегося животного. Например, охоту на оленя, люди проигрывали путем подражания явлениям природы и повадкам зверей (собак, оленя).

К образцу скотоводческих игр можно отнести очень популярную ранее детскую игру в «Гуси-лебеди». Эта игра воспроизводит эпизоды пастьбы. Сюжет скотоводческих игр, как правило, связан с пастьбой, кормлением животных, уходом, лечением, хищением, куплей-продажей.

Земледельческий цикл игр естественно связан с процессом земледельческих работ, с циклом огородных игр (мак, капуста, хрен, редька и т.д.). Как правило, это игры-песни, так, например: «А мы просо сеяли» или «Мак» В качестве примера остановимся на игре «Мак». В ней играющие становятся в круг и поют песню:

*Маки, маки, маковочки,  
Золотистые головочки,  
Станьте вы в ряд,  
Как зеленый мак.*

Затем обращаются к стоящему в кругу «старика»:

***Старик!***

***А!***

***Поспел мак?***

***Только с печи слезаю.***

Опять повторяется песня и опять вопросы к «старика», на которые он отвечает, давая новый ответ: «Соху направляю», в следующий раз отвечает «посеял», далее «всходит» и, наконец, когда «старик» скажет, что «мак поспел», все играющие хватают его и подбрасывают вверх, что воспроизводит тряску мака.

**Игры бытовые.** Эти игры. В Всеволодский-Гернгросс разделил на две группы: общественные и семейные

Игры общественные - преимущественно игры в войну, сюжет которых воспроизводит определенные исторические военные события

Вторая группа бытовых игр включала цикл семейных: девичьи, любовные, женитьбу и семью (эпизод из семейной жизни: муж и жена, дети). Отличительной чертой их является хороводность, т.е. наличие песенного сопровождения.

**Игры орнаментальные.** В этой группе игр словесный материал песни не имеет никакого отношения к игровым действиям, но определяет основной рисунок передвижений. «Этих играх поющая песня может быть сравнительно легко заменена музыкальным инструментальным сопровождением. Песни поются очень разнообразно, но по своему содержанию все они сводятся к приглашению в хоровод: «Пожалуйста в хоровод» или «Приди ко мне в огород, в девичий хоровод!»

Следует отметить, что в хороводных играх, где выделяются отдельные участники, как бы «играющие по песне» жест, движение, мимика являются не более чем символическим комментарием к слову.

Например, «Тоска молодой женщины по своей Родине»

Молодая женщина, завезенная на дальнюю сторону, тоскует по своей родине. Все для нее горе и кручина, одна только старость в состоянии изменить ее горе. Здесь хоровод составляется, в середину входит девушка, которая поет вместе с играющими о своей тоске.

Хороводные игры имеют своей аналогией «живые» картины или иллюстрации; это искусство в большей мере символически - изобразительное, нежели игровое

Нередко слово и жест существуют раздельно, принадлежат разным исполнителям, как бы дублирующим друг друга путем перевода «языка» песни на «язык» мимики, жеста, движения.

Когда находящаяся в кругу девушка изображает руками, жестом полет сокола, вряд ли она играет птицу (она не столько представляет, сколько показывает это).

Спортивные игры. Третья группа - это спортивные игры. Они являются наиболее социально полезными из всех игр в целом, ибо спецификой их является тренировка тех или иных физических или умственных способностей. Известны игры - «Бой на корточках», «Поймай последнего», «Поднять соперника», «Перетягивание каната».

Игры в шахматы, шашки. Трудность анализа игр заключается в том, что с ходом исторического процесса они видоизменялись и получали отпечаток новой формации, подвергались воздействию идеологии различных социальных групп, отражали местные особенности. Пример тому более поздняя классификация (70-е годы XX столетия), предложения Е.Бобринской, Э.Соколовым по:

- 1) содержанию признаку (военные, спортивные, художественные, экономические, политические),
- 2) составу и количеству участников (детские, взрослые, одиночные, парные, групповые),
- 3) развитию доминирующих способностей (физические, интеллектуальные, состязательные)

## **Сферы бытования народных игр**

При исследовании игры мы сталкиваемся с огромным разнообразием ее конкретных проявлений в различных сферах жизни и культуры.

Известно, что многие народные игры связаны с языческими праздниками и обрядами.

У праздников существуют определенные способы выражения, к одним из которых относится игра, отвечающая празднику и торжеству, создающая неповторимую атмосферу; веселья и радости, атмосферу возвышенного мироощущения, например, зимние святки «от Рождества до Крещения».

Они выделялись духовным подъемом, праздничностью, весельем. На святках играли в разные игры: «Жмурки»\* «Сижу - посижу», «Уж я золото хороню», «Пряхи». Примечательной чертой святок было колядование, хождение ряженных.

Праздник «Масленица» по части веселья не уступал святкам. Она отличалась от других зимних праздников размахом катания: на лошадях отдельных упряжек до «поездам из нескольких саней, катание с ледяных горок на салазках, шкурах, соломенных корзинах. Любимой забавой молодежи было взятие снежного города, которое включало игры, элементы спектакля и спортивного состязания. Распространенными играми были «Царь горы», «Столбики», «Шапка горит». Для Пятидесятницы характерен хороводно-игровой комплекс: «Мак растить», «Садить хрен», «Просо сеять». «Плетень», «Ворота».

Интересной формой досуга молодежи были посиделки. Так, например, на святочных посиделках бытовал набор точных игр: «Кострома», «Столб», игра «в короли». Многие игры сопровождались песнями, связанными с игрой по содержанию. Во всех играх, включающих поцелуи, парень и девушка, прежде чем поцеловаться, кланялись друг другу в ноги. Примечательной чертой игровой этики было также обращение молодежи друг другу по имени и отчеству, когда назвать партнера требовалось самими условиями игры.

Существенная роль принадлежит семье, само функционирование которой порождает целенаправленный процесс воспитания. Семья с древнейших времен выступала культурным, ценностным и информационным полем для развития подрастающего поколения. Уже на самых ранних ступенях игра сопровождала жизнь ребенка. Для ребенка в первые годы его жизни партнерами по игре являются взрослые: мать, бабушка, няня, старшие брат или сестра. Играя в куклы, дети подражают жизни взрослых: сватаются, играют в пап и мам, ходят в гости, учат своих «детей», лечат и т.д.

Театр является специфической формой игры - представления, в которой участник пребывает в воображаемом мире игры. Особенностью данного вида игры является наличие зрителей, тех, кому репрезентируется игровой материал. В психологической практике общепринята точка зрения, согласно которой игра является эффективным средством адаптации к обстоятельствам жизни, снятию и предупреждению стрессов. Использование игровых приемов в психотерапии стало уже традиционным, и игра превращается в одно из важнейших средств психотренинга.

Игровой тренинг включает в себя импровизацию конкретных жизненных ситуаций с последующим обсуждением в группе.

Например, робкому человеку предлагается сыграть роль смелого героя, а грубому, несдержанному человеку роль уступчивого, мягкого. Или в игровой форме воспроизводится травмирующая человека ситуация (руководитель не сдержан), где он должен действовать. Задача проигрывания предложенной ситуации — помочь ему избавиться от болезненного реагирования, выработка умения сотрудничества и совместного решения проблем, приемов диалога, способности к эмоциональному самоконтролю и адекватному поведению в группе; таким образом создается новая модель поведения человека.

Говоря об использовании игры в группах психотренинга нельзя не сказать о Э. Берне - создателе трансактного анализа, который представляет собой метод групповой психоте-

рапии, основанной на своеобразном представлении о структуре человеческих состояний, названных «Ребенок», «Взрослый», «Родитель». Э. Берн полагал, что каждый человек имеет свой жизненный сценарий, модель которого намечается в ранние детские годы и которому индивид, несомненно, следует в течение своей жизни. Изменение сценария сводится к разыгрыванию ролей.

Важное значение для функционирования игровой деятельности представляет сфера досуга. Досуг народа в течение столетий был связан с системой церковных праздников, с событиями в семье - свадьбами, крестинами, похоронами. Досуг проходил в общении с природой, которая открывает большие возможности для увлекательных дел. В настоящее время ценность досуга и игры, являющейся одним из компонентов его, усиливается и актуализируется

### **Литература**

Агамова Н.С., Смацова И.С., Морозов И. А. Народные игры для детей. М.,1995.

Игры народов СССР/: Антология. М.-Л.,1933.

Бахтин М.М. Творчество Ф. Фабле и народная культура средневековья и Ренессанса // Литературно-критические статьи. М.,1986.

Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют! игры Л, 1992.

Былеева Л.В. Русские народные игры. М., 1988.

Виноградов Г.С. Русский детский фольклор. Иркутск, 1930. |

Вундт В. Этика. СПб, 1887. С. 181.

Выготский Л.С. Игра и ее роль в психологическом развитии ребенка//Вопросы психологии.-1966.-№6.С.62-75.

Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М.,1991. С.287.

Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-психо-логос. М.,1995.

Григорьев В. М. Народные игры и традиции в России. М., 1994

- Игры народов СССР./Сост. Былсева Л.В., Григорьев В М М., 1985.
- Капица О.И. Детский фольклор (песни, потешки, дразнилки, сказки, игры) Л: Прибой, 1928.
- Каптерев П. О. О детских играх и развлечениях (энциклопедия семейного воспитания и обучения). Вып. 4. СПб, 1898. С. 1-57.
- Литвинова М.Ф. Русские народные подвижные игры. М., 1987.
- Мельников М.Н. Русский детский фольклор. М., 1987. Покровский Е.А. Детские игры. Преимущественно русские. М.,1995.
- Терещенко А. Быт русского народа. - М., 1999.
- Финк. Э. Основные феномены человека // Проблемы человека в западной философии. М.,1988.
- Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992.
- Шаронов В.В. Основы социальной антропологии: СПб. 1997. С.123-128.
- Эльконин. Д Б. Психология игры. М.,1978.
- Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании. //Собр соч.: в 7т - Т6, - М., 1957. С.302.



## Раздел II. ОСНОВНЫЕ ВИДЫ И ЖАНРЫ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

### Глава 1. Устное народное творчество

Произведения устного народного творчества - сказки, былины, загадки, пословицы, поговорки, песни и многие другие его виды - составляют сокровищницу нашей культуры. Понятие «устное народное творчество» более широкое, чем «народная словесность», поскольку в народную словесность обычно не включают песенное творчество. В данной главе будет идти речь об устном народном творчестве в целом, а также о жанрах народной словесности. Народному песенному творчеству посвящена специальная глава.

Основной особенностью устного народного творчества является то, что оно возникло как бесписьменная форма народной культуры и в древние времена, до появления печатных сборников, его произведения передавались «из уст в уста», от поколения к поколению. Другая особенность устного народного творчества - вариативность. Даже один и тот же сказитель, как бы он не старался быть точным, при каждом повторении одного и того же текста добавлял что-то свое. Еще одна особенность этого вида народного творчества - его коллективность. Каждый исполнитель наделяется правами творца.

Остановимся вначале на малых жанрах устного народного творчества. Это пословицы, поговорки, скороговорки, загадки. Их рождение связано с практической деятельностью людей, главным образом - с познанием окружающего мира.

*Пословица* - коротенькая притча: «голая речь не пословица». Это - суждение, приговор, поучение, высказанное обиняком и отточенное народом. Но «одна речь - не пословица»: как всякая притча, пословица состоит из двух частей из иносказания (обиняка), картины, общего суждения и из

приложения, толкования, поучения. Пословица не сочиняется, а является следствием обстоятельств, как крик или возглас, невольно сорвавшийся с души. Сборник же пословиц - свод народной премудрости и суетудрия; это житейская народная, правда, своего рода судебник, никем не судимый.

Предлагаем несколько поучительных наставлений из сборника В. Даля «Пословицы русского народа», отражающих различные духовно-нравственные ценности.

#### Добро - милость - зло

С добрым жить хорошо. В добре жить хорошо.

Делать добро спеша (или: поспешай).

Торопись на доброе дело, а худое само приспеет.

Доброе дело и в воде не тает (или: не тонет).

На свете не без добрых людей.

Доброму добрая память.

Ласковое слово - что весенний день.

#### Радость - горе

От радости кудри вьются, в печали секутся.

Время красит, а безвременье чернит.

День меркнет ночью, а человек печалью

Злой плачет от зависти, добрый от радости.

#### Правда - кривда

Неправдой нажитое впрок не пойдет.

Кто правдой живет, тот добро наживет.

Молвя правду, правду и чини.

Какова работа, такова и плата (и наоборот).

Не всяк судит по праву, иной и по криву.

### Былое - Будущие

Знать бы, где пасть, так бы соломки подослать.

Год - житейский, день - в святцах, а месяц на небе (т. е. неизвестно когда, о будущем).

Пока травка подрастет, воды много утечет.

Далекая пора, старина. Мохом поросло, не видать.

Жили люди до нас, будут жить и после нас.

Поговорка, по народному определению, «цветочек», а пословица «ягодка» — и это верно. Поговорка - окольное выражение, переносная речь, простое иносказание; обиняк, способ выражения, но без притчи, без суждения, заключения, применения; это одна первая половина пословицы. Поговорка заменяет только прямую речь окольную, не договаривает, иногда и не называет вещи, но условно весьма ясно намекает.

Приговорка или пустоговорка, которую также иногда зовут поговоркой, — это изречение, иногда одно слово, часто повторяемое, приговариваемое без большого толка и значения, а по местной или личной привычке

Присловье - весьма близко к прозвищу, но относится не к лицу, а к целой местности, в которой жителей дразнят, бранят или чествуют приложенным к ним присловьем. Оно иногда состоит из одного слова.

Скороговорка, чистоговорка — слагается для упражнения в скором и чистом произношении, в ней сталкиваются звуки, затрудняющие быстрый говор. Она служит для развития речи, устранения его дефектов (народная логопедия). Не меньшее значение в воспитании имеют загадки, развивающие сообразительность, смекалку, образное мышление... через уподобление, метафорическое описание предмета.

Прибаутка, пустобайка, не совсем ясно определяется; самое название - пустобайка - показывает, что она может быть иногда пустоговоркой, а об остроте говорят, что он зна-

ет много прибауток. Иные называют целый ряд поговорок и приговорков, сложенных складно, без большого смысла; сюда относятся прибаутки ямщиков, сбитенщиков, которых теперь уже почти не стало, пирожников и др.

Постигая законы жизни с помощью малых жанров устного народного творчества, человек узнавал о мире не только серьезную, но и веселую правду, учился думать, радоваться и шутить Народная педагогика - это живое и яркое наставление.

Свою лепту в ее развитие внесла сказка - один из жанров устного народного творчества. В «Толковом словаре живого великорусского языка» В. Даля это - «вымышленный рассказ, небывалая и даже несбыточная повесть, сказание»; в народе - байка, присказка, побасенка, небылица Рассказчиков сказок именовали «баянами», «балянами», «баюнами», «баутчиками», «бахарями». Их искусство всегда высоко ценилось. Невозможно установить точное время рождения той или иной народной сказки. Как и другие формы устного творчества, она веками обходилась без записи, жила в предании, передавалось из поколения в поколение. В России первые письменные собрания сказок появились в XVII веке.

По происхождению сказка связана с мифологической стадией мышления; в ней одушевляются силы природы; животные и растения наделяются человеческими свойствами. Сказка не претендует на достоверность, ее рассказывают не с познавательной, а с развлекательной целью; она не связана с ритуалом. В сказке обязательно есть фантастический элемент - несбыточность.

Народные сказки можно подразделить на сказки о животных, волшебные, бытовые, анекдотические (это условная классификация). Самые древние из них — сказки о животных.

В сказке действует *закон повтора*, часто встречается один и тот же общеизвестный *зачин* и *исход*; действуют в разных сказках одни и те же персонажи, бесконечно возникают одинаковые ситуации (похищение царевны, сражение с чудовищем, разгадывание загадок и т.д.), внутри текста по-

вторяются, в русской традиции обыкновенно трижды, слова и поступки героев

Сказки доступно рассказывают о самых существенных, *вечных*, волнующих каждого человека во все времена *проблемах*: о жизни и смерти, о любви и ненависти, о благородстве и подлости, о непрекращающейся борьбе добра со злом.

Сказочные образы - яркие и запоминающиеся; но довольно однозначны. Богатырь непобедим, царевна - краше всех на свете, злодей отвратительно уродлив. Мотивы поступков элементарно просты: герои не ведают сомнений, решительно идут к цели и побеждают. Возникает своего рода упрощенная модель мира, и по ней удобно изучать свойства характера (смелость - трусость, лень - трудолюбие и т.д.). Сказка - это забавная поучительная история. Воспитательные возможности сказки достаточно велики. Сказка учит оптимизму, вере в будущее; счастливый конец почти обязателен. Переосмысливая старую сказку, человек подключается к грандиозному источнику духовной энергии разных наций и поколений.

Не сразу общественное мнение склонилось к необходимости собирания народных сказок. Это можно объяснить тем, что сказка, как воздух, казалась обычным, обыденным явлением.

Собиратели народных сказок - А.С-Яушкин, В А Жуковский, И.А.Худяков, Д Н.Садовников, Н Е Ончуков, Д.К. Зеленин и многие другие. Главный, самый знаменитый собиратель и издатель русских народных сказок - АН.Афанасьев Впервые «Народные русские сказки» А Н.Афанасьева увидели свет (в восьми выпусках) в 1855 - 1863 гг. Записи сказок в большинстве своем не принадлежали А Н.Афанасьеву. Установлено, что он записывал немногим более десятка сказок в Воронежской губернии, но от этого значение его участия в предпринятом издании ничуть не уменьшается. Тексты сказок ученый извлек из архива Русского географического общества и вместе с этими текста опубликовал записи сказок другого выдающегося деятеля русской культуры - В.И.Даля. Таким образом,

А Н Афанасьев сумел систематизировать огромное собрание сказок и издать их. До сих пор это самый большой сборник сказок (их свыше 600!).

## **Русский эпос**

К жанрам народного творчества относится русский (устный) эпос: песни, сказания, предания повествовательного характера, произведения о событиях из жизни героев, которые создавались устным путем, исполнялись и запоминались на слух, передаваясь из поколения в поколение. Самым древним видом устного эпоса, сохранившимся в народной памяти на протяжении многих столетий, являлись так называемые былины (в народной среде в XIX - XX веках их называли старинами) - песни большого объема, состоящие из нескольких сот, иногда тысяч стихов

Читая былины, мы погружаемся в особенный мир: он населен персонажами, непохожими на реальных людей, в нем происходят необычайные события, которые в действительном мире происходить не могли, он полон вещей, которые обладают чудесными свойствами. Это, с современной точки зрения, мир фантастический.

Символический смысл былинных образов неоднократно привлекал внимание русских и советских писателей, среди которых мы находим имена Г.И.Успенского и Н.А.Некрасова, А.П.Чехова и А.М.Горького.

В русской исторической и филологической науке былина вызвала живой интерес и стала предметом разносторонних исследований после опубликования в 1818 г. эпических песен знаменитого сборника XVIII века «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым». Издатель соорника К.Ф.Калайдович предпослал ему предисловие, которое и явилось первым научным трудом, посвященным изучению былин и исторических песен. Внимание к былинному наследию особенно возросло и усилилось в связи с открыти-

ем П. Н. Рыбниковым факта бытования и живого исполнительства былин на русском европейском Севере в середине XIX в. 1 К настоящему моменту история научного изучения былевого эпоса насчитывает более полутора столетия.

За это время определились основные пути и наиболее существенные темы в изучении эпоса. В связи с изучением певческих школ в заметках и трудах уже самых первых собирателей эпических песен сказывается большой и устойчивый интерес к личности и таланту сказителя. А Ф Гильфердинг делает важное наблюдение над соотношением традиций и личного почина в пении онежских певцов.

Соотношение общеколлективного и индивидуального начала в эпическом творчестве продолжает вызывать интерес и во всей последующей фольклористике вплоть до наших дней.

В былине сконцентрирован, поэтически и философски осмыслен, художественно засвидетельствован богатый исторический опыт народа.

Этот опыт касается самых различных сторон национальной жизни: борьбы с иноземными поработителями, становления государства, семейных отношений, социальной борьбы народа со своими угнетателями, общественных идеалов и т.д. В ходе этой борьбы вырабатывалось представление о нравственных ценностях, постепенно складывался исторический идеал человеческого поведения и образа мысли, возникал идеальный тип русского былинного героя, воплотившего представления народа о личном достоинстве, гуманизме, любви к родной земле, свободолюбии, социальной активности и бесстрашии в борьбе за свои цели.

В центре эпического мира — его герои - богатыри. Само слово «богатырь» было хорошо известно в Древней Руси Оно неоднократно встречается в летописях, часто с эпитетами «славный», «дивный», «храбрый», «великий».

---

А.М. Астахова Былины Итоги и проблемы изучения  
М.-Л., 1966.

Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алеша Попович, Садко, Василий Буслаевич недаром представляются нам не только эпическими образами, вызванными к жизни народной фантазией, но и своеобразными и глубокими символами народных исторических устремлений, сил и возможностей.

Былины веками существовали исключительно в устной традиции, поэтому они вариативны и многослойны, в них сохранились приметы различных эпох, в частности соединяются языческие и христианские элементы.

Все русские былины можно подразделить по месту создания и особенностям содержания на два цикла - киевский и новгородский. Киевские былины - это героические песни о подвигах богатырей - воинов, защищающих Русскую землю от несметных полчищ врагов. Новгородские былины говорят о мирной жизни, быте, торговле, приключениях купцов.

Прежде чем судить о былинах в целом, следует определить песенные жанры. В. Я. Пропп выделяет былины *героические, сказочные, новеллистические*, а также находящиеся на грани с балладой, духовным стихом и т.п. *Героические* былины составляют основной костяк песенного народного эпоса. Дня героических былин характерен бой, открытое столкновение, героическая схватка богатыря, народного заступника, борца за общенародное дело с врагом. Врагом может быть чудище (Змей, Соловей-разбойник, Тугарин, Идолище). Сражаясь с ним, богатырь освобождает Киев, очищает Русскую землю от насильника и злодея (былины о Добрыне - змееборце, Алеше Поповиче и Тугарине, Илье Муромце и Соловье-разбойнике, Илье и Идолище). Врагом могут быть татаро-монгольские полчища, угрожающие самому существованию Русского государства. Главным героем, освобождающим Киев от осадивших его врагов, бывает Илья Муромец. Значительная часть героических песен посвящена теме

. Пропп В.Я. Жанровый состав русского фольклора //Русская литература – 1964. - № 4 – С.58-76.



социальной борьбы. Герой этих песен борется с князем и его боярским окружением за свое поправное достоинство (былина о Сухмане), бунтует против власти богатых и знатных, возглавляя протест неимущих и простолюдинов (былина о бунте Ильи Муромца против князя Владимира; сюжет о борьбе Василия Буслаевича с новгородцами). Есть среди былин этого жанра и песни о героическом сватовстве (например, былина о Дунае, сватающем невесту князю Владимиру). Но сватовство, поиски жены, если только это не связано с борьбой с иноземными врагами, обычно уже не героизируется в былинном эпосе, хотя исторически так было не всегда. Многие сюжеты о сватовстве перешли в жанр *сказочных* былин; Для них характерны типичные образы и ситуации волшебной сказки. Так, например, в былине о Садко мы встречаем волшебного дарителя, посылающего Садко со дна Ильмень-озера чудесный дар (волшебное средство) - рыбку с золотыми перьями. Этот дар позволяет герою в споре выиграть богатый заклад у новгородских купцов. В этой былине, подобно сказочному герою, Садко попадает в иной мир, подводное царство, где ему предлагают выбрать невесту среди дочерей морского царя. Героя другой сказочной быliny — Михайло Потыка — закапывают вместе с умершей женой. Но, будучи погребен, он предусмотрительно припасенными металлическими прутами убивает змею, пытающуюся его погубить.

Особой художественной формой и способом поэтизации героев обладают былины *новеллистические*. В них нет открытой схватки, боя, военного столкновения. Есть бытовой эпизод встречи, спора, сватовства или какого-либо иного происшествия. Примером новеллистической быliny может служить песня о Микуле и Вольге. Крестьянин труженик, могучий землепашец противопоставлен в ней князю-феодалу. Тема другой новеллистической быliny о Соловье Будимировиче - сватовство, но не связанное с героикой борьбы с чужеземцами, не осложненное безысходно трагическим расхождением между будущими супругами. Былина носит, светлый характер, тон ее веселый, и заканчивается она счастливым соединением любящих.

Былинная традиция, начиная с XIII-XIV вв. может служить одним из источников вновь нарождающихся жанров устного народного творчества, таких, как баллада, например. Известны былины, находящиеся как бы на полпути к балладе. В *русской народной балладе* воспеваются трагические истории любовных и семейных отношений. Такова же, к примеру, и песня о Даниле Ловчанине или заключительная часть былины о Дунае и Настасье, в которой рассказывается о том, как герой, ревнуя жену-воительницу к своей богатырской славе, убивает ее, ожидающую рождения сына, а затем сам кончает самоубийством в порыве отчаяния

На периферии былинного творчества находятся, *былины-скоморошины*, которые объединяет с другими эпическими песнями общность некоторых поэтических приемов. Их мир близок насмешливому миру народной бытовой сказки, сатирической песне, фольклорной пародии.

Но именно героические былины и по своей поэтической форме, и по содержанию представляют собой самый характерный и специфический для былевого эпоса в целом вид песенно-эпического творчества

Былина - уникальное явление русской культуры. Она не воспроизводима в новых исторических условиях. Ее богатое содержание возможно было воплотить только в тех своеобразных, архаических художественных формах, которые в своей совокупности составляют удивительный и во многом загадочный поэтический мир героической эпической песни.

**Духовные  
стихи**

Духовные стихи определяются обычно как эпические или лирические произведения религиозного характера или народные произведения на религиозные темы.

Существует также точка зрения, что термин «духовные стихи» искусственный, что народ этот вид поэзии так не называет. Предлагается называть народные тексты религиозного характера «апокрифическими песнями».

Народ называет духовными стихами тексты религиозного характера, объединенные функционально. Они используются во внелитургической ситуации, связанной с календарем; разрешается их петь во время постных дней, когда запрещается исполнение песен, и во время постов (для некоторых групп - во время всех постов за исключением Великого, когда запрещались и стихи). Термин «стихи» известен в России на севере и на юге, на востоке и на западе. Название «духовный стих» менее употребительно. Так, в старообрядческих селах Верхокамья противопоставляются «старые духовные стихи» из рукописных традиционных сборников «новым, московским» из печатных сборников начала века. При этом тексты «старых» и «новых» стихов могут практически совпадать - важно, что старые рукописные духовные стихи посвящены традиции, идущей от Выговского поморского общежития. Очевидно, что репертуары стихов в разных регионах различны. На севере (Карелия) стихами (с ударением на первый слог) называют, кроме собственно стихов, ряд баллад (например, о братьях-разбойниках и сестре или о Василии и Софье), которые также пелись во время постов. На юге (Бессарабия) старообрядцы белокрынского согласия делают стихи на постовые и монастырские. Первые существуют в устной традиции местного населения и также связаны с календарем; вторые пелись иноками в старообрядческих монастырях и имели письменную традицию — они были рукописными.

Чтобы понять, что такое духовный стих, надо проанализировать его место и функции в словесной народной культуре. Один из самых первых исследователей Духовных стихов Ф И Буслаев сформулировал основную функцию духовного стиха - быть посредником между книжной христианской устной народной культурой. «Что касается до духовного стиха, то в нем наши предки нашли применение просвещенной христианской мысли с народным поэтическим творчеством»,

«Духовный стих — как церковная книга, она поучает безграмотного в вере, в священных преданиях, в добре и правде. Он даже заменяет молитву»

Духовный стих - своеобразный посредник между двумя мирами - христианским учением и традиционной народной культурой. Духовные стихи черпали свое содержание из книжных источников: это были сюжеты Ветхого и Нового заветов чаще всего в толковании христианских писателей (например, стих об Иосифе Прекрасном). На духовный стих оказали большое художественное воздействие иконы и фрески (например, стихи о Страшном суде испытали влияние иконографии).

В русской народной культуре в течение нескольких веков стихи подразделялись на два основных потока: первый включал народные эпические стихи, возникшие главным образом на основе апокрифов, второй представлял собой совокупность стихов покаянных - само название говорило об их характере и тематике. Это были стихи лирические, представляющие монолог кающейся души — «стихи высокой литературы». По мере распространения они приобретали признаки народной поэзии. Первые покаянные стихи найдены в списках XV века.

Ученые предполагают, что создателями и исполнителями духовных стихов в Древней Руси были калики (или калеки) переходные, паломники по святым местам и монастырям. В какой-то мере они были бродячими певцами с серьезным «божественным» репертуаром; исполнение духовных стихов давало им средства к существованию. Былины знают калик-одиночек («Илья и Идолище») и каличи ватаги («Сорок калик», в этой былине калики поют для князя Владимира «Еленьской стих»); подобные сведения о каликах есть и в Древнерусских летописях.

Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб, 1861. Т. 1.

Репертуар духовных стихов складывался в течение веков. Вероятно, этот процесс начался вскоре после крещения Руси, продолжался на протяжении ряда веков, расширяясь вслед за окончательным признанием народом христианства своей религией. Творчество в области духовных стихов получило развитие со времени церковного раскола в 50-70-е гг. XVII века; но это было творчество относительно малой части населения, упорно сохраняющей «древнее благочестие».

Свои духовные стихи старообрядцы называли псалмами (в женском роде). Псалмы, лирические или лироэпические песнопения в науке получили название «младших» стихов в отличие от «старших», эпических стихов. Деление стихов на «старшие» и «младшие» условно; оно указывает лишь на преобладающее появление псалм в последние века. Среди самых старших по времени сложения стихов можно указать по приведенной классификации стих «Плач Адама» - лиро-эпическое произведение (псалма), которое было известно уже в XII веке (знание его обнаруживает Даниил Заточник в своем «Молении»),

Духовные стихи, по крайней мере, старшие эпические стихи, — единственная группа фольклорных произведений, исполнение которых было профессией определенного круга лиц - калик перехожих. В последние века русской истории каличье звание закрепилось только за нищими, убогими, преимущественно бродячими слепыми, добывающими средств к существованию пением духовных стихов. Калики ходили одиночку (с поводырем) и объединялись в артели (ватаги). Они пели стихи в селениях под окнами, на церковных папертях и обычно устремлялись туда, где проходили многолюдные ярмарки, в монастыри во время храмовых праздников. Поскольку духовный стих несет в себе глубокое назидательное, учительное начало, то он, как замечает Ф И Буслаев, «...изъят из общего ежедневного употребления и представлен как особая привилегия только тем лицам, которые то же будучи изъятые из мелочных хлопот действитель

ности, тем способнее были сохранить для народа назидательное содержание его религиозной поэзии».

В старообрядческой среде духовный стих переживает свое второе рождение. С одной стороны, он как бы возвращается к своему источнику - становится более книжным в поэтике и в языковых выражениях, а с другой — он делается более народным по бытованию. Духовные стихи старообрядцев были поэтическим воплощением их истории и учения. Основная функция стиха у старообрядцев — связь христианской книги с миром народных представлений, толкование сложных текстов понятным языком. Иными словами, духовный стих в разных своих проявлениях был и остается поэтическим выражением народной герменевтики (греч. *hermeneuo* - искусство и теория истолкования, имеющего целью выявить смысл текста). Об этом говорит классическое исследование ВХІ Адриановой-Перетц, где тщательно проанализированы многие десятки текстов стиха об Алексее, человеке Божиим и установлены черты сходства и отличия текстов двух редакций «Жития Алексея человека Божия», явившегося для этого стиха источником. О «толковательной» роли духовного стиха говорится и в монографии Ф.Батюшкова, где приводится сопоставление текстов «Слова о суете жизни и покоянии» Ефрема Сирина и распространенного в старообрядческой среде «Стиха о человеческой жизни»: «Человек живет, как трава растет». Духовные стихи складывались, с одной стороны, как ветвление церковных песнопений, а с другой, — постоянно испытывали воздействие различных «языческих» «песенных жанров русского фольклора. Почти повсеместное бытование духовных стихов на территории расселения русских, окончательно не затухшее до сего времени, их взаимодействие с народным и церковным искусством позволяют констатировать, что духовные стихи образуют весьма существенную, обусловленную историческим развитием России, часть целостной народной культуры. Область духовных стихов располагалась в том ее секторе, где находился один из полюсов про-

творческого народного мировоззрения, а именно, религиозно-христианский, вернее, христианско-языческий.

Русский фольклор без духовных стихов не может быть признан целостным явлением. Духовные стихи не представляют в нем изолированного круга произведений. В устном бытовании они взаимодействовали с былинами, обрядовыми и историческими песнями, подвергаясь их влиянию и сами, оказывая значительное воздействие на них. История русского фольклора без духовных стихов так же неполна, неполноценна, как история русской культуры без истории православной церкви. Живут в «своем» времени герои всех жанров устного народного творчества: волшебных сказок - в очень отдаленном прошлом, былин - в Киевской Руси, баллад и бытовых сказок - в относительно недавнем прошлом, лирических песен и частушек - в настоящем. Время действия в отдельных духовных стихах тоже может быть вполне определенным и ограниченным, в целом оно начинается с «сотворения мира» и продолжается после кончины существующего мироздания. И дело не только в размещении изображаемых событий во всей их протяженности, но и в связи с их постоянно действующими персонажами. Часто это персонажи древнеславянской мифологии (например, Мать-Сыра Земля):

Растужилась, расплакалась Матушка-Сыра Земля

Перед Господом Богом:

«Тяжел мне, тяжел, Господи, вольный свет!

Тяжелей, много грешников, боле беззаконников!»

Речет же сам Господь сырой земле:

«Потерпи же ты, Матушка — Сыра Земля!

Потерпи же ты несколько времечка, сыра земля!

Не придут ли рабы грешные к самому Богу

С чистым покаянием?

Ежели придут, прибавлю я

Им свету вольного, царство небесное;

Ежели не придут ко мне, к Богу,

Убавлю я им свету вольного,

Прибавлю я им муки вечныя,

Поморю я их голодом голодным!»

## **Литература**

- Аникин В.П. Русская народная сказка: пособие для учителей. М., 1977.
- Аникин В.П. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. М., 1957.
- Аничкин В.П. Русский богатырский эпос: Пособие для учителя. - М., 1964.
- Астахова А. М. Былины: Итоги и проблемы изучения, - М., Л., 1966.
- Афанасьев. А. Н. Народные русские сказки В 3-х т. М-Л., 1936.
- Афанасьев. А. Н. Народные русские легенды. Казань. 1914. Афанасьев. А. Н. Народные русские сказки в 3-х т. М., 1957. Афанасьев. А. Н. Русские детские сказки. М., 1961.
- Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 1-2. — СПб., 1861.
- Былины. М., 1969.
- Варенцов В. Сборник русских духовных стихов. СПб., 1880.
- Ведерникова Н.М. Русская народная сказка. М., 1975.
- Виноградов Г.С. Русский детский фольклор. Кн. 1. Иркутск, 1930.
- Голубиная книга. Русские народные духовные стихи XI — XIX веков М., 1991.
- Гусев В.Е. Эстетика фольклора. Л., 1967.
- Даль. В. И. Пословицы русского народа. В 2-х т. М., 1984.
- Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т.1-4. М., 1955.
- Елеонская. Е. Н. Сказка, заговор и колдовство в России. М., 1994.
- Жанровая специфика фольклора. М., 1984.
- Зуева. Т. В., Кирдан Б. П. Русский фольклор. Учеб. для высших Учебных заведений М., 2000.
- Коринфский А.А. Народная Русь. Круглый год сказаний, поверий обычаев и пословиц русского народа. Смоленск, 1995.
- Кравцов Н. Н. Лазутин С. Г. Русское устное народное творчество М., 1983.



- Кэрл Х. Лэнктон, Стивен Р. Лэнктон. Волшебные сказки, ориентированные на цель метафоры при лечении взрослых и детей. М., 1996.
- Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Избранные произведения в 3-х томах. М., 1987.
- Максимов С.В. Куль хлеба. М., 1982.
- Миллер В.Ф. Очерки русской народной словесности. - Т.3. Былины и исторические песни. М., Л., 1924.
- Митрофанова В.В. Русские народные сказки. М., 1978.
- Мудрость народная. Жизнь человека в русском фольклоре. Младенчество, детство. М., 1991.
- Народные пословицы и поговорки. М., 1961.
- Померанцев Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1957.
- Пословицы, поговорки, загадки в рукописных сборниках XV111 — XX веков. М., 1961.
- Потешки, считалки, небылицы. М., 1997.
- Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969.
- Пропп В.Я. Русский героический эпос. Изд. 2-е, испр. М., 1958. Русская народная поэзия. Лирическая поэзия. Л., 1984.
- Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия. Л., 1984.
- Русская народная словесность. М., 1994.
- Русские народные пословицы и поговорки. М., 1965.
- Русское народное поэтическое творчество: Хрестоматия по фольклористике. М., 1986.
- Рыбаков Б.А. Былины. М., 1982.
- Селиванов Ф.М. Русский эпос: Для пед. ин-тов. - М., 1988. Суханов. И В Обычаи, традиции и преемственность поколений. М., 1976.
- Толстой Н.И. Язык и культура.
- Федотов Г. Стихи духовные. Русская народная вера по Духовным стихам. М., 1991.
- Фескжова Л.Б. Воспитание сказкой. Харьков, 1996.
- Фроянов И.Я., Юдин Ю.И. Русский былинный эпос: Учеб. пособие. Курск, 1995.
- Юнг К.Г. Феноменология духа в сказке. М., 1996

## Глава 2. Народное песенное творчество

Главным отличительным признаком человека считают то, что он существо, владеющее членораздельной речью. Музыканты добавляют к этому: человек — существо, не только говорящее, но и поющее, поющее к тому же по-особому. Ведь истоки человеческого пения уходят в ту же незапамятную даль, что и истоки речи. Возможно, речь и пение появились одновременно. Когда переполненные радостью, торжеством или гневом, древние люди, разрисовав свои тела и лица, начинали голосить, дружно скакать, бить в ладоши, т. е. совершать магические обряды, зарождались разные искусства. Вероятно, многие тысячелетия пение, пляска, игра на примитивных инструментах существовали и развивались нераздельно — именно это и называют «первобытным синкретизмом» искусств. Однако в той же древности появились и зародыши самостоятельных искусств: музыка (инструментальные наигрыши), поэзия (различные предания), скульптура, роспись стен (наскальная живопись) — все это чаще всего имело ритуальное значение.

**Народная песня** — сочетание двух искусств: музыки и поэзии, созданной народом — оказалась необычайно устойчивой формой художественного творчества; она существует уже несколько тысячелетий, но и в наши Дни также любима людьми, так же нужна им, как и их далеким предкам. Ведь песенное творчество отражает черты национального характера народа, отношение людей к окружающей действительности, к родной природе, семье, к происходящим историческим событиям. Само понятие *«народное музыкальное творчество»* охватывает разнообразные по содержанию и особенностям художественной формы музыкальные и музыкально-поэтические произведения, созданные и исполняемые различными социальными категориями трудового народа: крестьянами, рабочими, ремесленниками, отходниками на промыслы, солдатами и матросами, отчасти <sup>Также</sup> представителями интеллигенции. Однако исконно народную музыку в науке принято называть музыкальным

фольклором Слово **фольклор** в переводе с английского языка означает *народная мудрость*. В отечественной фольклористике под этим понятием подразумевается искусство устной, бесписьменной традиции, сложившееся в многовековой творческой практике того или иного этноса Что же такое *устное народное музыкальное творчество*? Т.И.Попова в хрестоматии «Русское народное музыкальное творчество» трактует устное народное музыкальное творчество как первооснову всей музыкальной культуры. Устная традиция воспроизведения и распространения свойственна произведениям народного творчества и исторически связана с теми далекими временами, когда письменность еще не существовала. Поэтому издавна музыкально-поэтические произведения распространились исключительно изустным путем, переходя из поколения в поколение, из одной местности в другую. В процессе изустной передачи народной песни огромную роль сыграла **коллективность** творческого процесса. Ведь песню иной раз складывают двое и даже несколько певцов. Однако в своем первоначальном виде песня может быть создана и одним лицом. Складывая напев, певец использовал привычные песенные интонации и попевки, характерные для данной певческой традиции приемы ладового и мелодического развития. Иными словами, при сочинении мелодии слагатель песни широко пользуется веками накопленным коллективным творческим опытом народа. Удачные песни подхватывались другими певцами — это отразилось на дальнейшем развитии песни. Видоизменялись напев и слова песен, так как народным певцам присуще творческое отношение к тому, что они исполняют. Каждый вносил в песню что-то свое, и таким образом возникали многочисленные варианты первоначальных напевов и текстов, что привело к **многовариантности** песни. Я пример, песенные сюжеты («Как по морю, морю синему». «Ай во поле липонька», «Не шуми, мати, зеленая дубравушка») бытуют с различными, ярко своеобразными напевам" Такое обилие мелодических вариантов свидетельствует творческой одаренности русского народа в области музыки, его неисчерпаемой способности к созданию все новых и но-

вых мелодий. Песня неизбежно становилась такою же разнообразной, как и сама жизнь, воплощаясь в различных жанрах, отличающихся бытовым предназначением и напевами. Что же такое жанр?

**Жанровая  
разновидность  
русских народных  
песен**

Понятие «жанр» (французское *genre* - род, вид) в применении русскому

народному музыкальному творчеству

означает род, вид или разновидность

произведения музыкального фольклора, обладающих существенными общими чертами музыкально-стиховой структуры и музыкально-поэтической образности в связи со сходной общественной и художественной функцией. У каждого жанра есть своя функция, своя поэтика, своеобразная манера исполнения. Собранный в разное время в разных местах России фольклорно-этнографический материал крайне неоднороден по качеству записей песенных текстов, чрезвычайно разнообразен по их происхождению, содержанию, особенностям бытования и другим характерным чертам. Это позволяет исследователям-фольклористам подразделить народные песни на жанровые разновидности: любовные, семейно-бытовые, трудовые, казацкие, солдатские, рекрутские, тюремные, арестантские, юмористические и шуточные, а также обрядовые: календарные и свадебные песни

Старейшими образцами народной лирики являются любовные песни. Они проникнуты элегически-трагическим настроением и обнаруживают типичные коллизии, происходящие из-за неразделенной или позабытой и преданной любви между юношей и девушкой (они именуются как «свет же мой добрый молодец»; «надежа мой милой друг», «дородный добрый молодец» и «красна девка», «девица красная», «душа-девиц и т. д). Рисуетея идеализированный портрет любимого:

*Краше был Краснова золота,  
Дороже был чистого жемчуга...  
Очам был как ясен сокол.  
Лицом он был как белый снег.  
Черны кудри шапкою...*

Поскольку любовные излияния и сетования на несчастную судьбу ведутся преимущественно от лица страдающей девушки, то ее собственная внешность остается неизвестной из текста песни. Зато внешний приукрашенный облик любимого противопоставлен внутреннему состоянию героини, переживающей глубокую печаль, доходящую до душевного смятения, что изображено в реалистических тонах:

*Тогда я с тоски убивалась,  
И со слез моих очи помутились,  
И ретиво сердце по тебе я надорвала.  
И заочно по тебе, друг сердечный, я умирала.*

Герой любовных песен не всегда оказывается красавцем-эгоистом, начисто лишенным способности тонко чувствовать и сопереживать, иногда он сам выступает в роли страдающего персонажа, сетующего на «жизнь свое горькое», от - чего:

*Болит моя буйная головушка,  
Истрепались мои кудри.  
Никто молодца не любит,  
Всяк его ненавидит блуднова.*

Для сюжетики любовных песен характерно, чтобы и девица, и молодец равно совершали традиционные символические действия:

*Настругал милой стружек из калиновых стрелок,  
Ой, расклат из них огни на моих белых грудях. Загорелась  
искра к ретивому сердцу близко.*

Однако символическими действиями не ограничивается сюжетная сторона этих песен: в более конкретных ситуациях могут последовать реальные поступки (впрочем, в них острота конфликта не доведена до абсолюта и не разрешима в действительности, а существует на условно-прогностическом уровне — как намерение, пожелание и предположение):

*Пойду ль младешенька со печали я либо постригусь, Со  
великие кручины похмелюсь.  
Или я младешенька утоплюсь.*

**Семейные песни** построены на неразрешимом (зачастую ведущем к гибели) конфликте между мужем и женой, мачехой и падчерицей, отцом и взрослым сыном, братьями и сестрой, свекровью и невесткой либо описывают несчастную вдовью или сиротскую судьбу. Сюжетика этих песен трагична: муж топит жену и оставляет детей сиротами, жена привязывает мужа к березе в лесу на съедение комарам, отец запрещает взрослому сыну жениться на любимой и т.д. В семейных песнях (единственном в этом отношении лирическом жанре) возникают отрицательно-оценочные, оскорбительные эпитеты: «лиха-злая мачеха», «лютая свекровушка», «кривошлыкая свекровь», «сонливая, дремливая, неурядливая» (сноха), «золовка-смутьянка», «деверечек — ворнасмешник», «худая жена», «неудалая жена», «баба пьяная, шельма похмелельная», «постылый муж»

**Трудовые песни** исполнялись во время различных производственных процессов и характеризовали всевозможные виды работ, как правило, совершаемых коллективно (ар-

тельно) или в специально оборудованном месте (на фабрике, заводе, торфянике, стройке и т.д.). Они известны в фольклористике под названиям «рабочие», «отходнические». Свои песни имели представители многих специальностей, отходники некоторых промыслов и даже любители промысловых занятий: батраки, кулаки (перекупщики товара у крестьян для продажи в городах), купечество и купчина, извозчики и ямщики, охотники, фабричные молодцы-ребята, рабочий человек, главные хозяева фабрик, заводчики, конторщики, приказчики, десятники, целовальники (содержатели кабаков), моторные, прядильщики и прядильщицы, красильщики, ткачи и ткачихи, ватерщицы, проборщицы, подавальщицы, шлихтовальщики, набойщики, кухарки.

Например, песня под названием «Батрацкая»:

Один бедный рыбак - странник —

*Жил на крутом берегу. Ах!*

*Занимался рыбной ловлей,*

*Починял он невода...*

Из комментирующих песни записей собирателей известен еще ряд работников — исполнителей трудовых песен: слесари-монтажники, торфяники (то есть рабочие по добыче торфа), ремесленники и учащиеся железнодорожных училищ. Естественно, в трудовых песнях нашли свое отражение истинные слагатели народной поэзии труда с ее неповторимой содержательной стороной.

В песнях представлены разные виды рабочего инструментария, инвентаря и оборудования: начиная от примитивной и самой древней «дубинушки» до обоза с конями или тройки лошадок, челноков с бёрдами, «станов самолетных», ткацких машин и банкаброшей, паровой и др. Кроме того в поэтических текстах указаны и места любительского промышленя и профессионального приложения труда: охотничьи «отъемные местечки», «фабричный двор» и «корпус длинный, трехэтажный», «заводы... кирпичные», болото с

торфом, карьеры с известкой и глиной. Песни доносят до нас рабочие кличи (команды охотников борзым: «Ах, уах, уах! // А-ату ево, ату!»); призывы рабочих при толкании вагонов и при погрузке рельсов на платформы: «Раз-два, дружно! // Дружно, сильно!»; возгласы при выполнении любой артельной тяжелой работы: «Эх, дубинушка, ухнем, // Эх, зеленая сама пойдет». По мнению исследователей, именно трудовые кличи и возгласы, служащие сигналом к совместному приложению общих усилий, составили основу для возникновения древнейшего песенного жанра. И уже в позднейшую эпоху бытования работных песен в них появились более подробные описания производственных процессов, а также внедрились психологические зарисовки и лирические излияния персонажей, более свойственные другим песенным жанрам и, возможно, оттуда и занесенные.

**Казацкие, солдатские, рекрутские песни** относятся к единой группе военных песнопений, несколько различаясь тематически и по времени возникновения и активного бытования. Интересно, что все эти жанровые дефиниции основаны на заимствованных исходных терминах, хотя и прочно вошедших в русский язык. Так, слово «казак» по происхождению тюркское, со значением «человек вольный, независимый, искатель приключений, бродяга» (ср. русское выражение «вольный казак»), В русском языке термин «казак» впервые зафиксирован в Грамоте 1395 г. (Гражданское делопроизводство о границах Кирилловского монастыря) и в диалектах имеет два значения: бойкий, удалой человек и наемный работник (в деревне), последнее породило понятие «казачок» мальчик-слуга в помещичьей усадьбе. В XVIII-XIX столетиях под словом «казак» подразумевался представитель военного сословия, пользовавшегося особыми правами, уроженец окраинных земель юга России и Урала. Вероятно, именно тогда сложились казацкие песни на южных рубежах России и, войдя в репертуар российского войска, попали на Московскую землю и вообще широко распространились по всему государству. Следующим по хронологии фиксации в русском



языке оказалось слово «солдат», произошедшее от итальянских *soldo* — «жалование» и *soldare* — «нанимать». В первой трети XVII в. слово «солдат» известно как обозначение вольнонаемного воина-иностранца в иноземном отряде.

Последним по времени заимствования стало немецкое слово *Rekrut*, породившее в русском языке официальную форму «рекрут» и народную «некрут». Слово «рекрут» существовало с 1701 по 1874 год как обозначение лица, зачисленного в регулярную армию по найму или рекрутской повинности, которой подвергались крестьяне, мещане и другие податные сословия, обязанные выставлять от общины определенное число военнообязанных. С упразднением рекрутчины в 1874 г. ввели новый термин — «новобранец». Заметим, что в течение всей истории русской армии бытовал (начиная с XI века) исконный термин для поименования служащего в ней человека — «воин, воиник» — служил отправной точкой для обозначения воинских песен (например, в «завоенных плачах» русского Севера).

Тематика казачьих, солдатских и рекрутских песен многообразна: проводы рекрута в армию, прощание с родными и любимой, определение годности парня к армейской службе и последовательность прохождения этапов рекрутского набора, горькая участь новобранца, разлука с милой и трудность передачи весточки в армию, горечь известия о неверности невесты или измены супруги, описание военных походов и баталлий, возвращение солдата после службы домой или гибель казака на чужбине. В военных песнях отражались русская история и национальный характер, поэтому именно они наиболее интересны и показательны для иностранцев. Пример солдатской песни:

*Как со вечера кочета поют;  
Со полуночи дружка куют,  
Куют дружка во железушки,  
Везут дружка во солдатушки,  
Во молоденьки некрутинки.*

Жанровая разновидность песен, обозначенная как **полонянчюные, темничные, тюремные, арестантские**, объединена общей тематикой неволи. Наиболее ранними из них являются полонянчюные песни южно-русского происхождения, созданные по образцу украинских. Полонянчюные песни повествуют о печали молодца, сражавшегося с врагом и попавшего в иноземный плен, или девушки, угнанной завоевателями на чужбину и стремящейся бежать на родину. Песни тюрьмы и каторги сочинялись заключенными, сознающими свою виновность или полагающими себя безвинно осужденными. Находящиеся в условиях лишения свободы преступники в зависимости от решительности характера или, наоборот, смирения намерены совершить побег либо предаются воле Божьей и рассчитывают на справедливость тюремщиков и судей. В песнях арестантов обрисованы тяжелые условия нахождения в неволе, объясняются причины попадания за решетку — как правило, в результате сиротского детства, из-за непомерной меркантильности любимой девушки, толкающей на грабежи или вынуждающей убить соперника и т.д., прослеживаются мотивы раскаяния и ожидания весточки с воли и др. В тюремных и ссыльно-каторжных песнях отображена соответствующая терминология — казенный и арестантский дом, острог, каземат, темница, тюрьма и т.д., запечатлены все этапы отбывания наказания — от заключения под стражу до отправки на каторжные работы, например:

*По воле летает орел молодой,  
Летамши во поле, добычу искал,  
Найдемши добычу, сам в клетку попал.  
Сидит за решеткой орел молодой,  
Кровавую пищу клюет под окном...*

**Юмористические и шуточные песни** отличаются своим насмешливым и шутовым (вплоть до иронического и

вызывающе-издевательского) содержанием. В начале XX века пожилые люди на юго-восточной окраине Московской земли (на границе с Рязанской губернией) еще помнили песню «Уж ты хмель ли мой, хмель», восходящую к древнерусской литературной «Повести о хмеле», известной с XV в. Это самый древний сюжет, из которого «выросла» народная песня.

Именно в этих песнях наиболее часто допускается соединение типично песенного музыкального напева с речитативом: с произнесением определенных строк, а то и всего текста быстрым говорком. Героями такой жанровой разновидности оказываются грибы, насекомые, птицы и звери, живущие в лесу или на крестьянском подворье, а их поведение и образ жизни отчасти копируют человеческое бытие (сова выходит замуж, грибы собираются воевать), отчасти остаются повадками типичных животных (волк побеждает и съедает козла). Сюжеты отдельных песен - «сказок» занесены в «Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка» (Сост. Л.Г. Бараг, И. П. Березовский, К.П. Кабашников Н. В. Новиков Л., 1979).

Прослеживая на протяжении столетий особенности бытования разных типов народной лирики, легко убедиться, что особняком существуют песни праздничные, созданные для развлечений и увеселений (к ним относятся любовные, игровые, юмористические, песни - «забавы» и песни - «сказки»), и песни будничные, способствующие успешной работе, ратному делу (это трудовые, охотничьи, извозничьи, фабричные; торфяничные, батрацкие, казацкие, солдатские) и помогающие пережить выпавшие на долю человека жизненные невзгоды (полоняночные, тюремные, рекрутские).

Обрядовые песни — одно из самых поэтичных явлений народного творчества. Среди них как основные жанры выделяются календарные и свадебные песни. По своему происхождению эти песенные жанры относятся еще ко времени древнеславянского мира. Создателями их были различные восточнославянские племена, предки современных

восточнославянские племена, предки современных восточнославянских народов - русского, украинского и белорусского.

### **Календарные песни**

Одну из отличительных черт календарных песен составляет их приуроченность к определенным датам календаря (например, ко дню весеннего равноденствия, к кануну зимнего солнцеворота в ночь с 24 на 25 декабря) или же к какому-либо времени года: к весне, началу или концу лета. Некоторые виды календарных песен исполнялись в период сельских работ: весенней пахоты, покоса, жатвы. Одни из них были приурочены к сельским работам, другие сопровождали различные стороны общественного быта крестьян и горожан, в частности народные праздники земледельческого календаря, а также весенние хороводные игры молодежи. Центральная тема в календарном песенном творчестве - земледельческий труд и те явления природы, от которых зависел успех труда. На протяжении многих веков народные певцы создали целую систему поэтических образов, отразив в них разнообразные стороны родной природы. Некоторые из календарных песен исполнялись во время тех или иных полевых работ: в период покоса, жатвы. Особый интерес представляют жатвенные песни. В своих поэтических образах они отразили конкретную обстановку «страды» - тяжелой и напряженной уборочной работы. Например:

**Исследователями установлено, что образование славянства как единой, хотя и не вполне однородной группы родственных племен относится приблизительно к IV-V вв. от современного летоисчисления. По данным археологии, отчасти языковедения, древние славяне принадлежали к числу оседлых земледельческих народов с достаточно высокой общественной организацией, им были, например, известны понятия «власть», «закон» и др. Они жили не только в деревнях и селах, но и в «городах» - хорошо укрепленных поселениях. См.: Греков Б. Киевская Русь. М., 1949.**

*За горою жито жала. У!*  
*Ой, я снопов не вязала. У!*  
*Снопов не вязала. У!*  
*Тогда я буду снопы вязать. Уу!*  
*Ой, да как месячко взойдет. У!*

Постоянная прочная связь песенного творчества древних славян с земледельческим трудом и различными сторонами народного общественного быта способствовала формированию разнохарактерных песенных жанров, отчетливо различающихся по своему эмоциональному содержанию и по- I этическим образам.

Одно из самых интересных явлений обрядового календарного фольклора — подблюдные песни. Они мало изучены; исследователи видят в них то разновидность заклинательных песен, то особый вид новогодних песен-гаданий. Однако Ю. Г. Круглов в работе «Обрядовая поэзия» объясняет это самим ритуалом гадания, требовавшим исполнения песен разных жанров. Так, к подблюдным песням традиционно относят песню, певшуюся в начале гадания и получившую название «Слава хлебу и соли». Однако эта песня представляет собой типичную песню-заклинание.

Исследователи относят к подблюдным и группу песен, исполнявшихся в самом начале гадания, однако это ритуальные песни. Под них собирали для гадания кольца у его участников. Обращаясь, например, к холостому мужчине, пели:

*Пожалуй-ка, молодец,  
В наш сад посидети,  
Зелен наградити!*  
*Вечор у нас девушки  
По саду гуляли.  
Весь сад приломали,  
Зелен притоптали!*

Песней приглашали к участию в гадании, просили у молодца кольцо для того, чтобы опустить в чашу. Эти заклинательные и ритуальные песни, однако, не составляют основной репертуар подблюдных песен. Подавляющее большинство подблюдных песен отличается от всех жанров обрядовой песенной поэзии. И если учитывать роль в ритуале, то их можно назвать песнями-гаданиями. Они представляют собой определенное единство, хотя, конечно же, имеют «родимые пятна» породивших их жанров. Прежде всего, хотелось бы подчеркнуть заклинательный характер песен-гаданий. Однако по своему строению они сближаются не с песнями - заклинаниями, а с заговорами.

Подблюдные песни повторяют композицию заговоров: в них сначала рассказывается о том, что хотели бы видеть в будущем участника гадания, а затем это «что» заклиняется.

Вторая часть подблюдных песен разнообразием вариантов не отличается. Очевидно, в одной и той же местности или у одного и того же исполнителя для всех подблюдных песен могла быть одна закрепка-заклятье. Например, у А. П. Анисимовой вторая часть подблюдных песен была такой:

*Ой, ладо! Ком вынется, Ой ладо! Правда сбудется!*

У М. С. Жариковой закрепка другая:

*Ладо мое! Любо мое!*

*Чья-то вынется – правда сбудется!*

Комплекс мотивов и образов подблюдных песен, как считают исследователи фольклора, выражает взгляды и интересы крестьянства; различные виды крестьянского труда показаны зарисовкой отдельных его моментов (полосы зреющего хлеба, снопы и копны в поле, молотьба на току); бытовой уклад крестьян раскрывается в обыденных предметах домашнего обихода (печь, квашня, горшок, корыто, лопаты, сани,

веники, курные избы) и в упоминании окружающих крестьянина животных (лошадь, корова, бычок, телушка, свинья с поросятами, куры, кошки и т.д.). Все эти образы выражали представления крестьянина о счастье и довольстве

Крестьянин мечтал о том, чтобы быть здоровым, иметь вдоволь хлеба и соли, денег, быть счастливым в браке, мечтал создать крепкое хозяйство, не расставаться с родимой стороной. Гадание предполагало не только хорошее, но и плохое. Поэтому в подблюдных песнях-гаданиях нашли отражение и отрицательные стороны жизни крестьянина. В песнях рассказывается о старушке, на которой сарафан «весь истрескался», о голодной Паране (имя), ищущей баранину, и пр. Подблюдные песни сулили разлуку с родной стороной (а для девушки это был нежеланный брак, для молодца — рекрутчина), предвещали девичество, вдовство и даже смерть. Одним словом, подблюдные песни по-своему довольно широко отразили социально-бытовую жизнь крестьянина

Подблюдные песни в первой своей части в подавляющем большинстве иносказательны. В этом также проявляется их отличие от рассмотренных выше песен-заклинаний. Иносказательность же здесь можно объяснить условиями ритуала: люди стремились разгадать судьбу, т. е. должны были угадать второй, главный, смысл песен. Подблюдная песня - гадание стояла между неизвестным будущим и человеком, поэтому человек должен был разгадать предлагавшуюся ему, загадку.

Иносказательность подблюдных песен объясняет наличие в них образов-символов. Так как песни могли предсказывать как хорошее, так и плохое, все образы подразделяются на две группы: одни сулили человеку счастье, другие — несчастье. Образ ворона, волка, фантастической Мары и ряд других предрекал несчастье (смерть, болезнь и т. д.), образы медведя, мышки, курочки и пр. говорили о будущем счастье. Состав образов-символов в подблюдных песнях очень разнообразен. Здесь и люди (сказочные старик, старуха), и представители животного мира (волк, заяц, воробей) и растительного (клен, береза, грибы).

Символические предметы, как и образы-символы, также в зависимости от условий гадания могли означать плохое или хорошее. Например, кольцо, перстень, венец предрекали замужество или женитьбу, а блин, корыто, белое полотно — смерть. Когда же возникли песни-гадания? Особенности их поэтического содержания, композиции и стиля заставляют думать о том, что появились они поздно, позже всех других жанров обрядового песенного фольклора. Подблюдные песни-гадания родились на основе уже существовавших фольклорных традиций, поверий, примет и гаданий в недрах обрядовой поэзии. Таковы обрядовые песни. Их состав, как и состав приговоров, неоднороден, сложен, он свидетельствует о многообразных обрядовых функциях песен.

**Свадебные песни** составляют один из наиболее мелодически богатых и национально-самобытных разделов русского народного песенного творчества. Исполнялись свадебные песни по ходу «свадебной игры». Это было своеобразное театрализованное действо, длившееся несколько дней, а иногда и недель. Центральную тему свадебной драмы составляло бесправное положение девушки и женщины в старинной патриархальной семье. Особенно тяжелым было оно в эпоху крепостного ига в крестьянской среде, когда судьба девушки всецело зависела не только от родительского деспотизма, но и от барского произвола, поскольку свадьбы крепостных людей зачастую проводились по распоряжению помещика. Об этом пишет Т. И. Попова в работе «Народное художественное творчество». Значительную часть русских свадебных песен составляли лирические песни о тяжелой женской доле. Старинная русская свадьба складывалась из обширного цикла традиционных драматических и комедийных сцен, игровых действий и обрядов, сопровождаемых разнохарактерными песнями.

В некоторых этнографических и музыковедческих работах нашего времени название «свадебная игра» произвольно заменено выражением «свадебный обряд».



**Жанровое  
Разнообразие  
свадебных песен**

Входившие в свадебный обряд песни разнообразны в жанровом отношении. В их числе были плачи и причитания, лирические песни-жалобы, лирико-эпические и величальные песни, связанные с поэтической характеристикой девушки - невесты, гостевые, застольные, торжественные поздравительные величания, шуточные песни, эпические сказы, наконец, плясовые песни. Помимо характерных песен в свадебный обряд включались своеобразные виды народной словесности: заговоры, пословицы, поговорки, прибаутки, комедийные диалоги. Одним из жанров обрядовых свадебных песен были свадебные причитания. Они исполнялись невестой и заменяющей ее «вопленицей», а иногда также матерью невесты и ее старшей сестрой. В свадебных причитаниях ярко раскрывалась тяжелая женская доля и бесправное положение девушки. В них невеста обращалась поочередно к отцу, к матери, к братьям с просьбой заступиться за нее, не отдавать ее в «чужие люди», дать ей погулять еще «хоть одну весну красную», «хоть одно лето теплое». Жених именовался в свадебных причитаниях как «чуж-чужанин» или «злодей». Особый страх внушали девушке свекор со свекровью, например:

По первой пошла дороженьке-  
*Лежит зверь да со зверятами,*  
*Это свекор со деверьями.*  
А по второй пошла дороженьке -  
*Лежит змея да со змеятами,*  
*Это свекровь да со золовками*

Свадебные песни отличались архаичностью мелодического склада. В них можно встретить распевные мелодии, характеризующиеся значительной протяжностью, широтой развития, а иногда изменчивостью, текучестью, подчас даже импровизационностью мелодических очертаний.

*В круг календарных и свадебных песен* входили: ритуальные песни, величальные, шуточные или юмористические, сопровождаемые традиционными обрядовыми действиями - заклинательные, игровые, корильные песни. А также к календарным относятся подблюдные песни-гадания

Итак, ритуальные песни, возникнув и исполняясь в обряде, играли важную роль, способствуя его формированию.

Основная примета поэтического содержания ритуальных песен — отсутствие в них изображения человека. В центре внимания песен — обряд. Именно поэтому в них нет ни описаний природы, ни картин быта. Все подчинено организации ритуала, и если что-то попадает в поле зрения песни, то только благодаря своему значению для обрядового действия. Например, в песне-угрозе скупым хозяевам, исполнявшейся во время колядования:

*Кто не подаст лепешки —  
Того разобьем окошки!  
Кто не подаст ватрушки -  
Расстукаем кадушки!  
Кто не даст пирога - Запрет  
ворот!*

«Лепешки», «ватрушки», «пирог», «кадушки», «ворота» упоминаются только благодаря обычаю одаривания колядовщиков. Конечно, по отдельным деталям можно представить обстановку исполнения песен на свадебном пиру, в рождественские морозы, на Троицу в летний день, когда плелись венки, или во время жатвы. И все это в целом дает верное представление об обрядовой жизни человека. Ритуальные песни исполнялись хором. Хор являлся активным участником обрядов. Он выступал в обряде как бы в роли режиссера, создавал, направлял течение обряда, советовал, приказывал, приглашал, наконец, фиксировал сам факт свершения обряда, живой диалог между хором и другими участниками

обряда, производились необходимые обрядовые действия. Ритуальные песни строятся как хоровые монологи (монологи - обращения); монологи просты по своему построению: в них кратко формулируется необходимость выполнения обряда, выражается просьба совершить его и так далее.

От ритуальных песен отличаются заклинательные. Имея сходные черты с ритуальными, они, однако, обладают некоторыми особенностями. Ведь ритуальные песни способствовали формированию ритуала, закреплению факта его совершения в сознании людей, функция же заклинательных песен иная. С их помощью заклинились магические силы природы, способные дать человеку богатство, здоровье и счастье. Целенаправленность заклинательных песен говорит об их древнем происхождении. Заклинательные песни исполнялись в календарных и свадебных обрядах. Они выражали то, что крестьянин считал важным в своей жизни: в хозяйстве, в быту, в семье. Чтобы, например, брак был счастливым, певцы заклинали сверхъестественные силы сделать свадьбу «крепкой», «долговечной» и конкретизировали свою просьбу: «первую грань - на любовь, на совет, другую грань - на долгий век, третью - на хлеб, на соль, четвертую - на детушек!» Заклинательные песни представляют собой непосредственное обращение к природе, к людям. Как и в ритуальных песнях, поэтический строй песен-заклинаний не сложен. Песни исполнялись от имени коллектива, хором: заклинание должно было помочь не одному человеку, а всей семье, всей деревне. Отсюда почти в каждой песне местоимения «нами, «наш», «нас» и др.

Например:

*Жворонки.  
Жвороночки!  
Прилетите к нам,  
Принесите нам  
Лето теплое!  
Унесите от нас  
Зиму холодную!*

Заклинательные песни характеризуются простейшими типами композиции — диалогом и монологом. Монолог начинался с обращения, а затем формулировалась просьба - заклятье. Иногда в песнях-заклинаниях перед обращением появляется экспозиция, в которой рассказывается о том, как Иисус Христос, Дева Мария, Илья Пророк и др. посетили деревню или двор (дом) исполнителей песни. Например:

*Дева Мария*  
*По земле ходила,*  
*Ести носила,*  
**Бога просила...**

Целенаправленность заклиательных песен сказалась, прежде всего, на выборе эпитетов. Заклиная силы природы, поющие просили их сделать так, чтобы, например, свадебная игра была «хорошей», свадьба — «крепкой», «веселой». Этим же можно объяснить использование в заклиательных песнях тавтологии, синонимии и сравнений. К магическим силам обращались с просьбой сковать свадьбу «крепко-накрепко», сковать ее «крепкой, твердой, долговечной, вековечной, с младости до старости, до малых детушек!».

Обрядовое назначение **величальных песен** — в величании, прославлении участников ритуала. По своему происхождению они, как и песни-заклинания, древние. Очевидно, появление величальных песен было связано с верой человека в то, что они могли сделать его жизнь богатой и счастливой.

В центре внимания величальных песен человек. В этом их принципиальное отличие от ритуальных и заклиательных песен. Песни-величания рисуют и ряд образов, являющихся, очевидно, олицетворением сил природы, от которых зависела судьба человека. Песни, при помощи которых величали фантастические существа, немногочисленны. Величали Овсень,

Коляду, Масленицу и Кострому. Все образы, созданные в результате величания, антропоморфны. Очевидно, величали не абстрактно сложившиеся представления о силах природы, осуществлявших смену времен года, а вполне определенные «маски» — или ряженных, или куклы. Например:

*Костромушка, Костромушка,*

*Лебедушка - лебеда,*

*Белая, румяная!*

**У Костромушки, Костромы**

*Блины с творогом,*

*Кисель с молоком,*

*Каша масляная,*

*Теща ласковая!*

Этимология слова «овсень» (ав-сень, баусень, тусень, таусень, таусинь и др.) трактуется разными фольклористами по-разному. И.М.Снегирев возводил его к словам «овес» и «сеяние» и связывал с обрядом обсыпания зерном.

А Н. Веселовский принимает связь этого слова с тем корнем, к которому восходят слова «сев» и «сеять». Но чтобы не означало понятие «овсень», оно приводит к понятию посева, света и злаков. Ни одно из этих толкований не противоречит смыслу овсневых песен, а подтверждает его.

Этимология слова «коляда» объяснялась различно. Н.И.Костомаров возводил его к корню «коло», что означает «круг», он видел в нем следы древней мифологии солнца. С.М.Соловьев считал возможным сблизать «коляда» и «коло Лада», видя в Ладе старинное славянское божество весны. В настоящее время этимология слова ясна. Оно имеет тот же корень, что латинское слово «salare» - выкликать. «Коляда» обозначает праздник или некоторое олицетворение его, как это имеет место на масленицу, когда встречают масленицу и говорят: «Масленица приехала!» Наконец, колядой может быть назван подарок, который дают колядовщикам хозяева. См.: Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. М., 2000.

С. 41-45.

Величальные песни, исполнявшиеся в честь людей, составляют основную группу. С одной стороны, существуют песни, в которых величался один человек, есть песни, в которых величались два лица (муж и жена, например), и есть величальные песни, посвященные семье, группе девушек и парней, т. е. коллективу. С другой - величальные песни подразделяются на песни, в которых величались свадебные «чины»: жених, невеста, дружка, тысяцкий, сват и т. д., и на песни, в которых величались все другие лица: муж и жена, парень, девушка и пр.

Величальные песни, посвященные свадебным «чинам», могли исполняться только на свадьбе, все другие могли петься и на свадьбе, и в календарные праздники. Величальные песни обладают развитой системой образов. Все персонажи песен-величаний созданы как бы по одной схеме: изображается внешность фантастического существа или человека, их одежда, богатство, великолепные взаимоотношения с окружающими. Это объясняет использование в разных песнях одних и тех же мотивов. Например, весьма распространенным в величальных песнях был мотив хождения по городу, величаемого персонажа. Например:

*Он со тысячу на тысячу ступает,  
пятистами он ворота запирает,  
миллионом по улице бросает, из  
неволи сиротинок выкупает!*

Этот мотив встречается и в песнях холостому парню, и князю-жениху, и женатому мужчине, и дружке, и даже свахе, песнях-величаниях идеализируется все: как внешность персонажа, так и его одежда, поступки, окружающий мир. Например, «у доброго молодца такие кудри, что на них приезжают подивиться купцы даже из других городов». Идеализированное изображение крестьянского мира явилось определен-

ным отражением идеалов народа, его представлений о красоте и нравственном облике человека, его мечты о богатой жизни.

Величальные песни по своей поэтической сущности подразделяются на две разновидности. Первая разновидность — песни-описания. Описательность в этом типе песен позволяла создавать идеализированные образы, не прибегая к непосредственному изображению действий участников свадьбы в окружающей их обстановке. Например, образ жениха в песне создается описательно, без изображения его поступков и окружающей обстановки:

*У нас князь-то хорошенький,  
У нас князь-то пригоженький,  
У его ли лицо белое  
Да побелее снегу белого,  
Да у его щечки алые  
Да поалее мака алого,  
Да у его ли бровки черные  
Да как у черного соболя  
Да он отца-матери умных,  
Да роду-племени разумного!*

Вторая разновидность величальных песен — песни - повествования. В них описательный момент отходит на второй план, на первом же — изображение действий участников обряда и окружающей их обстановки. Но и действия персонажей, и обстановка очень условны. Чтобы полюбоваться и подивиться кудрями жениха, специально съезжаются князья и бояре; олень за красоту и кроткий нрав выделяет из всех девушек невесту; вещая птица сидит на дереве и предрекает «славу не малую, а великую» холостому парню — быть ему воеводою ит. д

Повествовательность таких песен-величаний, конечно же, не является эпической. В песнях изображается лишь сюжетная ситуация: нет ни завязки, ни развития действия, ни

кульминации, ни развязки. Есть только картина — картина яркая, необычная, главная цель которой возвеличить участников ритуала, показать их превосходные качества, красоту. Условность, символичность сюжетных ситуаций таких песен сказываются на изображении обстановки, окружающей песенного героя. Величаемый человек изображается на фоне как бы разбитого на драгоценные «осколки» необыкновенного по своим внешним проявлениям мира действительности, помогающего раскрыть идеальную сущность образа. Идеальность героев подчеркивается, например, необычностью пейзажа: «Во кремле было, во городе, да на горе, на красном золоте». Сельский пейзаж изображается еще своеобразнее:

*Промеж гор по камням  
Винный ручей течет,  
По этому ручейку  
Дивный гогол плывет...*

Даже рождение величаемого может произойти в исключительной обстановке — во саду, во зеленом винограднике, среди сада под кустиком. А когда мать родит его, то омывает «среди моря на камушке».

Окружающая героя величальной песни действительность не стала местом какого-либо определенного события, природа — вне движения, мир — статичен, и детали его используются в песнях чаще всего для сравнения, для подчеркивания идеальных качеств персонажа. Например:

*Как у светлого месяца золотые лучи,  
так у доброго молодца — русые кудри...*

Животный мир в величальных песнях очеловечивается прежде всего для того, чтобы показать любовное отношение даже зверей к величаемому человеку.



Предметный мир величальных песен строго определен: это богатые, роскошные и модные предметы, вещи: жемчуг, бриллианты, золото, серебро, хрусталь, дорогие меха, шубы и т. д. И важен, конечно же, сам выбор этих предметов. Этот идеальный мир кажется вечным, незабываемым, вневременным. В основе композиции песен лежит описание. Этот способ изображения человека как нельзя лучше соответствует их художественной природе. Используется все та же композиционная форма монолога, что и в ритуальных и заклинательных песнях, однако в ритуальных песнях и песнях-заклинаниях это, как правило, монолог-обращение, вызывающий диалог или какое-либо обрядовое действие, в величальных же песнях в монологе восхваляющее описание участников ритуала. Величальные песни употребляют многие общенародные художественные средства и выражения. Широко представлена в песнях символика счастья. Солнце, месяц, звезды, виноград, яблоки, зрелые ягоды, олени, голуби, вещие птицы — такие предметы и явления мира, превращаясь в символы, используются в величальных песнях, изображая красивых, умных, благородных и богатых героев.

Ту же ярко выраженную тенденцию можно наблюдать и в употреблении эпитетов: они идеализирующие, украшающие. Например:

*Наш хозяин в дому — как Адам в раю*

*Как хозяйюшка в дому—ровно пчелочка в меду,*

*Малы детушки — как оладушки!*

Противоположными песням-величаниям по обрядовому назначению были корильные песни. Очевидно, как и величальные, это по своему происхождению древний песенный жанр. Человек верил, что слово могло не только спасти, но и погубить. Вместе с тем вера в то, что корильная песня, в отличие от величальной, могла принести несчастье человеку, не способствовала сохранению жанра: корильные песни — это в основном свадебные песни. Другое дело — их осмысление обряде. В существующих записях корильные песни зафиксированы

рованы не как магические: в их силу уже в XIX столетии крестьянин не верил

Цель исполнения корильных песен в том, чтобы высмеять участников обрядового действия, отругать за скупость, нежелание наградить певцов. Однако значение корильных песен, если отвлечься от их конкретного обрядового использования, и в другом. В рамках обрядового жанра народ выразил свое отношение к явлениям социально-бытовой жизни, мешающим осуществлению тех идеалов, о которых вели речь песни-величания. В корильных песнях осмеянию подвергались жадность, пьянство, глупость, семейные неурядицы. Как и в величальных, в центре внимания корильных песен — человек, носитель пороков, или мифологическое существо (например, Масленица). Отношение к ним насмешливое, оценка внешности, поступков — отрицательная.

Если в величальных песнях все изображалось идеализированно, то в корильных - гротескно. Вот каким, например, изображен в песнях жених: *«сам шестом, голова пестом, уши ножницами, руки грабельками, ноги вилочками, глаза дырочками»*... Рядом с таким гротескным портретом жениха в корильных песнях возникла целая галерея портретов нищих, воров, обжор, пьяниц, дураков. Сват на свадьбе — одно из самых почитаемых лиц (в песнях-величаниях он рисуется умным, хитрым и мудрым человеком), в корильных же — сват воплощение тупости, неразумности:

### **Бестолковый сватушка!**

*По невесту ехали,*

*В огород заехали.*

*Пива бочку пролили.*

*Всю капусту полили,*

*Верее молилися:*

*Веря, вереюшка! Укажи дороженьку*

*По невесту ехати!..*

*(Зап. А. С. Пушкин).*

Среди корильных песен нет ни одной, в которой бы высмеивались, например, вдова или вдовец — персонажи величальных песен и причитаний. Исполнители весьма чутко относились и к порокам человека, и к его трагедии, горю. Если в величальных песнях рисовался идеальный мир, то в корильных — мир низменный. Корильная песня активно использует, например, приметы не городского, а крестьянского быта, причем нередко заглядывает в его темные уголки. В песнях упоминаются рогожи, лопаты, дубины, веретена, треухи, безмены, тряпки, коромысла, лоханки и т. д., обыкновенные животные: собаки, кошки, поросята и т. д. Разумеется, все это необходимо для того, чтобы оттенить наиболее непривлекательные качества адресата корильной песни, выразить к нему отрицательное отношение. Композиционное строение корильных песен напоминает композицию величальных. Корильные песни — это, как правило, песни - портреты, и описание персонажей является главной их приметой. Но, реализуясь в обряде рядом с песнями - величаниями, корильные песни пародировали их композиционные приемы, создавая свои типы композиций. Так, ряд величальных песен строился в форме вопросов и ответов. Созданы и аналогичные по форме корильные песни, состоящие, однако, из одних только вопросов. Например:

*В огороде у нас не лук ли?*

*У нас тысяцкий не глуп ли?*

*В огороде у нас не мак ли?*

*У нас тысяцкий не дурак ли?*

Нередко в текст корильной песни для усиления комического эффекта в качестве припева вводились строки из песен-величаний:

*Друженька хорошенький.*

*Друженька пригоженький!*

*Ты по лавкам скакал,*

*Пироги с полком таскал...*

**Игровые песни** — это прежде всего песни-действия. Без знания совершавшихся при их исполнении действий тексты игровых песен непонятны. Поэтическая специфика игровых песен, обусловленная их игровым характером, однако же, должна быть уточнена в зависимости от сущности самой игры. Многие и многие хороводные песни сопровождалась игрой, но к собственно игровым они не имеют отношения. Ученые давно обратили внимание на древность игровых песен, на их связь с трудовыми процессами. При помощи слова и действия стремились заклясть богатый урожай, удачную охоту, счастливую жизнь. Древнее происхождение игровых песен сказалось на их тематике, поэтическом содержании. Именно потому, что человек, зависимый от природы, в песнях-действиях заклинал ее, объектом изображения игровых песен стал мир растений и животных.

Композиция песен-действий, как правило, многочастная: песни могут состоять из двух, трех и более частей. Например, в ряде песен о льне число эпизодов доходит до двадцати. Благодаря своеобразию исполнения игровые песни активно используют диалоги и монологи-обращения. Диалоги представляют собой или разговоры участников игры с животными, птицами, или разговоры между людьми. Монологи - обращения всегда предполагали в ответ действия тех, к кому были обращены. И монологи, и диалоги являются свидетельством драматургической сущности песен-действий. Но более всего это подтверждает почти полное отсутствие в игровых песнях описаний. Многие песни так и начинаются с диалога или монолога-обращения:

*Как, как, утена. как, как, сизая,  
На море опускалась, на море опускалась?  
Вот так и вот эдак, вот так и вот эдак!  
На море опускалась*

В связи с драматургической и заклинательной сущностью для стиля игровых песен характерны повелительно - восклицательные интонации. Большое значение имеет их эмоциональный тон, который, как правило, оптимистичен, передает чувство радости исполнителей, что, очевидно, должно было предвещать хороший урожай, богатый приплод домашних животных и птиц, удачную охоту и т. д. Вместе с тем игровые песни — зрелищны: рассчитанные на зрительное восприятие игр, они запечатлели и сами игры

Песни-действия с течением времени эволюционировали: они стали восприниматься как забава, использоваться для развлечения. Естественно, традиция жанра не могла не обратить на себя внимания певцов. И воспринимая ранее очень серьезные, утилитарно необходимые магические песни как игровые, они стали их изменять, начали в их традициях создавать новые песни. Причем исполнителей интересовал уже не мир природы, а мир человеческих взаимоотношений, социально-бытовые проблемы.

Мир человеческих взаимоотношений оказался в центре внимания этих песен. Обряд требовал выражения эмоциональной оценки всего того, что происходило в нем, вокруг него, в хороводе, на игрище и т. д. Совершавшиеся обрядовые и другие действия ставили участников ритуала в определенные взаимоотношения, песни их закрепляли; благодаря этому и создавался определенный эмоциональный колорит. Например, свадебный обряд требовал отдать дань уважения семье, в которой выросла «княгиня первобрачная», но в то же время песни не должны были оскорблять и чувств тех людей, чья семья после свадьбы становилась ей родной. Кроме того, песни должны были эмоционально настроить невесту к такому серьезному изменению в ее жизни, каким был переход от беззаботного, вольного «девичья» житья к тяжелой и безрадостной «бабьей» жизни. Песни, таким образом, формировали у новобрачных отношение к будущей жизни.

Значительная часть календарных и свадебных песен изображает любовь молодежи как светлое чувство, несущее красным девицам и добрым молодцам радость. В песнях рас-

сказывается о зарождающейся любви, о любви, которая уже захватила влюбленных, о любви, которая порождает семью. Все песни нравоучительны. Показывая равноправие во взаимоотношениях молодежи, уважение друг к другу и вполне определенное значение любви для создания семьи, песни воспитывали у молодежи чувство собственного достоинства. Особенно ярко эта сторона лирических песен проявилась в песнях, в которых прямо высказывались советы молодежи, за кого можно выходить замуж и на ком можно жениться. В одной из лирических песен соловей, приглашая девушек погулять по улице, уговаривал их:

*Поиграйте, красны девицы,  
Вы покуда у батюшки,  
У сударьни, у матушки.  
Неровен ли сват присвадается,  
Неровен ли черт навяжется:  
Либо старый муж удушливый,  
Либо ровнюшка-ревнивый муж,  
Либо молодой – горький пьяница!*

Все обрядовые песни одинаковы по своему эмоциональному тону. Рассказывая о счастливой, желанной любви, о равноправии в любви, о свободе выбора сужеными - ряжеными друг друга, протестуя против неравных браков, поднимаясь до критического изображения социальных противников, песни проникнуты жизнерадостным, оптимистическим настроением

## **Детский фольклор**

Термин «детский фольклор» был введен в научный обиход исследователями в начале XX века. Им обозначали произведения устной народной

словесности, предназначенные для детей и исполняемые взрослыми и детьми. Признав детский фольклор значительным разделом народного поэтического творчества, ученые - филологи занялись его исследованием. Наблюдая за бытованием фольклора в детской среде, ученые заметили, что, обращаясь к солнцу, радуге, дождю и ветру, дети, как правило, не проговаривают, а напевают свои заклички. Поются также дразнилки и многие считалки, напевное интонирование помогает чище и скорее проговаривать сложные скороговорки. Исполняются нараспев многие приговорки, обращенные к птицам и животным. Даже в таком прозаическом жанре, как сказка, содержится множество песенок: поет колобок, поют козлятам коза и волк, поет лиса петушку и т.д. Мир музыкальных звуков окружает ребенка с момента его рождения (колыбельные песни) и на протяжении всего периода взросления. Все это, по словам Г.Науменко, позволяет выделить детский музыкальный фольклор в особый раздел народного творчества, в основе которого лежит не только поэтическое слово, но и напевное интонирование. Жизнь детей, разумеется, теснейшим образом связана с жизнью взрослых, но у ребенка есть свое, обусловленное возрастными психическими особенностями видение мира. Взрослые мыслят, писал К.И.Чуковский, «словами, словесными формулами, а маленькие дети — вещами, предметами предметного мира. Их мысль на первых порах связана только с конкретными образами». По мнению М.Н. Мельникова, именно в детском фольклоре находится ключ к пониманию возрастной психологии, детских художественных вкусов, детских творческих возможностей. Большинство ученых к детскому песенному фольклору относят не только то, что бытует в детской среде (колядки, веснянки, заклички, игровые песни), но и песни взрослых, сочиненные специально для детей (колыбельные, потешки, пестушки). Между детским фольклором и взрослым исследователи не проводят четкой грани, утверждая, что мно-

Г. Науменко. Русское народное музыкальное творчество. М., 1988  
М.Н.Мельников. Детский музыкальный фольклор. М., 1987. С.2

гие произведения могут быть в равной степени отнесены и к тому и к другому. Например, ряд популярных хороводных песен («А мы просо сеяли», «Княгини, мы по вас пришли», «В хороводе были мы» и др.) без видимых изменений текстов и напевов зафиксирован как у взрослых, так и в детской среде. Весь детский фольклор вызван к жизни «едва ли не исключительно педагогическими надобностями народа» (Г. С. Виноградов). Таким образом, «детский фольклор представляет собой специфическую область народного творчества, объединяющую мир детей и мир взрослых. Включает целую систему поэтического и музыкально-поэтических жанров фольклора. Во многих детских песнях и играх воспроизводятся время и события, давно потерянные памятью народа» (М.Н. Мельников). Детский фольклор помогает историкам, этнографам лучше понять жизнь, быт, культуру наших предков. К детскому фольклору как средству языковой характеристики народа обращались В. И. Даль, Д. К. Зеленин, П. Тиханов, А. Молотиллов и многие другие исследователи.

<b>Классификация детского фольклора</b>	Разрабатывая классификацию традиционного детского музыкального творчества, ученые опирались на классификации музыкального фольклора, предложенные Г.С.Виноградовым и О.И. Капицей. И. О. Капица теоретически обосновала принадлежащее П. А. Бессонову деление детского фольклора по возрастной градации детей. К детскому фольклору она относила и «материнскую» поэзию. Против этого решительно выступал Г. С. Виноградов. Поэзию пестования он считал особой областью фольклора взрослых. Г.С.Виноградов выделял пять основных разделов детской народной поэзии, положив в основу этой классификации бытовое назначение: 1)игровой фольклор, 2)потешный фольклор,
---	---



- 3) сатирическая лирика,
- 4) бытовой фольклор,
- 5) календарный фольклор.

О.И.Капица учитывала не только возрастную градацию носителей детского фольклора, но и генезис поэзии. Генетического принципа (*поэзия взрослых для детей, выпавшая из фольклора взрослых и усвоенная детьми, а также собственное творчество детей*) придерживается и В.П. Аникин.

Наиболее универсальна классификация М.Н.Мельникова, опирающаяся на открытия Г.С.Виноградова, но учитывающая принцип возрастной градации детей и некоторые другие положения О.И.Капицы. М.Н.Мельников, говоря об общности поэтики, музыкальном строе и бытовой функции, выделяет самостоятельные жанры.

**Поэзия пестования** — удивительно тонкий и гибкий инструмент народной педагогики.

Понятие «народная педагогика» значительно шире понятия «материнская поэзия»: оно включает всю совокупность средств и методов воспитания и обучения подрастающего поколения, закрепленных в народном сознании, в народных традициях, в поэзии народа.

Рассматривая жанр как функцию, выраженную в художественной структуре, М.Н.Мельников выделяет по совокупности признаков следующие музыкальные жанры поэзии пестования: *колыбельные песни, пестушки, потешки, прибаутки*.

**Колыбельные песни** Название песен, которыми убаюкивают ребенка — **колыбельные** - происходит от основы *колыбать* (колыхать, колебать, качать, зыбать) Отсюда же — колыбель, коляска. В народном

обиходе было и название «байка» — от глагола *байкать* (баюкать, качать, усыплять). Собираaniem и изучением колыбельных песен занимались десятки фольклористов, этнографов, педагогов начиная с первой половины XIX века. Наиболее существенный вклад внесли А.Ветухов, Г. Добряков, Г. С. Виноградов, О.И. Капица, М.В. Красноженова, Г.А.Барташевич, А.Н. Мартынова. В народе дорожили колыбельным песенным мастерством и передавали его из поколения в поколение. Едва дочка начнет забавляться со своими куклами, как мать ее учит правильно «байкать». Этот урок не простая забава матери с ребенком и не пропадает даром. В крестьянской русской семье девочки с 6-7-летнего возраста уже сами становились няньками младших братишек и сестренек, а то и нанимались в чужие семьи. Уже в древности люди хорошо понимали, что в первые годы жизни детский организм занят собственным формированием, что «высшие человеческие функции — отправления разума и воли — еще дремлют в зачаточном состоянии». В первый год жизни только объем головного мозга ребенка увеличивается в четыре раза. Появившись на свет, ребенок «не видит» песни, а буквально через год они радуют его, он понимает простую разговорную речь и сам произносит свои первые слова. «Уже в первый месяц жизни, — писал Г. Добряков, — ребенок проявляет музыкальные восприятия — восприятия ритма и мелодии, однако ему доступна лишь несложная ритмическая смена звуков». И все это знал народ — педагог.

Колыбельные песни имеют очень древнее происхождение, доказательством этого являются антропоморфные образы Сна, Дремы, Угомона, Упокоя, а также близость древнейших текстов к заговорам («Сон да Дрема, пройди Коли голова», «Угомон тебя возьми» и др.).

Анализ исследователей древнейших колыбельных песен показывает, что круг опозтизированных в них лиц, предметов, явлений предельно узок. Эта же закономерность проявляется и при анализе жанрового ядра, то есть повсеместно Распространенных и наиболее устойчивых произведений. Это

сам младенец, его мать, отец, бабушка, дедушка, котик, гули (голуби), домашние животные, мифологические образы, колыбелька, одеяльце, хлеб, молоко, рожок и некоторые другие. Тексты песен очень просты, как бы сотканы из существительных и глаголов. И это не случайно, поскольку в песню вводилось преимущественно то, что ребенок может воспринять органами чувств. Учитывая психологические особенности ребенка колыбельного возраста, его конкретно-образное, чувственное восприятие мира, колыбельная песня рисует этот мир не в красочной неподвижности, а как мир движущихся существ и предметов, говорил М.Н Мельников

*Я качаю, зыбаю,  
Пошел отец за рыбою,  
Мать пошла мешки таскать,  
Баушка уху варить,  
А дедушка свиной манить.*

Здесь каждый стих — новая динамическая картинка. И снова не случайно: ребенок еще не в состоянии долго удерживать в памяти тот или иной образ, то или иное слово, надолго останавливать свое внимание на чем-то одном.

Все исследователи колыбельной песни отмечали импровизационность жанра. В колыбельный репертуар входили обрядовые, хороводные, игровые песни. Особенно часто обогащение колыбельных шло за счет прибауток из собственного репертуара пестуний и других смежных жанров. С распространением грамотности заметно усиливалось влияние литературы. Все это приводило к определенным качественным изменениям жанра, как по содержанию, так и по форме. Эти изменения были предопределены в первую очередь тем, что колыбельная песня, будучи формой воздействия на ребенка, инструментом народной педагогики, является еще и песней матери, в которой мать выпевает и то, что прямо не адресовано ребенку, что выражает ее чувства и переживания за пределами воспитательных задач.

**Пестушки** Согласно правилам народной педагогики, чтобы воспитать физически здорового, жизнерадостного и любознательного человека, в ребенке необходимо поддерживать в часы его бодрствования радостные эмоции. На первых порах, пока ребенок не понимает еще смысла слов, это достигается с помощью некоторых физических приемов, в чем-то напоминающих физзарядку. Распеленав ребенка, мать или няня, обеими руками, слегка сжимая тело ребенка, проводит несколько раз от шейки до ступни. Этот своеобразный массаж помогает восстановить кровообращение, возбудить жизнедеятельность всего организма, что очень важно в период первоначального роста. Не каждая мать осознает необходимость этой процедуры, едва ли из сотни одна объяснит ее физиологическое назначение, но народная педагогика эмпирическим путем пришла к убеждению в безусловной полезности этого приема и закрепила его в музыкально-поэтических произведениях, передающихся из поколения в поколение. Мать забыла бы, когда и как необходимо проделывать эту процедуру, как распределять время, если бы на помощь ей не пришла незамысловатая песенка:

*Потягунюшки, порастунюшки,,  
Поперек толстунюшки,  
А в ножки ходунюшки,  
А в руки фатунюшки  
А в роток говорок,  
А в голову разумок.*

Исполнение пестушек не требует ни усиленной работы памяти, ни особых вокальных данных, но в ней есть все: понимание значения этого приема и для роста организма («Потягунюшки, порастунюшки, Поперек толстунюшки»), и для развития двигательных функций ребенка («А в ножки ходунюшки, А в ручки фатунюшки»), и для умственного и нравственного развития («А в роток говорок, А в голову разумок»). По мере подрастания ребенка упражнения усложняются. Это закрепляется в более сложном тексте пестушки:

Пример:

*Тяньке - сажень,  
Маменьке - сажень,  
Дедушке - сажень,  
Бабушке - сажень,  
Брату - сажень,  
Сестрице - сажень,  
А Колюшке - большую, наибольшую.*

Пестушкам присуще своеобразное построение, определяемое характером и краткостью физических упражнений, необходимых ребенку в тот или иной момент. Они имеют отличное от родственных жанров содержание, касающееся только физического воспитания, только тех действий, которые производятся, их ожидаемых результатов. Пестушки не всегда рифмованы, но если имеется рифма, то она, как правило, парная («ходунюшки — фатунюшки»), В смежных, не рифмованных между собой стихах применяется внутренняя рифма («В лесок по мошок»). Поэтизация текста достигается с помощью повтора («Лунь плывет, лунь плывет»), К пестушкам примыкают и заговоры-шутки. Купают ребенка и, чтобы он не плакал при окачивании водой, весело приговаривают:

*С гуся вода,  
С Пети худоба.*

Все эти заговоры носят, подчеркнуто шуточный характер, но в силу веры ребенка в могущество матери помогают, успокаивают его. Некоторые пестушки, усложняясь, развивая игровое начало, переходят в жанр потешек.

**Потешки** Потешками принято называть забавы взрослых с малыши детьми, которые сопровождаются различными движениями, хлопками и т.д. Потешками называются и песенки — приговорки, организующие эти забавы. Многие потешки в записи по форме близки к колыбельным песням, но характер их исполнения, бытовое назначение, эмоционально-мелодическая основа и

педагогическое воздействие совершенно иные. Впервые качественные записи потешек дал И.П.Сахаров. Главное назначение потешки — приготовить ребенка к познанию окружающего мира в процессе игры, которая скоро станет незаменимой школой физического и умственной подготовки. Иногда в потешку вводится характерное для большой крестьянской семьи разделение труда в зависимости от физических возможностей:

*Большаку дрова рубить {большой палец},*

*А тебе воды носить (указательный),*

*А тебе печка топить (безымянный),*

*А малышке песни петь (мизинец),*

*Песни петь да плясать.*

*Родных братьев потешать.*

Потешки являются первой ступенью лестницы, ведущей к познанию богатств русского языка, к усвоению народного музыкально-поэтического творчества.

**Прибаутки** Потешки сменяются прибаутками. Прибауткой принято означать «смешной небольшой рассказ или смешное выражение, придающее речи юмористический оттенок». В детском фольклоре под этим термином издавна объединяли стишки - песенки, которые развлекали и потешали детей. От потешек (забавок) они отличались тем, что не сопровождаются определенными игровыми действиями. Некоторые ученые (Г.Н Потанин, В.И. Даль, А.Ф Можаровский, А.Марко), видимо, по признаку наличия юмористических тенденций, к прибауткам относили произведения других жанров (считалки, перевертыши, скороговорки, дразнилки, и т.д.). Успешно решала вопросы классификации детского фольклора

О.И.Капица. Но и она, по мнению М.Н. Мельникова, не сочла необходимым провести грани между прибаутками и песенками для детей, объединив их в одном разделе своей книги. И это не случайно: поэтика прибауток и песенок взрослых для детей не имеет серьезных различий. В быту они выполняют одну и ту же роль.

Вполне обоснованно, поэтому решение В.П.Аникина объединить все эти произведения под термином «прибаутки». Это отражает и исторические изменения жанра. Прибаутки генетически в основе своей восходят к игровым приговорам и «скоморошным» песням. Как жанр детского фольклора они оформились не раньше ХУШ века. И.П.Сахаров дал описание девичей игры «Коза». Игровой приговор являлся диалогом девушки и козы:

*Коза, коза, бя,  
Где ты была?  
Коней стерегла.  
И где кони?  
Они в лес ушли...*

Этот игровой приговор дал начало многочисленным диалогическим прибауткам про козу, сороку и др. Темы прибауток о насекомых, которые дрова рубили, баню топили, о свиньях умных, что «пиво варили, борова женили», и многие другие унаследованы от скоморохов. Впервые прибаутки были опубликованы сибирской фольклористикой Е.А.Авдеевой в 1849 году в «Отечественных записках». Жанр прибауток далеко не однороден. В него входят короткие песенки (без элемента комического), обращения к детям типа:

*Наша доченька в дому  
Что оладушек в меду,  
Что оладушек в меду,  
Сладко яблоко в саду.*

Прибаутки второй группы, или прибаутки-шутки, генетически восходят к шуточным песням скоморохов и унаследовали от них систему образов. Таковы все песенки о животных, насекомых, делающих человеческие дела, например:

*Кошка в лукошке  
Рубашки шьет,  
У нашей кошки  
Три сдобные лепешки,  
А кот на печи  
Сухари толчет,  
А у нашего кота  
Три погребка молока*

Кроме того, существуют приговорки-притчи. А.П. Бабушкина называла их детскими анекдотами. По мнению М Н Мельникова, это не совсем верно. Произведения этого рода, в отличие от анекдота, представляют собой доступный детям урок нравственности, облеченный в занимательную форму: по системе поэтических средств они ближе к диалогическим прибауткам. Общеизвестна следующая прибаутка-притча:

*. Тит? А Тит?  
. Чего?  
. Иди молотить  
. Брюхо болит,  
. Ходи кашу ись  
. А где моя большая ложка?*

По построению, по системе образов, по наличию «учительного элемента» это произведение, несомненно, ближе к прибауткам, нежели к анекдотам. В отличие от анекдота,



жанра прозаического, в прибаутках-приговорках чувствуется тяготение к стихотворной организации текста (мерность строк, повторы, иногда рифмы, ассонансы и т.д.). Прибаутки уже давно не являются активом репертуара пестуний. Почти все они записаны от престарелых женщин. Лучше сохранились прибаутки-притчи и диалогические прибаутки. Но и они постепенно уходят из репертуара пестуний.

### **Бытовой Фольклор**

Все жанры детского музыкального фольклора являются бытовыми, так как очень тесно связаны с бытом детей. Колыбельные песни, пестушки, потешки, прибаутки выполняют воспитательную функцию, а детские песни, в том числе календарные, а также заклички и приговорки сочетают в себе; игровую и вербальную магическую функции, т.е. они многофункциональны. М.Н. Мельников все эти жанры, отразившие различные стороны детского быта, отнес к детскому бытовому фольклору.

**Детские народные песни** Детские песенки отличаются разнообразным по содержанию, по композиции, по музыкальному строю и характеру исполнения. Поются песни соло, хором, просто так и в припляс. Все детские песенки М.Н. Мельников делит на четыре основные группы: 1) песни диалогические, 2) песни кумулятивные, 3) песни с припевом, 4) песни-перегудки. **Диалогические песни** построены в форме вопросов и ответов или взаимных реплик, поочередно произносимых:

- *Коза, коза,*
- *Лубяные глаза,*
- *Где ты была?*
- *Коней стерегла.*
- *А где кони?*
- *Они в лес ушли*
- *А где лес?*

*– Огнем сгорел... и т.д.*

Популярность диалогических песен объясняется тем, что детям, имеющим ограниченный словарный запас, ближе и понятнее лаконичная прямая речь, тем, что диалогический стих динамичен, действие в них развивается стремительно:

*Иван, Иван,  
Что ты делаешь?  
Да-ли, гой-да!  
Косы треплю  
Да-ли, гой-да!  
На что тебе косы?  
Да-ли, гой - да  
Сено косить ... и т.д.*

**Кумулятивные песни** — это незамысловатые сказки в стихах, или, по определению Можаровского, сказочные песенки. Основным признаком этих песен является постепенное, даже замедленное развитие сюжета по мере накопления новых образов и многократного их повторения:

*Было у вдовушки Восемь  
дочерей.  
Стала их вдовушка Замуж  
отдавать:  
Дает первой дочери Быка да  
козла,  
Доморощенные.*

Повторяются пять первых стихов, и появляется очередное наращивание

*... Дает другой дочери*

*Два быка,  
Два козла.  
Доморощенные.*

Произведения этой группы имеют стройную композицию. Некоторые из них достигают внушительных размеров. Песня «Пошел козел за лыками» из сборника П.А.Бессонова, например, имеет 130 стихов. Они, как правило, заимствованы из материнских прибауток или скоморошин. Детские нововведения не подвергли эти произведения существенному изменению. Переделка шла по пути замены непонятных слов, сложных предложений. Дети любят подражать крику (пению) птиц, животных, насекомых, звучанию музыкальных инструментов (рожок, балалайка), дают своеобразную звуковую трактовку многим предметам и явлениям. Но у детей нет еще в запасе слов для обозначения этого звукового многообразия, отсюда стремление к повторам, к звукоподражаниям («ай - дуду-дуду», «туру-туру и пр.).

**Песни с припевом** — неоднородны. Иногда припев по смыслу связан с текстом песни:

*Я поставлю кисель,  
Дурен, дурен мой кисель,  
На вчерашней, на воде:  
Дурен, дурен, не хорош.*

Во всем тексте без труда улавливается логически - смысловая связь припева с текстом, т.е. припев является лейтмотивом песни. Но нередко дети, перенимая от взрослых ту или иную песню, приносили в нее индифферентный по отношению к смыслу припев. Образец песни с таким припевом публикует А. Н. Соболев:

*Посадил дед редьку Дулась,  
дулась, перевернулась,  
Ни часту, ни редьку.  
Перевернулась передом:  
У Анюты плохой дом.*

*Выросла редька.  
Ни часта, ни редька...  
Припев, и т. д.*

Здесь поэтический каламбур, совершенно не связанный с текстом песни, имеющий другой размер, иную мелодию, используется детьми в качестве припева. Распространен был припев, дающий звучную музыкально-словесную орнаментовку повторением последнего слова строфы целиком и частями: *Рубить, казнить комара,*

*Рубить, казнить комара,  
Комара, мара, мара...  
Комара,  
Комара.*

**Песенки — перегудки** — имеют стройный сюжет или дают образные, картинные описания. В них наиболее полно проступают сатирические и юмористические элементы. Четкость ритма, звучность рифмы, богатство аллитераций присущи почти всем перегудкам:

*Ти- та-та, ти-та-та,  
Пожалуете, решета.  
Мучки насейте –  
Пирожки затейте,  
Пирожки на дрожжах,  
Не удержишь на вожжах;  
Положили гуци,  
Они еще туще,  
**Поставили на чело —**  
*Не осталось ничего.**

Большинство перегудок заимствовано из фольклора взрослых. Дети насытили песенки-перегудки звучными, близкими художественному детскому вкусу словосочетаниями. Детские песни записывались П.А.Бессоновым,

П.В.Шейном, А. Можаровским, Х.Лопоревым, А. Марковы, И Нечаевым и другими собирателями.

**Календарные песни,  
заклички и  
поигвовсюки**

Детский календарный фольклор одна из самых поэтических страниц детского творчества, так как он связан с образами природы, природным явлениями. Он приучает детей видеть, подмечать поэзию окружающей природы во всякое время года. Обусловленность крестьянского труда природными явлениями, жизненная необходимость их изучения и наблюдения за ними приобретают календарном фольклоре поэтическую окраску. Тесно связанный с воззрениями взрослых, с их календарными песнями обрядами, детский календарный фольклор, по мнению Г.Науменко, отличается от него по своему жанровому составу. У детей это прежде всего игра. По принципу игры ими заимствуется и воспринимается большинство календарных песен - их привлекает момент ряженья на масленицу и коляду, одаривание за исполнение колядок, волочebных, вьюношных песен - пожеланий. Больше всего от детей записано именно колядок, которых поется об одаривании колядовщиков:

*Сею-вею, посеваю,  
С Новым годом поздравляю!*

Поздравительные и величальные песни, исполнявшиеся на пасху молодоженам.

*На телят, на жеребят И на маленьких ребягг,  
Кабы нам колядок -  
На недель десяток!  
Говорком: Здравствуйте!  
С Новым годом!  
Со всем родом!  
Чтоб здоровы были,  
Много лет жили!*

В купальских песнях для детей привлекательны сказочность сюжета, таинственность легенд, связанных с праздником Купалы. Например:

*Купала, Купала!  
Где ты летовала?  
Летовала я в лесочке,  
Под ракитовым кусточком,  
Под лазоревым цветочком,  
Под шелковым платочком.*

В масленичных песнях им близки короткие 4-6- строчные миниатюрные образцы, сходные с детскими дразнилками:

*Масленица – полизуха!  
Полизала детей,  
И сама – на плетень.  
Полизала сыр и масло,  
А сама и погасла.*

К наиболее распространенным, активно бытующим жанрам детского календарного фольклора относятся заклички.

Заклички (от слова «закликать» — звать, просить, приглашать, обращаться) связаны с определенным временем года и обращены к различным явлениям природы (солнцу, Дождю, ветру, радуге и др.). Они таят в себе отзвуки далеких языческих времен: пережитком давно забытых верований звучит обращение к солнышку «ее деток», которым холодно и которые просят его выглянуть и обогреть, накормить их:

*Солнышко, солнышко,  
Выгляни в окошко.  
Там твои детки  
Кушают конфетки.  
А тебе не дают,  
Всем ребятам раздают.*

Заговорно-закличательные функции закличек, по всей вероятности, утрачены еще в прошлых веках, и настоящее время они отражают непосредственное общение чете́й с природой и переплетаются в их творчестве с игровыми элементами. Присуще закличкам прямое обращение с преобладанием в напевах интонационного зова, клича, а также настойчивого утверждения многократно повторяющихся коротких секундовых, терцовых, а иногда и квартовых мелодических оборотов.

Близко к закличкам примыкает еще один жанр календарного фольклора — приговорки. **Приговорки** (от слова «приговаривать» в значении припевать, нашептывать) представляют собой краткие обращения к животным птицам, насекомым, растениям. Например, дети обращаются к божьей коровке с просьбой полететь на небо; к улитке чтобы она выпустила рога; к мышке, чтобы та заменила выпавший зуб новым и крепким.

*Приговорка божьей коровке:*

*Божия коровка!*

*Полети на небо,*

*Принеси нам хлеба:*

*Плюшек, сушек,*

*Сладких ватрушек.*

Приговорки исполняют также, стараясь вытряхнуть попавшую в ухо во время купания воду. При этом скачут на одной ноге, прижимая руку к уху и напевая:

*Мышка, мышка,*

*а горошку!*

*Вьлей воду*

*На дорожку!*

Редкостны приговорки птицам, приговорки, напеваемые при собирании грибов, ягод. В музыкальном отношении приговорки разнообразны как ни один музыкальный жанр

детского фольклора. В них отражен весь комплекс мелодических интонаций, близких разговорной речи. Порой в характере исполнения приговорок слышатся отголоски древнейших заговоров, заклинаний.

Древнейший музыкальный язык календарных песен сохраняет специфические особенности архаического мелодического склада, лаконизм изложения, узкий звуковой объем (весь детский календарный музыкальный материал звучит в основном в пределах терции и кварты), тесную связь с живыми речевыми интонациями. Основу очень древних по своему происхождению колядок, закличек и приговорок составляет многократное повторение секундowych интонаций. Предельная ясность, простота музыкального языка календарных песен, естественность их интонаций, тесно связанных с речевыми, способствуют быстрому, легкому запоминанию, усвоению календарных образцов маленькими детьми. Напевы календарных песен можно кричать, петь, интонировать говорком.

### **Потешный фольклор (прибаутки, небылицы, дразнилки)**

Прибаутки, небылицы, дразнилки имеют самостоятельное значение. Назначение прибауток – развеселить, потешить, рассмешить себя и своих сверстников. По форме это короткие (в основном из 4-8 строк) песенки с забавным содержанием, своего рода ритмизованные сказочки. Как правило, в них отражено какое-либо яркое событие или стремительное действие — дети не способны на долгое внимание, и в детских прибаутках передан в основном какой-либо один эпизод.

К числу прибауток относятся и **небылицы** — особый вид песен со смещением в содержании всех реальных связей и отношений — основанные на неправдоподобности, вымысле (мужик пашет на свинье, а свинья свила гнездо на дубе, медведь по небу летит, корабль бежит по полю, море го-



рит и т.п.). С другой стороны, все эти несообразности и несовпадения с реальным миром как раз помогают ребенку утвердить, укрепить в себе чувство реальности. Детей в небылицах привлекают комические положения, юмор, рождающие радостные эмоции.

Дразнилки, также относящиеся к потешному фольклору, являются формой проявления детской сатиры и юмора. В них очень тонко подмечаются какой-либо порок, недостаток или слабость человека, которые и выставляются на осмеяние, очень тонко, быстро, остроумно фиксируются внешние признаки предметов и явлений. В каждой дразнилке — заряд исключительной эмоциональной силы. В репертуаре детей — неистошимый запас традиционных дразнилок, и создают они их обычно с присущей им меткостью иронических характеристик и лукавой издевкой.

Близки дразнилкам рифмованные прозвища, например:

*Архип – старый гриб!*

*Архип – старый гриб!*

*Андрюшка – индюшка!*

Если прозвище закрепляется за каким-нибудь лицом в качестве устойчивого эпитета, то дразнилка исполняется только в отдельных случаях и за отдельным лицом не закрепляется.

Прибаутки, небылицы, дразнилки отвечают повышенной тяге детей к рифмам. Нередко они сами создают простейшие рифмованные нелепицы, дразнилки. Рифмы, замыкающие стих, в большинстве образцов потешного фольклора распространены так же, как и вообще во всех жанрах детского фольклора. Прибаутки, небылицы, дразнилки развивают детскую фантазию, пробуждают интерес к новым словообразованиям.

Для текста образцов детского потешного фольклора, как и для многих других его жанров, характерны уменьши-

тельные и увеличительные суффиксы в словах, например: гуленька, котенька, козлище, волчище.

Часто употребляются парно созвучные слова: Федя — медя, синти-бринти, муха — комуха, блошка — камошка.

В прибаутках встречаются и всевозможные междометия, звукоподражания самым различным явлениям — игре на дудочке и бубне (ай ду-ду, гу-ту ту), щебету птиц (чики-чики- чикалочки); крикам животных, ударам колокола (дон-дон- дон, дили-бом). Они осуществляются, в частности, и посредством слов с преобладанием звуков, сходных со звуковой стороной изображаемого явления:

*Чили, чили, воробей.*

*Ты не клюй конопель*

*Конопель трещит,*

*Воробей пищит:*

*Чили, чили, чью-чью-чью...*

Здесь писк и щебет воробья воспроизводится путем частого повторения слога «чи» и звука «щ».

Из элементов поэтической речи в потешном фольклоре встречаются различные разновидности определений: Петька — петух, Андрей — воробей, журавль длинноногий, Филя — простота. Сложные сравнения в детских песнях отсутствуют чаще всего, но и имеют вид образных характеристик, вместо которых не нашлось подходящих сложных слов, например: нос сучком, голова пучком; сам с вершок, голова с горшок

### **Игровой фольклор (считалки, игры)**

Трудно представить детей, какого бы то ни было возраста, жизнь которых не была бы связана с определенным кругом игр. Практическая педагогика и искусство сочетаются в народных играх. Многие игры крестьянских детей XIX века имитирова-

ли работу взрослых людей, важные производственные процессы: посев льна, мака, жатву. Их цель — привить детям уважение к существующему порядку вещей, подготовить к труду, познакомить с традициями и обычаями. Сравнив материалы исследований XIX и XX веков, мы можем увидеть, как изменился состав игрового репертуара. Все реже в детском быту встречаются игры с элементами театрализации, сюжетно связанные с древним земледелием и домашним скотом, некоторые игры упрощаются, превращаются в спортивные.

Условно игры можно разбить на три типологические группы: *драматические, спортивные и хороводные.*

Основой драматических игр является воплощение художественного образа в драматическом действии, то есть в синтезе диалога, музыкального припева, движения. Они обычно воспроизводят какие-либо бытовые эпизоды, в них формируются зачатки театрализованного драматического действия.

Спецификой спортивных игр является наличие соревнования, их цель — победа в состязании, усовершенствование тех или иных спортивных навыков. В них исполняются игровые припевы, например в играх, как «Прятки», «Колдуны», «Перечина».

В хороводных играх разрабатываются хореографические, плясовые элементы. По характеру движения их можно разделить на три основные группы, *круговые, некруговые и хороводы-шестивия.*

*Круговые* хороводы сопровождаются драматизированным разыгрыванием сюжета песни в центре круга одним или несколькими детьми. В одних случаях основу драматической инсценировки составляет прозаический речевой диалог, чередующийся с игровым припевом, в других — песенный диалог (как, например, в играх «Заинька», «Каравай», «Чижик»)

В *некруговых* играх происходит деление участников на две группы, которые становятся друг против друга и движутся поочередно «стенка на стенку», то приближаясь, то удаляясь друг от друга. Это игры «Просо», «Бояре», «В царя»

Весьма разнообразны движения в хороводах — шествиях — это может быть ходьба рядами, «гуськом», «цепью», «змейкой», прохождение «через воротца», как например, в играх «Хмель», «Плетень», «Челнок». Сгруппировать детские игры можно по разным признакам; мы делим их на одиночные и групповые, или совместные. Одиночные игры требуют объекта игры, то есть игрушки или какого-либо предмета, который является воплощением жизненного образа, помогают ребенку моделировать реальность, способствуют его самоутверждению. Для девочек, играющих в «семью», кукла изображает ребенка, которого они нянчат, воспитывают, которому поют различные песенки:

*Баю, баюшки баю,  
Не ложися на краю,  
А ложись в середочки,  
В сухие пеленочки.*

Игры включают в себя различные виды народного творчества: музыку, диалоги, ритмизованную речь, движения, они разнообразны по своему содержанию, игровому и хореографическому оформлению.

Большое место в совместных играх занимают считалки или, как их называл Г. С. Виноградов, «игровые прелюдии». Считалки имеют и различные местные названия: счетки, пересчет, сосчиталки, гадалки, ворожилки.

Считалки относятся к широко бытующему и непрерывно развивающемуся жанру — наряду с традиционными образами в них нередко возникают и новые, современные, отражая постоянное обновление повседневной жизни детей и их восприятия.

*Задача считалки* — помочь подготовить, организовать игру. Характерные музыкальные интонации и поэтический текст считалок, воздействуя на детей эмоционально, настраивают их на игру, заражают игровым задором. По признаку

композиционного строения считалки можно разделить на две группы: 1) «заумные» и 2) сюжетные. В основе построения «заумных» считалок лежит звукоритмический принцип:

*Эмус - демус,  
Косма - деус,  
Бом!*

Основу построения сюжетных считалок составляет повествовательное и драматическое развитие сюжета, нередко в этом качестве детьми используются и прибаутки. Следует отметить во многих считалках наличие счета. Как в старинных, так и в современных считалках господствует единый принцип рифмовки стихов — напевно интонированное скандирование:

*Зимний вечер темен, долог,  
Насчитаю сорок елок.*

*Скину шубку на снежок,  
Все пожалште в кружок.*

*Ну а тот, кто водит,  
Первым пусть выходит.*

Существенным, ярко эмоциональным элементом игры являются игровые припевы, которые могут одновременно выступать в качестве зачина игры, быть ее смысловым стержнем и связующим элементом. В игровом припеве такой, например, игры, как «Молчанки», заключающейся в том, чтобы после исполнения песенки не проронить ни единого слова, описываются не только условия игры, но и наказание проигравшему

*...Мы набрали в рот воды  
И сказали всем: замри!  
А кто первый отомрет,  
Тот получит шишку в лоб!*

Игровые припевы иногда поют соло, но чаще всего группой в унисон. Осознанного многоголосия в пении детей не наблюдается, встречаются только примитивные формы, близкие древнейшему его виду, — гетерофонии. Элементы такого многоголосия, еще не отличающегося мелодической самостоятельностью отдельных голосов, присутствуют во многих детских игровых припевах. Характерно, что отклонения от унисона наблюдаются в них не на опорных звуках или ладовых устоях, а чаще всего на проходящих или опевающих опоры и устои звуках. Голоса отклоняются обычно вверх или вниз на малую или большую секунду и редко — на малую или большую терцию.

Детские игры видоизменяются под влиянием многих факторов: меняется бытовое окружение детей, ускоряется темп жизни, увеличивается объем информации. Приспосабливаясь к новым условиям, традиционные сюжеты, игровые приемы и песенки различных игр существенно трансформируются, и процесс этот нескончаем.

**Региональные  
традиции русского  
народного песенного  
творчества**

Русская народная песенная культура обладает внутренним единством. В то же время в песенном фольклоре русских отражаются местные традиции, на что обращают внимание исследователи русской народной музыки: В.Трутовский, М.Стахович, Н.Лопатин, Прокунина, В.Мошков, Н.Пальчиков, К.В.Квитка, А.В.Руднева и др. Что же такое «местные традиции»?

*В целом под местной традицией в народном песенном творчестве подразумевается совокупность условий бытова-*

*ния, черт стиля и приемов исполнения, придающих своеобразие и характерные отличительные свойства песенному фольклору определенного народа в одной ограниченной местности*

В русском песенном фольклоре в настоящее время вырисовывается семь основных стилевых географических зон: севернорусская, южнорусская, среднерусская, западнорусская, средневожская, уральская, сибирская.

Традиции донских, оренбургских, терских казаков, при всей их оригинальности и характерности, не выходят по основным признакам из общего русла южнорусского искусства. Стилистически неоднородную картину представляет фольклор Кубани, осваивавшейся русскими и украинцами сравнительно поздно, не ранее ХУШ столетия. Наиболее цельными и самостоятельными являются традиции, сформировавшиеся до начала ХУШ столетия и послужившие основой для образования более поздних местных культур. Разберем же наиболее существенные, на взгляд исследователей, отличительные свойства каждой из основных региональных традиций в русском песенном фольклоре. Наиболее древними, коренными славянскими чертами обладает западнорусская традиция. Она соответствует территории, включающей современную Брянскую, Смоленскую области и примыкающие к ним районы Орловской, Калужской, Псковской областей. Основными центрами западнорусской народной традиции является Брянск и Смоленск. Здесь русская культура плавно переходит в родственные культуры Украины и Белоруссии. На постепенность такого перехода указывали В.М.Щуров и А.И. Соболевский, справедливо объясняя это явление тесной взаимосвязью культурного развития восточного славянства» центральном и верхнем Поднепровье с древнейших времен. Западнорусская традиция имеет больше точек соприкосновения с фольклором западных славян, чем другие русские традиции, что также свидетельствует о глубинности ее национальных корней. Сохранность древних музыкальных форм в народном искусстве русского Запада проявляется одновре-

Щуров В.М. Стилевые основы русской народной музыки. М., 1998.

менно во всех трех основных группах местных признаков. Наиболее заметная отличительная черта условий бытования фольклора в данной местности — это развитая сеть календарных обрядов, сопровождающихся пением. Для этих мест характерны не только такие важнейшие славянские обряды, как закливание весны, Семик, Иванов день, праздник последнего снопа, Рождество, Масленица. Здесь особыми песнями и хороводами сопровождается и обряд первого выгона скота (т.н. «Егорьевские песни»). Есть здесь песни прополочные. Бытуют на западе России и другие календарные обряды. Местными чертами отмечена и западнорусская свадьба. Таков, например, обычай украшать свадебный традиционный каравай маленькой елкой или веткой сосны, получивший отражение в текстах, некоторых свадебных песен. Песни, характерные для данного региона, иногда сопровождалась игрой на музыкальных инструментах. Самые распространенные из них — скрипка, сдвоенная дудка, флейта Пана, колесная лира.

В музыкально-стилевых формах календарных, свадебных и хороводных песен западнорусской традиции преобладают архаические компоненты. К ним относятся: силлабический строго цензурованный стих; гетерофония в многоголосии (либо использование бурдона); система ограниченных по диапазону звукорядов, связанных с простейшими ладовыми формами; равномерный музыкально-слоговой ритм с минимальными распевами слогов; четко расчлененные простые структуры; попевочные мелодические образования. Сходные музыкально-стилевые структуры встречаются в обрядовом фольклоре других славянских народов, что свидетельствует о наличии у них общих глубинных корней. Исполнение традиционных песен в данном регионе также отличается местными чертами, среди них: звонкая прямая подача звука в среднем регистре, завершение строф длительным, тщательно выстроенным унисоном, использование выкриков — возгласов (гуканий) в середине и конце музыкальных фраз. В целом западнорусская традиция — самая строгая, самая «классическая» и самая славянская в ряду других русских манер. Второй круп-



ный региональный пласт в русском песенном фольклоре образует традиция русского Севера, которая наиболее полно проявляется в фольклоре Новгородской, Архангельской, Санкт-Петербургской и Вологодской областей, а также в народном музыкальном творчестве русского населения Коми, Карелии, Кольского полуострова. К этой обширной территории по характеру народного искусства примыкают северные районы Костромской и Кировской областей. Формированию единой традиции в народном песенном творчестве севера России во многом способствовала новгородская колонизация. Кроме того, здесь сказалось сходство природных условий и близость форм хозяйства в северных землях (рыболовство и охота), а также традиционные торговые и культурные связи, установившиеся благодаря беломорскому судоходству. Определенное воздействие на формирование традиций оказали аборигены — народы финно-угорской группы — как в процессе их частичной ассимиляции русскими, так и в результате культурного взаимовлияния благодаря близкому соседству. Существенной особенностью северной традиции является преобладание эпических песенных жанров в сольной сказительской форме. Былины, баллады, духовные стихи, небылицы, скоморошины в развитых полных вариантах были записаны в Заонежье, на Пинеге, Мезени, Печоре. Эпическое начало в той или иной степени проявляется во многих жанрах северного фольклора. Близко связана с эпосом манера северных плачей и причитаний. На Севере распространены весьма разнообразные и сложные по хореографическому рисунку хороводы. Хороводные песни, сопровождающие более традиционные для данной территории медленные хороводы, нередко имеют характер степенного музыкального повествования, что в известной степени также роднит их с эпосом. Из старинных музыкальных инструментов, сопровождавших песни, характерных для Севера, можно назвать ныне почти исчезнувшие из народного быта гусли и пастушеские трубы. Среди более поздних по происхождению инструментов наиболее распространены местные разновидности гармоник " тальянки, трехрядки. Музыкальная стилистика северных пе-

сен тоже во многом связана с закономерностями эпической напевности. В основе былинного сказывания лежит распевание тонического (акцентного) стиха. Его ритмику организуют два или, чаще, три постоянных удара. Данный тип стиха распространен на Севере в эпосе, причитаниях, свадебных и хороводных песнях. Можно обнаружить проявление некоторых его черт и в местных лирических песнях. Сочетание напева с тоническим стихом обусловило своеобразие метроритмики северных песен. Наиболее характерные размеры для эпических и свадебных песен в данном регионе —  $11/4$  и  $9/4$ . Одна из наиболее заметных особенностей ладовой организации северных песен — опора на уменьшенные интервалы, уменьшенную квинту и уменьшенную кварту. Преобладающий тип многоголосной песенно-хоровой фактуры — усложненная гетерофония с «пучкообразным» расслоением голосов между мелодическими «узлами». Для композиционного строения песен данного региона характерно широкое использование развернутых однофразовых и двухфразовых структур. Местные особенности певческой манеры связаны с двух-регистровым звучанием вокальных ансамблей, в которых октавное удвоение основной мелодии (в легком головном регистре) проходит в верхнем либо среднем голосе; голоса при этом звучат собранно и сравнительно мягко. Эпический строй народного песенного искусства Севера, его строгость, сдержанность, степенность, сказывающиеся в музыкальной стилистике, и в исполнительской манере, определяют художественный облик песенного фольклора данного региона.

Самобытную песенную традицию в русском национальном фольклоре образует **южнорусская народная музыкальная культура**.

Ареал ее распространения — к югу от Оки до встречи с Украинскими селениями. В наиболее характерных формах она проявляется в искусстве населения Белгородской, Курской, Воронежской, Липецкой областей, а также в музыкальном фольклоре русских на северо-востоке Украины — в Харьковской, Полтавской и Сумской областях. Южнорусские элемен-

ты заметно проявляются также в фольклоре восточных районов Орловской и Калужской областей, юга Тульской и Рязанской областей, северных районов Тамбовской области. Южнорусская народная традиция в основных чертах сложилась в XVII — XVIII столетиях в связи с историческим процессом освоения лесостепных районов в верховьях Дона и Сеймы ратными людьми, поселенными на южных рубежах Московского государства с целью защиты его южных границ от набегов крымских и ногайских татар. По условиям бытования фольклора южнорусская традиция отличается, прежде всего, опорой на хореографию плясового характера с приуроченностью хороводов к различным периодам и датам крестьянского календаря. Плясовые «карагоды» и «танки» распространены в южных районах повсеместно. Песни с движением, распространенные в данном регионе, как правило, имеют характерный припев со словами «лели, лели». Этим объясняется их местное название: «лелюшки» или «алелешные» песни. Плясовые «лелюшки» преобладают и в местном свадебном репертуаре. Медленные, чинные ритуальные песни, которых немного, исполняются обычно лишь в самые драматические моменты обряда бракосочетания, когда невеста уезжает из родительского дома или когда ей расплетают косу. Свадебные причитания либо вовсе отсутствуют, либо занимают весьма скромное место в обряде.

Местные лирические песни в большинстве своем излагаются от лица мужчин или передают переживания мужчины. Мужественный характер южнорусской лирики особенно явно ощущается при исполнении песен мужскими ансамблями, весьма характерными для данной территории. Из народных инструментов на юге России распространены кугиклы, двойная жалейка, дудки. Музыкальный стиль южнорусской народной культуры выражен достаточно определенно. Напевы местных обрядовых песен находятся в тесной ритмической и структурной взаимосвязи с мерно-цезурированным стихом. Этот особый стих родственен силлабическому, с постоянной цезурой, типичному для западнорусской манеры. Отличается он значительным варьированием количества слогов в стихо-

вых периодах, что происходит в результате дробления или, наоборот, укрупнения основных единиц музыкально-слогового ритма. Ритмика южнорусских песен вообще чрезвычайно импульсивна. Особенно показательны в этом отношении широкое использование дробных рисунков и синкоп.

Для данного стиля типично развитое многоголосие, в котором полифонические закономерности сочетаются с гармоническими.

Хоровая партитура во многих случаях имеет трехголосную основу. Голоса находятся в тесном расположении, причем женский состав поет преимущественно в низком и среднем регистрах, а мужчины — в высоком. Своеобразие местного ладового мышления проявляется, в частности, в широком использовании ладов с опорой на увеличенную кварту. В ряде случаев звукоряд всей песни ограничивается четырьмя звуками на расстоянии большой секунды один от другого (крайние звуки такого звукоряда образуют тритон). В мелодии песен также встречаются угловатые тритоновые ходы. Исполнительскую традицию также отличает резкость, звонкость, насыщенность открытой вокальной манеры. Опытные певцы украшают напев особыми короткими призывками («иканьями») флажолетного тембра в высоком регистре. Общий характер южнорусской песенной культуры отмечен повышенной экспрессией, открытой эмоциональностью, большой непосредственностью в выражении чувства.

Самостоятельная оригинальная традиция сложилась в песенном творчестве донских казаков. В широком плане её можно рассматривать как характерное ответвление южнорусской культуры. Общими с остальными региональными очагами южнорусского искусства у донских казаков являются основные формы бытования фольклора (плясовой хоровод, свадебная игра праздничного характера с обилием плясовых напевов, лирическая песня мужественного, воинского склада), стилевые признаки (многоголосие с противопоставлением нижнему голосу верхнего подголоска в условиях напря-

женной голосовой тесситурой), исполнительские приемы (открыто-эмоциональная, активная форма вокализации).

В то же время пению донских казаков присущи некоторые ярко самобытные черты. В репертуаре казачьих ансамблей значительную часть составляют песни воинского содержания, посвященные подвигам героев - «донцов». Примечательно наличие в местном репертуаре героического эпоса в многоголосном ансамблевом распеве.

Свадебный обряд, сформировавшийся у казаков в исторически относительно позднюю эпоху (в основном после реформ Петра I), испытал сильное воздействие украинского фольклора (особенно в низовьях Дона и на Северском Донце).

Что касается отличительных признаков, то наиболее существенной отличительной особенностью казачьего пения можно считать присутствие виртуозного орнаментального подголоска — «дишканта». Особенно изысканные узорчатые формы он приобретает в пении на среднем Дону. Здесь казак — тенор — или казачка — альт — вокализирует без слов на гласных «о — а — е», выводя голосом затейливые «колена». Среди различных ладов, встречающихся в фольклоре казачьего Дона, следует особо выделить пентатонику (в чистых и усложненных формах), весьма характерную для данного стиля. Ритмика казачьих песен подчеркнута чеканная. В исполнительской трактовке обращает на себя внимание энергичная импульсивность подачи музыкального материала. Казаки возбужденно жестикулируют, резкими взмахами руки отбивают такт, как бы воодушевляя себя, всеми средствами стремясь подчеркнуть волевою активностью пения. В ряде случаев их исполнительская манера приобретает залихватски — озорной характер. Все основные особенности песенной традиции донцов сложились в условиях казачьей вольницы и закрепились в воинской станичной общине ХУШ — XIX веков. Кубанское казачество русского происхождения при общей ориентации на южнорусскую песенную культуру неоднородно по характеру музыкальных традиций. Часть кубанцев, так называемые линейные казаки, в основном продолжают и по-своему развивают донскую стилевую основу, по-

скольку их предки были выходцами их донских станиц. Екатеринославские казаки ближе по особенностям пения сельским жителям Центральной черноземной полосы, что также имеет историческое объяснение: екатеринославцев переселяли во второй половине XVIII столетия из военных городов Белгородской и Украинской засечных линий. В то же время в искусстве кубанских казаков заметно проступают некоторые общие местные черты, что проявляется и в особенностях песенного репертуара (наличие протяжных песен, в иных районах не встречающихся), и в своеобразии музыкального стиля (поддержка верхним подголоском нижнего ведущего голоса, имеющего относительно закругленную структуру), и в характере исполнения, более мягком, нежели у донских станичников. Уральские (яицкие), оренбургские, а также астраханские казаки, подобно линейным кубанцам, в основном, продолжают исходную донскую казачью традицию. Оригинальной особенностью бытования фольклора у астраханцев является присутствие в местном песенном репертуаре рыбацких трудовых артельных песен. Пение терских казаков отличается светлой, легкой исполнительской манерой, преобладанием гармонической фактуры в ансамблевых вариантах песен при отсутствии орнаментального подголоска. В песнях плясового характера здесь отчетливо ощущается влияние музыкальной ритмики соседних кавказских народов. Характерные плясовые ритмы обычно выбиваются ладонями по пустому тазу. Обособлено в русском фольклоре песенное искусство казаков-некрасовцев. Длительное их пребывание вдали от родины наложило характерный отпечаток на стиль и исполнительскую трактовку русских песен. Сильнее и своеобразнее всего влияние инонационального окружения сказалось в пении той ветви некрасовцев, которая жила в Турции на острове Майнос. Вернувшись в начале 1960-х годов в Советскую Россию, некрасовцы привезли множество старинных русских песен, в основном донского казачьего происхождения, распеваемых хором в гетерофонном складе с обильным использованием ориентальной мелизматике. Несколько носовое зву-

чание голосов некрасовцев — певцов и певиц — с остро, прямо посылаемым звуком напоминает вокальную манеру, типичную для ряда восточных певческих школ. Центральное место в национальной музыкальной народной культуре принадлежит среднерусской традиции, сконцентрированной вокруг основных административных, хозяйственных и культурных центров бывшего Московского государства XVI — XVII веков — Москвы, Владимира, Нижнего Новгорода. Впитывая разнообразные художественные влияния в процессе объединения русских княжеств, культура центра, несомненно, оказывала значительное воздействие на развитие музыкального фольклора периферии. Не случайно в народе повсеместно распространена поговорка «в Москву за песнями». Московские новинки распространялись посетителями ярмарок, отходниками, ящиками. Свойства среднерусского музыкального фольклора ярче всего выражены в народном пении Московской, Владимирской, Ивановской, Нижегородской областей (по современному административному делению). К данной местной традиции принадлежат в основном, также песенные школы Ярославской и Тверской областей. Плавный переход от южнорусского к среднерусскому фольклору происходит в районах севернее Калуги, Тулы, Рязани. В среднерусской традиции преобладающим является жанр лирической песни. Удельный вес собственно лирической (протяжной) песни в народном музыкальном быту, ее идейно-художественная значимость очень велики. Но и в произведениях других жанров — и песенных, и инструментальных — ощущается явное тяготение к лирике. В песенном цикле среднерусского свадебного обряда песни лирического настроения составляют большой процент, причем на их долю выпадает ведущая драматургическая роль в обряде. В то же время на том же свадебном пиру в здешних обычаях бодрые величальные песни, сопровождаемые плясовым движением, что сближает среднерусскую свадьбу с южнорусской. Среди местных хороводных песен преобладают плавные, неторопливые. Они также проникнуты лиризмом. Типично для среднерусского хоровода участие танцоров — солистов, которые

своими движениями как бы зрительно «подкрепляют» содержание песни. Их выразительные движения руками называются в народе «рассуждениями». Даже песни поздних жанров — кадильные, частушки — нередко звучат в этих местах спокойно, неторопливо, окрашенные лирическим настроением. Местная вокальная манера приближается к академической, сохраняя некоторые характерные народные черты благодаря особому способу произнесения слова, близкому к разговорному. Среднерусские песни звучат преимущественно в среднем и высоком регистрах, очень мягко и собранно.

Некоторыми характерными местными чертами обладает также народная музыкальная **традиция среднего Поволжья**.

Наиболее полно ее особенности проявляются в фольклоре Ульяновской, Самарской, Саратовской, Пензенской областей, а также в пении русского населения Татарии, Башкирии, Мордовии, Чувашии, Мари. Данная традиция сформировалась, очевидно, в тот же исторический период, что и южно - русская, в ХУП — начале ХУШ столетия, что обусловлено общностью процессов заселения южных и юго-восточных окраин, связанного с необходимостью обороны Руси от татарских набегов. Так же, как на юге России, в среднем Поволжье возводятся система оборонительных сооружений (так называемые «засечные черты»), и порубежные города строятся и обживаются ратными служилыми людьми, в среде которых, по-видимому, и сформировалась в основных чертах местная народная культура. Однако песенная традиция Поволжья заметно отличается от южнорусской по всем основным признакам. Возможно, здесь сказались близкое соседство с финно-угорскими и тюркскими народностями и народами, а также иные, чем на юге, формы хозяйства, вызванные к жизни сравнительно более суровыми природными условиями. Вместе с тем, нельзя не заметить в фольклоре среднего Поволжья целого ряда черт, указывающих на его тесные связи с многими местными «школами» русского народного творчества.

Плясовое движение не характерно для традиционных жанров Поволжья, зато большую роль в местном фольклоре



играют медленные хороводы («круги»). Они обычно приурочены к определенным датам крестьянского календаря (в основном, к весенним праздникам), что в известной мере роднит средневожскую традицию с южнорусской. На местной свадьбе преобладают песни лирического содержания, исполняемые в умеренном темпе, что сближает волжскую певческую манеру со среднерусской. С другой стороны, важная драматургическая роль плачей невесты в свадебном обряде заставляет вспомнить севернорусскую песенную традицию. Сходство с южной традицией простирается в местных величальных песнях. Так же, как на юге, песни Поволжья имеют развитую многоголосную фактуру с преобладанием гармонических средств. Однако по характеру звучания они весьма самобытны, поскольку благодаря широкому расположению голосов с использованием мягкого среднего и легкого головного регистров (пение «тонкими голосами») достигается прозрачность, «воздушность» хоровой звучности. Высокий верхний подголосок чаще дублируется в октаву один из нижних голосов, временами приобретая относительную самостоятельность. В данном случае снова возникают ассоциации с северным многоголосием. Создается впечатление, что в песнях Поволжья так же, как и в среднерусских, проявляются многие общенациональные черты русского музыкального фольклора. Важное средство музыкальной выразительности в песнях Поволжья — развитая, широкая по диапазону мелодия. Ведущие жанры — мужские песни вольницы и воинская лирика («голосовые песни»). Особенности волжской певческой манеры нашли свое точное выражение в местных народных терминах «сказать» и «орать» песню. Наиболее типичным местным инструментом можно считать саратовскую гармонику (наряду с балалайкой, скрипкой, тростниковыми дудками). В целом музыкально-образный строй средневожской традиции отличаются широта, полнокровность и, вместе с тем, благородная сдержанность в выражении чувства. Русский музыкальный фольклор, бытующий на обширной территории, расположенной за Уральским хребтом (Сибирь и Дальний Восток), представляет собой довольно пеструю

картину. Здесь сказывается сложность исторического процесса освоения сибирских земель русскими. В сибирском фольклоре существуют несколько достаточно обособленных и самобытных традиций: фольклор старожилов, предки которых поселились на «вольных землях» в ХУП — начале ХУШ столетий, песенная культура староверов — «семейских» (в Забайкалье), «поляков» (на Алтае), пришедших в Сибирь после специального указа Екатерины Второй; певческие традиции сибирского казачества, и, наконец, народное искусство поздних переселенцев. Наиболее показательна для данного обширного региона **традиция старожилов**. Ее можно считать определяющей в местном фольклоре. Все остальные, более поздние традиции сложились под заметным ее влиянием. Может показаться удивительным, но пение старожилов, расселенных по громадной территории, отдельные районы которой удалены один от другого на расстояние до нескольких тысяч километров, имеет много общих черт. Старожильческая манера легко угадывается в звукозаписях, сделанных на Алтае и в Томской области, на Илеме и на Нижней Тунгуске. Основное ее качество — большая собранность, строгость, даже суровость. Песни старожилов часто звучат в предельно низком, «угрюмом» регистре, большей частью они выдержаны в медленном или достаточно умеренном темпе. К стиливым признакам сибирского многоголосия можно отнести преобладающий параллелизм терций при ведущей роли нижнего голоса; широкое использование миксолидийских, дорийских ладовых красок, а также опору на обиходный звукоряд. Песенные строфы, как правило, «отделены одна от другой, цепная связь строф не характерна даже для местных хороводных песен, которые обычно называются здесь «круговыми». Внутри песенных строф типичны цезуры-паузы, членящие музыкальную мысль, причем они нередко попадают на <sup>се</sup>редину слова. На свадьбе, по песенному репертуару имеющей много общих черт с русским Севером, у старожилов звучат строгие по характеру, степные песни лирического либо

лиро-эпического содержания. Важную роль в репертуаре старожилов играет протяжная «проголосная» песня

Совсем иной представляется песенная традиция семейских, потомков старообрядцев Забайкалья. Несмотря на строгость нравов, диктовавшихся в прошлом аскетическими религиозными догмами, художественный облик песен, сложенных в их среде, очень яркий и броский. Вероятно, это объясняется южным происхождением родоначальников семейской общины. Песни семейских имеют бодрый, волевой характер. Стилевая особенность этих песен связана с густой, насыщенной по звучанию многоголосной фактурой. Ее каркас составляют два ведущих певца — «начинщик» (бас) и «тенор» (верхний подголосок), остальные участники ансамбля заполняют звуковое пространство между этими крайними голосами. Тесное расположение голосов и их взаимодействие по принципу контрастной полифонии приводит к тому, что в хоровой фактуре по вертикали постоянно возникают терпкие, жесткие созвучия. Поэтому, несмотря на «спокойный» средний регистр, песни звучат весьма напряженно и насыщенно. Особый интерес данная культура вызывает в связи с тем обстоятельством, что семейские жили, длительное время замкнуто в окружении бурят, что способствовало «консервации» некоторых средневековых элементов в их песенном искусстве.

По-своему оригинальна традиция алтайских казаков. В их репертуаре множество песен, сходных по содержанию с казачьими песнями Дона, Урала, Терека, но их звучание отличается большей мягкостью. Алтайские казаки поют в низком грудном регистре, негромко, как бы напевая. Песни имеют развитую многоголосную фактуру. Характерные признаки песенной культуры поздних переселенцев в Сибирь следует искать в особенностях их репертуара. Так, например, обрядовые песни, исполняемые поздними переселенцами, тесно связаны с традициями той местности, откуда они пришли; лирические же песни обычно заимствованы из репертуара старожилов. Общим признаком сибирского фольклора можно считать изобилие тюремных песен, что связано с давним использованием Сибири как места каторги и ссылки. В музыкальном

фольклоре Урала (Пермской, Екатеринбургской, Челябинской областей) перекрещиваются традиции Севера, Поволжья и Сибири. Это объясняется особенностями местной истории: через «каменный пояс» издавна шли волны переселения из европейской части России в Сибирь. Причем, как свидетельствуют исторические источники, освоение уральских земель осуществлялось главным образом переселенцами из северных районов — из-под Новгорода, Архангельска, Вологды, Костромы, Вятки, а также из верхнего Поволжья (в частности, из тверских селений). Взаимодействию уральских традиций с сибирскими способствовало то обстоятельство, что торговые пути с востока на запад с конца XVI столетия шли почти исключительно через Верхотурье, где была таможня. На формирование народной музыкальной культуры Урала повлияли, очевидно, и обычаи переселенцев из южных русских губерний (Тульской, Тамбовской), откуда уральские горнозаводчики перевозили своих крепостных. Уральский фольклор мог испытывать воздействие и со стороны аборигенов края, представителей древнепермской семьи народов (коми-пермяки, ханты, манси, вотяки), частично ассимилированных в русской среде. Не могло остаться бесследным также и общение русских с соседними народами тюркской группы (татарами, башкирами). Прародину уральских традиций следует искать в районах Чердыни, где в конце XIV столетия «зырянский апостол» Степан Храп (Стефан Великопермский) основал Пермь Великую, став ее первым епископом. Уральские песенные особенности проявляются в характерном произнесении слов в процессе пения (со смягчением шипящих согласных). Поражает сложность и прихотливость метроритмики уральских свадебных песен: в них причудливо чередуются двухдольные, трехдольные, пятидольные, семидольные фигуры. Важно иметь в виду, что во многих селах Урала так же, как и Сибири, можно встретить поздних переселенцев.

Следует особо отметить, что в то время как по совокупности целого ряда признаков каждая региональная традиция цельна и относительно замкнута в себе, отдельные доста-

точно характерные местные явления имеют более широкую территорию распространения, образуя более крупные зоны, объединяющие по данному особому свойству несколько обособленных по иным признакам традиций. Говоря о песенных традициях, невозможно не упомянуть о исполнителях русской народной песни. Это ансамбль Е.А.Покровского, ансамбль «Карагод», Кубанских казаков, «Радуница», «Народный праздник», Донских казаков, фольклорный ансамбль уральской песни и многие другие, а также известных солистов, таких, как: Лидия Русланова, Людмила Зыкина, Анна Литвиненко, Надежда Крыгина, Татьяна Петрова и многих других, которые через исполнение, переживание образа народной песни смогли показать глубину души русского народа.

## Литература

- Аникин В.П. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. М., 1957.
- Ананичева Т., Суханова Л. Песенные традиции Поволжья. М., 1991.
- Афанасьев Л. Народное творчество Орловской области. Орел, 1982.
- Багрий Ю. Песни северного Подмосквья. М.. 1989.
- Банин А. Сохранение и возрождение народных традиций. М., 1990.
- Бачинская Н. Русские хороводы и хороводные песни. М.:Л., 1951.
- Беляев В. О музыкальном фольклоре и
- Василенко В. А. Детский фольклор// Русское народное поэтическое творчество. М.,1978.
- Варганова. В В. Русская народная песня. М.,1988.
- Виноградов Г.С. Детский фольклор. М., 1978.
- Гошовский В. У истоков народной музыки славян. М., 1971.
- Гусев В.Е. Актуальные проблемы современной фольклористики. М., 1988

- Глинкин А. Лазарев А. Песни оренбургских казаков. Челябинск. 1996.
- Демина Л.В. Забава: Сборник песенно-игрового материала Тюменской области. Тюмень, 1993.
- Калужникова Т.И. Ой вы, вздохи мои. // Народные песни и частушки Свердловская области. Екатеринбург, 1995.
- Круглов Ю.Г. Русские обрядовые песни. М., 1982.
- Круглов Ю. Г. Обрядовая поэзия. М., 1997.
- Мельников М.Н. Детский музыкальный фольклор М., 1987.
- Мехнецов А. Песни псковской земли. Л., 1989.
- Мехнецов А. Свадебные песни Томского Приобья. Л., 1977.
- Науменко Г. Русское народное музыкальное творчество. М., 1988.
- Пархоменко Н. Русские народные песни Томской области. М., 1985.
- Попова Т. Русское народное музыкальное творчество. М., 1968. Вып. 1, 2.
- Попова Т. Основы русской народной музыки. М., 1977.
- Пушкина С. Русские народные песни Московской области. М., 1988.
- Руднева А.В. Русское народное музыкальное творчество. М., 1994.
- Рубцов Ф. Народные песни Ленинградской области. М., 1958.
- Славянский музыкальный фольклор. М., 1972.
- Христиансен Л. Уральские песни. М., 1981.
- Чичеров В.И. Русское народное творчество. М., 1959.
- Щуров В.М. Стилевые основы русской народной музыки.

### Глава 3. Народные музыкальные инструменты

Русские народные музыкальные инструменты являются важной составной частью и достоянием национальной культуры. История их возникновения и развития неразрывно связана с этапами формирования духовного общественного сознания. Анализ исторического пути государства Российского ; дает ключ к пониманию сложных процессов формирования народной музыкальной культуры и всего инструментария в частности.

Арсенал музыкальных инструментов весьма велик и разнообразен. Почти каждый регион России представлен самобытными инструментами, которые во многом олицетворяют специфику и формы существования фольклора. Ярким подтверждением этому служит видовой спектр гармоник, название которых соответствуют месту их бытования («бологоевская», «елецкая», «касимовская», «ливенская» и др.). Вместе с тем, в исполнительской практике утвердился большой унифицированный ряд народных инструментов, которые используют повсеместно как в любительской, так и в профессиональной сферах. К нему можно отнести жалейку, баян, домру, балалайку, гитару, бубен и др. Поэтому инструментарий народной музыкальной культуры имеет многоуровневую и разветвленную структуру. Его углубленному изучению посвящены различные исследования.

Существуют различные подходы к классификации народных инструментов. В современном инструментоведении получила признание, в качестве основы, классификационная система, в которой определяющими являются два признака: источник звука и способ или механизм его извлечения. Исходя из данной системы, музыкальные народные инструменты систематизируются по следующей схеме:

- I. ДУХОВЫЕ.
  1. Флейтовые - свирель, сопель, кувиклы или кувички;
  2. Язычковые - жалейка, брелка, волынка;
  3. Мундштучные - рог, рожок;

## II СТРУННЫЕ

1. Щипковые - гусли, домра, балалайка, бандурка, 7-струнная гитара;
2. Смычковые - гудок;
3. Фрикционные - лира колесная.

## III. КЛАВИШНО-ДУХОВЫЕ, ЯЗЫЧКОВЫЕ.

1. Гармонь.
- 2 Баян.
4. Аккордеон.

## IV УДАРНЫЕ

1. Мембранные - бубен, барабан, набат, накры, тулумбас.
2. Самозвучащие - ложки, трещотки, рубель, косточки, ухваты, коса, рогач, колокол, барабанка (пастуший барабан).

Одни из первых упоминаний о народных инструментах относятся к эпохе Киевской Руси. Дошедшие до нас материалы свидетельствуют о том, что инструменты использовались в княжеских дружинах на пирах, народных праздниках.

Ратная служба предполагала применение большого количества всевозможных духовых инструментов: различные виды труб, рог, сурна, свирель и др. Сигнальные функции в войсковых соединениях выполняло множество ударных инструментов. Среди них: било (деревянная или металлическая Доска, по которой ударяли молотком), колокол, варган (инструмент, близкий по конструкции к металлофону), всевозможные ратные бубны, накры, набат и др.

Широкое распространение народный инструментарий получил в среде скоморохов - первых русских музыкантов - профессионалов. С их творчеством связаны как первые шаги,



так и последующий путь развития народного музыкального искусства. На ярмарках, всевозможных гуляниях, в пастушеской среде, в быту, в повседневной жизни наряду с духовыми и ударными инструментами (рожком, жалейкой, сопелью, свирелью, волынкой, бубном, колокольчиками, трещотками, ложками и др.) использовались и разнообразные струнные инструменты. К ним можно отнести, прежде всего, гусли (первое упоминание о которых датировано 591 г.), домру, гудок.

Значительно позже получили распространение балалайка, лира, а также бандурка и 7-струнная гитара. Появление этих инструментов ориентировочно можно отнести соответственно к XVII-XIX вв.

Конец XIX в. ознаменован рождением целого ряда гармоник. Эти инструменты получили особую популярность в среде рабочего люда и оказали значительное влияние на развитие инструментального и вокального народного творчества.

Некоторые выше перечисленные инструменты, не получили широкого распространения и не дошли до нашего времени.

Остановимся на популярных инструментах, вошедших в основной спектр народного инструментария соответственно вышеприведенной классификации.

Свирель, брелка, жалейка, рожок - духовые инструменты, дошедшие до нас сквозь глубь времен.

В конце XIX столетия возросший интерес русского общества к своей национальной истории и культуре способствовал появлению первых исследовательских работ по народному инструментарю А.Фоминцына, Н.Привалова, Е.Линевой. По времени это совпало с деятельностью В.Андреева - музыкального просветителя, реформатора русских народных инструментов, общественного деятеля и педагога, композитора и дирижера, исполнителя-виртуоза на балалайке и гармонике, создателя и руководителя национального оркестра русского народа. Наряду с работами по реконструкции балалаек и домр, В.Андреевым предпринимались попытки усовершенствовать духовые (брелка, свирель) и ударные народные инструменты.

В начале XX в. русский музыкант - самородок псковский крестьянин О.Смоленский сконструировал жалейки разных размеров и создал квартет жалейщиков, выступавший на протяжении ряда лет в Петербурге. Тогда же М.Пятницкий ввел жалейку в свой хор.

Более сложно обстояло дело с внедрением в профессиональное музыкальное исполнительство на народных инструментах владимирских рожков.

В среде пастухов - рожечников еще несколько столетий тому назад было создано целое семейство инструментов различной величины, на которых играли в так называемых «хорах» рожечников, сложились самобытная исполнительская традиция и репертуар. Широкой известностью в конце XIX в. пользовался «хор» рожечников под управлением потомственного владимирского пастуха Н.Кондратьева. Однако долгое время владимирские рожки в состав смешанных ансамблей и оркестров народных инструментов не вводились, что объясняется, прежде всего, сложностью их освоения.

Впервые владимирские рожки зазвучали в оркестре хора им. Н.Пятницкого, немного позднее они вошли в состав оркестра им. Н.Осипова, где была создана целая оркестровая группа рожков.

Новая волна интереса к русским народным духовым инструментам возникла в 70-е годы, когда в Москве появились два интересных исполнительских коллектива - оркестр народных инструментов «Русские узоры» под управлением Народного артиста РФ В.Зозули и инструментальный ансамбль «Жалейка» под управлением Народного артиста РФ В.Назарова. Если в первом коллективе ведущими музыкальными инструментами стали жалейки, брелки, свирели, на которых играют все участники оркестра, то в состав второго наряду с жалейками были включены также владимирские Рожки. За прошедшие годы в оркестре «Русские узоры» было создано целое семейство жалеек, брелок, свирелей, имеющих Различный строй. В результате стало возможным использование этих инструментов почти во всех тональностях и в ши-

роком диапазоне. На Московской экспериментальной фабрике музыкальных инструментов налажен их выпуск.

В настоящее время духовые инструменты нашли широкое применение в разнообразных ансамблевых формах исполнительства. Многие профессиональные и любительские коллективы с успехом используют различные духовые народные инструменты, оживляя тем самым тембральную палитру звучания, что позволяет в значительной степени расширить репертуарные возможности и приобрести неповторимое самобытное творческое лицо.

Среди многочисленных профессиональных исполнителей следует отметить М. Вахутинского - виртуоза, композитора, прекрасного аранжировщика и педагога. Его многогранная исполнительская, просветительская и педагогическая деятельность, большое количество музыкального репертуара в огромной мере способствовали расширению современного бытования духовых народных инструментов.

Важной составляющей большого арсенала народного инструментария является группа струнных инструментов. Среди них получили наиболее широкое распространение гусли, домра, балалайка. А такие инструменты как лира, бандурка, да и в некоторой степени 7-струнная гитара, к сожалению, канули в глубине веков. Сегодня предпринимается попытка по возрождению русской 7-струнной гитары, столь популярной в 30-х-40-х годах XIX столетия.

Гусли — по праву считаются древнейшим струнным инструментом, которые своим непревзойденным звучанием покоряют широкий круг любителей народной музыки. Их древнее бытование представлено тремя видами: шлемовидные (платывревидные), крыловидные (звончатые), прямоугольные (столообразные). До нашего времени дошли лишь звончатые и прямоугольные гусли. На рубеже XIX - XX вв. звончатые и прямоугольные гусли были подвергнуты усовершенствованию. Музыкант и просветитель Н. Привалов совместно с известным гусяром О. Смоленским усовершенствовали конструкцию звончатых гуслей, что в значительной степени повы-

сило их акустическое качество, исполнительские возможности в целом. Имя О.Смоленского — музыканта-самородка, организатора и руководителя хора (ансамбля) гусяров, исполнителя-виртуоза на гусях звончатых и жалейке, создателя ансамблевых разновидностей гуслей и одного из первых преподавателей на них, солиста Великого оркестра В.Андреева - навечно занесено в историю развития русского музыкального народного творчества.

Среди современников О.Смоленского выделяется фигура Н.Голосова, организовавшего в 1910 г. в Санкт-Петербурге «хор» гусяров, в котором начинал свой творческий путь П.Шалимов, во многом предвосхитивший систему начального индивидуального обучения игре на гусях.

П. Шалимов активным педагогическим творчеством повлияв на возрождение интереса к гусям звончатым не только в Санкт-Петербурге, но и через своих учеников во многих других регионах России. Среди его учеников такие известные музыканты и педагоги как В.Белявский, Д.Локшин, В.Тихов

С исполнительством гусяра-виртуоза В. Тихова связана целая эпоха в развитии гусельного искусства 40-х-90-х годов XX века. Достоянием широкой музыкальной общественности и любителей народной музыки стала его книга «Гусли звончатые Валерия Тихова. Жизнь. Творчество. Наследие мастера», обобщившая опыт многих поколений музыкантов, вобравшая в себя лучшие исполнительские традиции на исконно русском народном инструменте.

В настоящее время среди ведущих коллективов, использующих звончатые гусли, по праву можно выделить государственный академический ансамбль гусяров (худ. руководитель - Народный артист РФ, профессор Ю.Евтушенко), ансамбль гусяров (худ. руководитель — лауреат международных конкурсов Л.Жук), Академический национальный оркестр им. Н.Осипова (худ. руководитель - Народный артист профессор Н.Калинин), академический оркестр Всероссийской государственной телерадиокомпании (худ. руко-

водитель - Народный артист СССР, профессор Н. Некрасов) и многие другие коллективы.

Гусли прямоугольные (столообразные) - прямой потомок гуслей шлемовидных, наивысший этап развития древнерусской гусельной культуры.

В начале XX столетия этот вид гуслей был усовершенствован. В 1914 г. музыкант, просветитель Н. Фомин приспособил для прямоугольных гуслей простую, остроумно сконструированную и надежную в работе клавишную механику. Благодаря этому изобретению при наборе левой рукой на клавишах нужного аккорда освобождаются соответствующие струны во всех октавах. Проводя по струнам плектром (специальный медиатор) извлекают звук. Для лучшей устойчивости строя этих гуслей, получивших название клавишных, применяется металлическая рама, подобная фортепианной. Поскольку клавишные гусли Н. Фомина - гармонический инструмент, его используют в оркестрах в паре с мелодикогармоническими прямоугольными гусями хроматического строя. Клавишные гусли сегодня стали неотъемлемой частью инструментария практически всех народных оркестров России. Неоценимый вклад в развитие клавишных гуслей внесла солистка Академического национального оркестра им. Н. Осипова, Народная артистка РФ, композитор В. Городовская.

XX век раскрыл неисчерпаемые потенциальные возможности гуслей в качестве ансамблевого и оркестрового инструмента. Именно в коллективном исполнении гусли обрели свой «ренессанс».

Домра - по праву занимает одно из ведущих мест среди струнных инструментов. Из исследователей - историографов А. Фоминцын первым определил домру в качестве струнного (щипкового) инструмента. Сохранившиеся материалы по Государственной потешной палате, сведения о домрах, «струнах домерных», домрачах (исполнителях на домре) в записях дворцовых расходов XVII в. подтверждают это. Домра просуществовала на Руси в качестве профессионального

инструмента примерно около двух столетий (XVI — конца XVII вв.), после чего вышла из употребления, не оставив о себе в народе памяти. В русском фольклоре — былинах, песнях, сказках - домра совершенно не упоминается.

В 1895 г. один из участников Андреевского кружка балалаечников А.Мартынов вывез из Вятской губернии 3-х-струнный музыкальный инструмент с резонаторным корпусом полусферической формы. Он представлял собой один из типов народной балалайки, но был ошибочно принят за образец древнерусской домры и подвергнут усовершенствованию. В результате этого появилось семейство оркестровых разновидностей, получивших название «домра». Оркестровые домры так называемого «андреевского» образца имеют корпус в виде полушария, короткую шейку с закрепленными ладами, расположенными в хроматической последовательности. Игра по струнам производится с помощью медиатора. В оркестре употребляются домры «пикколо», «прима», «альт», «тенор», «бас» и «контрабас», каждая из которых имеет свои настройки струн. В свою очередь, домра малая, альтовая и басовая получили распространение в сольной исполнительской практике. Вместе с тем, их активно применяют и в ансамблевом исполнительстве.

С момента реконструкции домры и ее введения в Велюкорусский оркестр В.Андреева в конце XIX столетия до настоящего времени домра зарекомендовала себя как совершенный инструмент, которому подвластно звучание всех тонких струн широкой русской души. Неповторимость ее тембра, виртуозность исполнения, проникновенность звука до сих пор вызывают восторг у слушателей как в России, так и за рубежом. Подлинным продолжателем лучших исполнительских традиций на этом инструменте по праву считается музыкант-виртуоз Народный артист РФ, композитор А. Цыганков.

К инструментам струнной (щипковой) группы, дошедших до наших времен, и получивших широкое распространение и популярность, относится **балалайка**. Первые образцы народной (не модернизированной) балалайки конца XIX -

начала XX столетий представляют собой 3-х-струнный щипковый инструмент, преимущественно с треугольным, усеченным внизу корпусом и сравнительно недлинной шейкой, заканчивающейся головкой в виде прямоугольника или завитка.

Важно отметить, что балалайка - один из наиболее «молодых» музыкальных инструментов русского народа, возникший не ранее второй половины XVII века. Впервые о ней упоминается в Петровском «Реестре» 1714 г., а через семь лет игру на ней русской девушки-драгунке отметил в дневнике Ф.Берхгольц.

В середине 80-х годов XIX в. петербургским скрипичным мастером В. Ивановым по заказу В. Андреева была сделана балалайка улучшенного качества, все усовершенствование свелось к замене подвижных ладовых перевязей твердыми порожками, врезанными в гриф. Через несколько лет петербургским мастером Ф. Пасербским по указанию В. Андреева и на основе балалайки работы В Иванова была сконструирована балалайка с хроматическим звукорядом, а вслед за тем построено целое оркестровое семейство балалаек: «пикколо», «дискант», «прима», «альт», «тенор», «бас» и «контрабас». В дальнейшем «пикколо», «дискант» и «тенор» были упразднены, но появилась балалайка «секунда». Окончательный состав оркестровых балалаек установился в следующем виде: «пикколо», «прима», «секунда», «альт», «бас» и «контрабас», Кроме «пикколо» перечисленный оркестровый балалаечный ряд применяется в настоящее время в исполнительской практике коллективов. Основным сольным инструментом является балалайка «прима». Некоторое количество сочинений написано специально для балалайки «бас» и «контрабас» (соло).

Флагманами балалаечного исполнительского искусства в настоящее время по праву являются Народный артист РФ, солист Академического национального оркестра им. Н. Осипова М. Рожков, Народный артист А. Тихонов, участник и солист Академического национального оркестра им. Н. Осипова, Народный артист РФ, профессор В. Болдырев и другие.

Балалайка широко используется в различных ансамблях народных инструментов. В них она приобретает «классическое», «фольклорное» и «эстрадно-джазовое» лицо, но все же остается самобытным русским народным инструментом.

Клавишно-духовые язычковые инструменты (гармоники) в середине XIX века во многих странах, прежде всего в европейских, получили большое распространение. Эти инструменты в различных регионах развивались с учетом национальной музыкальной специфики. В Англии этот инструмент называли концертино, в Австралии - аккордеон, в Германии - банданеон, в России - баян. Все разновидности отличаются друг от друга формой, размерами, клавиатурой, диапазоном, конструкцией, но, тем не менее, их объединяет общий родовый признак: они относятся к так называемым клавишнодуховым язычковым инструментам, все они - гармоники.

Первые образцы ручных и губных гармоник в России появились в 30-е-40-е годы XIX столетия, и буквально в течение нескольких лет проникли почти во все уголки страны. Инструмент пришелся по вкусу широким массам благодаря небольшим размерам, сильному звуку, относительной легкости овладения. Главным преимуществом перед другими народными инструментами была возможность одновременного исполнения и мелодии, и аккомпанемента.

К концу XIX века начинает преобладать так называемая «городская песня». Простота строения напева, четкая ритмика принципиально отличали этот вид песни от старинных образцов: в его основе был гомофонно-гармонический склад. И такой портативный и недорогой инструмент, как гармоника, пригодный для аккордового сопровождения, пришелся по вкусу. Этим, в частности, объясняется популярность гармоники и ее быстрое распространение, особенно среди населения городских окраин России.

На рубеже XIX-XX вв. в России бытовало огромное количество самых разнообразных видов гармоники, которые несли в себе особенности инструментально-песенной культуры той или иной местности. Этот калейдоскоп представляли:



«азиатские», «бологоевские», «елецкие рояльные», «кабардинские», «касимовские», «ливенские», «московские рояльные», «невские», «татарские», «тульские», «черепашки» и др.

Первые образцы русских гармоник отличались оригинальностью и хорошим качеством, внешне они были привлекательны, но имели существенный изъян - в них отсутствовал хроматический строй, и это, естественно, ограничивало их музыкально-художественные возможности. Создание гармоник с хроматическим строем явилось первым и важным шагом на пути совершенствования инструмента.

Русский город Тула - родина хроматической гармоники - был одним из промышленных центров страны, который являлся основным поставщиком гармоник. Их производство было сконцентрировано в Чулковской слободе. Создателем первой в России хроматической гармоники принято считать Н.Белобородова, который в 1875 г. организовал первый в России «Оркестр гармонистов». Оркестровый ряд гармоник выглядел следующим образом: «прима», «секунда», «флейта - пикколо», «альт», «виолончель», «бас», «контрабас». Впоследствии оркестры гармоник получили широкое распространение во многих регионах России.

В начале XX столетия (1907 г.) петербургский гармонист, мастер П.Стерлигов в содружестве с известным гармонистом Я.Орландским - титаренко сконструировали хроматическую гармонику, которая была названа именем древнерусского поэта-певца Баяна. Вскоре баяны начали изготавливать гармонные мастера и других городов России. Действуя совместно с исполнителями, они вносили дальнейшие улучшения, создав, в конце концов, хотя и сложный, но вполне совершенный инструмент. Гармоника в сфере совершенствования своей конструкции по многим параметрам обогнала своих сородичей по народно-инструментальному цеху. И, действительно, современный баян представляет собой и «хор», и «оркестр», включает в себе широкий спектр многогранной тембральной палитры, которой подвластны различные стили и жанры классической, народной и современной музыки. Определенным итогом в совершенствовании конст-

рукции инструмента явилось появление многотембрового, готово-выборного баяна, который в значительной степени повлиял на расширение репертуарного диапазона всего народно-инструментального искусства.

Впервые в России в Московском государственном университете культуры и искусств в 1997 г. был открыт класс гармоник, первым выпускником которого стал лауреат Всероссийских и Международных конкурсов, ныне Заслуженный артист РФ Г.Калмыков.

Среди современных виртуозов-исполнителей на различных видах гармоник следует отметить лауреата Всероссийских и Международных конкурсов заслуженного деятеля искусств РФ, педагога, члена Союза композиторов РФ Е.Дербенко, лауреатов Всероссийских конкурсов С.Сметанина и С.Привалова. Баянное исполнительское искусство прославили такие выдающиеся мастера как Народный артист СССР Ю. Казаков, Народный артист СССР, профессор А. Полетаев, лауреат Всероссийских и Международных конкурсов, Народный артист РФ, профессор Ф. Липе, лауреат Всероссийских и Международных конкурсов, Заслуженный артист РФ Ю. Вострелов и многие другие.

Всё множество **ударных инструментов** русской фольклорной традиции можно разграничить на следующие группы:

1. Инструменты, созданные как музыкальные, но имеющие чисто прикладное значение и использующиеся в качестве шумового орудия или сигнального приспособления (в ратном деле, на охоте, в пастушестве, в быту).
2. Собственно музыкальные ритмизирующие сопровождение пения или танца).
3. Предметы быта, используемые в качестве музыкальных ударных инструментов.

По принципу звукообразования ударные инструменты можно отнести либо к группе мембранных - бубны, барабаны

и другие, либо к группе сомозвучащих - било, трещотки, ложки, рубель, колокола и др.

Первые сведения об ударном инструменте (бряцало) относятся к XI веку (Миняя сентябрьская). По историческим памятникам с XII века известен самозвучащий инструмент под названием - *било*.

Бытовало две его разновидности - *великое било* и *малое било*.

*Великое било* - толстая доска длиной до 8 метров, подвешенная на двух цепях. По ней бьют равномерно специальной колотушкой.

*Малое било* (клепало) - двухметровая доска шириной 10 см. Имеет форму двухлопастного пропеллера с выемкой посередине для держания инструмента. Ударяют в малое било деревянной колотушкой.

Било использовалось в качестве сигнального инструмента. В этой функции оно просуществовало, например, в раскольничьих скитах вплоть до нашего столетия. Исследователь Смоленский С.В. утверждает, что клепание в било - это «первичная форма колокольного звона».

*Колокол* - родственник древнерусского била. Первое упоминание

о нём находится в летописи о взятии неприятелем Новгорода и о снятии колоколов с Софийского собора в 1066 году. В XV веке западноевропейские путешественники пишут о русских звонах, как о характерном национальном явлении. Кроме церковно-ритуальной, колокола выполняли политическую, гражданскую, военную функцию. Об этом говорят названия колоколов: «осадный», «вспокошный», «вечевой». Колокола различаются по весу: Малые зазвонные (4 - 80 кг) и большие зазвонные (130 - 400 кг). Большие колокола: повседневный (1600 - 8000 кг), полиелейный (8 - 11 т), воскресный I (до 16 т), праздничный (16 т и более).

Льют колокола из колокольной бронзы. В русском колоколе, в отличие от западноевропейского, подвижной частью является язык, а не сам корпус. От языка колокола идут

верёвки, как в руки звонарю (от малых колоколов), так и перекладинам колокольни (от средних) и к ножным педалям. Стоя на одной ноге, опытный звонарь попеременно нажимал другой ногой педали, а локтями и запястьем приводил в движение языки больших и малых зазвонных колоколов.

*Бубен ратный* - металлический котёл с натянутой кожаной мембраной. Удар по мембране производился с помощью восяги-колотушки в виде кнута с плетёным шаром на конце. Использовались разновидности ратных бубнов - *тунупнас* и *набат*, перевозили их на лошадях. Применялись бубны для звуковой связи и подачи команд в древнем русском войске, для устрашения врага.

*Пастуший барабан* - цельная деревянная доска со слегка скошенными или закруглёнными верхними углами. Материалом для изготовления служит ель, сосна. Размеры инструмента достаточно свободны: длина - 50-100 см, ширина - 25- 40 см, толщина - 1,5-6 см. Инструмент подвешен на шее при помощи ремешка или верёвки и располагается горизонтально на уровне пояса. Играют на барабане двумя деревянными колотушками длиной 20- 35 см. Звуками барабана пастух извещал людей о том или ином моменте процесса пастьбы стада. Нередко инструмент сопровождал пляску и пение. Распространён в средней полосе России. В разных областях имеет различные названия - пастушка, постухалка, барабанка и др.

*Трещотка* — ударный инструмент, имитирующий хлопки в ладоши. Вероятно, был создан специально как музыкальный инструмент. Представляет собой набор деревянных пластин, в количестве от 14 до 22 штук, нанизанных на две верёвки. Пластины изготавливаются из твёрдых древесных пород: дуба, клёна, ореха. Длина пластины - 14 — 17 см, ширина - 5 - 9 см, толщина - 0,5 - 0,6 см.

Первое упоминание о трещотке в письменных источниках встречается в 1714 году. Районы бытования инструмента ~ преимущественно южные области: Курская, Орловская,

Калужская, Тульская. Не случайно порой трещотку называют «курской». Приёмы игры на ней весьма разнообразны.

Существует *круговая трещотка (Raganella)* — широко используемая в симфонической музыке. Эпизодически применяют её и в народных оркестрах и ансамблях. Существует предположение, что на Руси она использовалась как шумовое приспособление.

*Бубен скomorоший* - само название инструмента говорит о среде его бытования. Бубен представляет собой неширокую деревянную обечайку круглой формы с натянутой на одной стороне кожаной мембраной и подвешенными с внутренней стороны колокольчиками. Скоморохи и медвежьё поводыри при игре на бубне при меняли различные приёмы и фокусы: подбрасывая и схватывая его на лету, били бубном то по своим коленкам, то по голове, ударяли по мембране либо обечайке кистью руки, локтем, пальцами, делали тремоло и «вой», проводя по мембране большим пальцем правой руки.

Часто вместо бубна в руках скомороха оказывался *двусторонний барабан*, что нашло отражение в миниатюре XVI века «Игрище славян вятичей» (Радзивилловская летопись).

К третьей группе инструментов следует отнести предметы домашнего обихода, при определённых условиях становящиеся ударными музыкальными инструментами. Это ложки, тазы, сковороды, рубель, ухваты, коса и др. Практически любой предмет домашней утвари на праздничном гулянии мог стать музыкальным инструментом, однако только некоторые из них получили своё второе рождение и стали изготавливаться в чисто музыкальных целях.

*Ложки* - для музыкальных целей их изготавливают из твердых пород дерева (дуб, ясень, клён, бук). Музыкальные ложки имеют удлинённые рукоятки, иногда вдоль рукоятки привешивают бубенцы. Игровой комплект состоит из 2 - 4 ложек. Приёмы игры достаточно разнообразны. В русских печатных изданиях XVIII века появляются первые сведения о них.

*Рубель* - изогнутая доска длиной около полуметра с ручкой. На выпуклой стороне нарезано множество попереч-

ных ребринок. В быту рубель использовали для разглаживания белья. Одной рукой держат инструмент за ручку, другой рукой — ложку либо деревянную полочку, которой быстро проводят по ребристой стороне. Возможны отдельные удары по различным местам инструмента. Применяемый и изготавливаемый в настоящее время музыкальный инструмент отличается от своего прообраза - он не имеет изгиба, для улучшения акустических характеристик в одном из торцов по длине вырезается резонаторная щель.

*Ухват* - приспособление, при помощи которого ставили и вытаскивали из русской печи чугуны и горшки. Торцами ухватов отбивали об пол плясовые ритмы. На верхнем конце каждого древка приспособливают по две тарелочки от бубна. Сочетание глухих ударов об пол с позвякиванием напоминают танец в сапогах со шпорами. Отсюда второе название этого инструмента - *шпоры*.

*Рогач* - приспособление для сушки кухонной посуды, применяется в деревнях Орловщины в качестве ударного инструмента.

*Коса* - на ней играют, предварительно сняв с древка. Одной рукой держат косу за основание остриём вниз, другой рукой — большой гвоздь и выбивают о косу различные ритмы. Инструмент бытовал в селах Воронежской, Курской и Белгородской областей.

В связи с возрастающим вниманием к народным традициям, предметы патриархального быта всё чаще получают своё второе рождение в качестве музыкальных инструментов. Таким образом, возрастает роль исполнительского искусства как хранителя старинных традиций русской культуры.

Ударные инструменты на протяжении многих веков активно использовались в народной инструментальном творчестве и являлись украшением сольного, ансамблевого и оркестрового исполнительского искусства. Дошли до наших Дней и получили широкое распространение такие инструменты как бубен, ложки, парные ложки О. Буданкова, косточки «рубель», рыкалка, трещотка обычная, курская трещотка,

парная трещотка О. Буданкова, круговая трещотка, пастуший барабан (барабанка), рогач, ухваты (шпоры), коса, коробочка и др. Широкий спектр ударных инструментов активно применяется как в сольном и ансамблевом исполнительстве, так и в оркестровой практике.

Анализ всей разнообразной гаммы русских народных инструментов показывает, что они представляют собой живой источник, который во многом питает все пласты народной художественной культуры.

## **Литература**

Банин А.А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. - М., 1997.

Буданков О. Вахутинский М., Петров В Практический курс игры на русских народных духовых и ударных инструментах. М., Музыка, 1991.

Вертков К.А. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.

#### **Глава 4. Народное декоративно-прикладное творчество**

Народное декоративно-прикладное творчество — сложное и многогранное явление. Оно включает в себя самые различные направления, виды, формы. Но все их объединяет сочетание практической целесообразности изделий с естественной красотой их внешнего облика, идущей от окружающей природы.

В Древней Руси вся жизнь людей была буквально пронизана стремлением к красоте и гармонии с природной средой. Дом, очаг, мебель, орудия труда, одежда, утварь, игрушки - все, к чему прикасались руки народных мастеров, воплощало их любовь к родной земле и врожденное чувство прекрасного. И тогда обычные бытовые предметы становились произведениями искусства. Красоту их формы дополняли декоративные украшения в виде орнамента, изображений людей, зверей, птиц, сюжетных сценок.

Издrevле народные мастера в своем творчестве использовали то, что давала им сама природа - дерево, глину, кость, железо, лен, шерсть. Природа постоянно служила главным источником вдохновения народных умельцев. Но, воплощая в своих произведениях образы природы, мастера никогда не копировали ее буквально. Озаренная народной фантазией реальность приобретала порой волшебные, сказочные черты, в ней были и вымысел представлялись неразделимыми.

Именно это своеобразие народного декоративно - прикладного творчества, его неповторимая выразительность и соразмерность, вдохновляли и продолжают вдохновлять профессиональных художников. Однако не всем из них удается в полной мере постичь и переосмыслить всю его глубину и духовный потенциал.

Как отмечает известный исследователь народного творчества М. А. Некрасова, в современных условиях «возрастет потребность народа в народном искусстве, в его подлинности, духовности. Но найти пути к сохранению народного искусства, к его плодотворному развитию можно только по-



нимая его сущность, творческую и духовную, его место в современной культуре».

Ведущая творческая идея традиционного народного искусства, основанная на утверждении единства природного и человеческого мира, проверенная опытом многих поколений, сохраняет всю свою значимость в искусстве современных народных художественных промыслов.

Познакомимся с наиболее известными из них.

### **Художественная обработка дерева**

Дерево — один из древних символов России. В древнеславянской мифологии древо жизни символизировало мироздание. Тенистые рощи и дубравы, таинственные темные чащи и светло-зеленое кружево лесных опушек издревле притягивали к себе ценителей красоты, пробуждали у нашего народа творческую энергию. Не случайно у народных мастеров именно дерево - один из самых любимых природных материалов

В разных уголках России сложились самобытные виды художественной обработки дерева.

*Резьба по дереву* — это богородская скульптурная и абрамцево-кудринская плоскорельефная резьба в Московской области; изготовление изделий с трехгранновыемчатой резьбой Кировской, Вологодской, Томской, Иркутской, Архангельской областей; резьба по бересте в Вологодской и Кировской областях.

К традиционным художественным промыслам *росписи по дереву* относятся: Хохломской, Городецкой и Полхов - Майданский промыслы Нижегородской области; Сергиево - Посадская роспись с выжиганием, роспись с выжиганием в Кировской, Горьковской, Калининской, Иркутской и в ряде других областей; изготовление изделий со свободной кистевой росписью в Архангельской, Вологодской областях.

У каждого из этих промыслов есть своя история и свои неповторимые особенности.

### **Богородская резьба**

Недалеко от подмосковного города Сергиева Посада раскинулось старинное русское село Богородское. Здесь сосредоточено производство знаменитой богородской резной деревянной скульптуры и игрушки. Их традиции восходят к XVII веку, когда у стен Троице-Сергиева монастыря продавались резные деревянные игрушки

Богородские изделия изготавливаются из дерева мягких пород — липы, ольхи, осины. Основными инструментами народных мастеров были топор, специальный богородский нож и набор круглых стамесок различного размера. Лезвие богородского ножа оканчивается треугольным скосом и отточено до остроты бритвы.

В течение веков сложились так называемые маховые приемы резьбы. Любое изделие режется ножом «с маху», сразу начисто, быстро, точно, без каких-либо предварительных эскизов, подготовленных в рисунке или глине.

Богородские игрушки интересны не только резьбой, но и своей оригинальной конструкцией. Чаще всего это игрушки с движением. Их традиционный герой — богородский мишка — смышленный и деятельный медвежонок, выступающий в компании с человеком.

Очень красивы, пластичны, выразительны богородские кони, вполне реалистичные и одновременно сказочные. Человеческие фигуры в богородских композициях также очень выразительны. Наиболее традиционна среди них фигурка русского крестьянина, представляющего классический образ доброго, хитрого, мастеровитого русского мужичка.

### **Абрамцево-кудринская (хотьковская) резьба**

Недалеко от Сергиева Посада в г. Хотьково находится центр абрамцево-кудринской плоско-Рельефной резьбы. Плоскорельефная резьба зародилась в России еще в IX-X веках. Она отличается от других видов Рельефной резьбы незначительной глубиной порезки и тем,

что рельефный орнамент и его фон остаются на одном и том же уровне. Свое название абрамцево-кудринская резьба получила от села усадьбы Абрамцево и деревни Кудрино, где она возникла в конце XIX века. Резьба выполняется при помощи резака и набора стамесок, в одних случаях - с предварительным нанесением контура рисунка на поверхность изделия, в других - без разметки.

Орнамент абрамцево-кудринских изделий большей частью растительный и состоит из вьющихся побегов или веток с листьями и цветами. Для отделки абрамцево-кудринских изделий применяются морение (покрытие поверхности изделия особым красящим составом - морилкой), вощение (для получения ровной матовой поверхности) и полировка. Морение придает изделиям красивый шоколадно-коричневый тон. Изделия выполняются из липы, березы, ольхи - это декоративные настенные блюда, шкафчики, шкатулки, поставцы, ковши.

<p><b>Декоративные изделия с трехгранновьемчатой резьбой</b></p>	<p>В прошлом при оформлении деревянных бытовых предметов широкое</p>
--	--

распространение имела геометрическая трехгранновьемчатая резьба, выполняемая с помощью стамесок различного размера. Простые и предельно четкие геометрические орнаменты с богатой игрой светотени хорошо украшают изделия, разные по своему назначению. В настоящее время трехгранновьемчатой резьбой оформляются шкатулки, коробочки, настольные лоточки, изготавливаемые в ряде областей: Кировской, Архангельской, Вологодской, Томской, Иркутской и других. Орнамент изделий, оформленных трехгранновьемчатой резьбой, состоит из кругов - розеток с радиально расходящимися лучами-лепестками, в сочетании с прямоугольниками, ромбами, квадратами, прямыми и ломаными линиями. Само название трехгранновьемчатой резьбы указывает на то, что этот орнамент составляется из трехгранных выемок на по-

верхности изделия, причем в готовых вещах вся поверхность, благодаря обработке морилкой и полировке, приобретает глубокий темно-коричневый или золотисто-коричневый тон, а орнамент остается светлым, не окрашенным и ярко выделяется своей узорностью на крышке и боковых гранях вещи. Интересной природной текстурой обладает довольно распространенная в России древесина сосны, бука, ясеня, ореха.

### **Художественные изделия из бересты**

Традиционным видом русского народного декоративно-прикладного творчества

является изготовление художественно оформленных изделий из березовой коры, бересты. Еще в древности березовая кора привлекала мастеров народного искусства своей ослепительной белизной. При обработке береста сохраняла свои природные свойства: мягкость, бархатистость, гибкость и удивительную прочность, благодаря которым она применялась для изготовления сосудов для жидкостей, молока и меда.

Известно, что на лесистой территории России - Вологодской, Архангельской, Олонецкой, Вятской, Владимирской, Нижегородской губерниях, а также на Урале и в Сибири - в Пермской, Тобольской губерниях издревле развивались промыслы, прославившиеся берестяными изделиями.

Разнообразные берестяные изделия народов России можно разделить на несколько групп в зависимости от способа их изготовления, характера и размера используемой бересты. Прежде всего, нужно выделить вещи, сделанные из целого куска бересты. Они наиболее просты по форме, их проще всего изготовить. К ним относятся низкие широкие открытые сосуды - чекманы, кузовки, набирушки.

Значительную часть представляют плетеные изделия. К ним относятся солонки, плетеная обувь - бродки, чехлы, сумки — заплечники. Наиболее сложные и трудоемкие предметы утвари — бураки, короба, туески. Разнообразны и способы

украшения берестяных изделий: выскабливание, гравирование, тиснение, резьба и роспись.

### **Декорирование берестяных изделий**

*Тиснение по бересте* - один из древнейших видов украшений берестяных изделий. Широко распространена была техника нанесения рисунка на бересту с помощью штампиков или чеканов. При всей своей простоте тиснение позволяет достигать высокого художественного качества изделия, обогащая своеобразную поверхность бересты рельефным рисунком. Он представляет собой простейшие геометрические фигуры - круги, полоски, гребешки, звездочки, равномерно расположенные на украшаемой поверхности. Инструменты для тиснения - набор штампиков - чеканов, вырезанных из твердых пород дерева (березы, дуба, вяза) или выкованных из металла.

В зависимости от размера и вида изделия бересту нарезают полосками, пластинами. С нее снимают огрубевший наружный слой. Перед нанесением рисунка бересту размечают шилом на полосы или клетки. Подготовленную бересту кладут на доску внутренним слоем вверх. Взяв в левую руку штамп, плотно прикладывают его узорной стороной к бересте и, сильно ударя по ней молотком, наносят рисунок. Глубина рисунка зависит от силы удара.

Мастера чусовских городков, что в Прикамье, славились тиснением бураков. Их изделия отличались чистотой работы и красивыми узорами. Чусовские бураки имеют характерный рисунок тиснения, который наносился костяными чеканами на наружный слой бересты.

Тагильские бураки похожи на чусовские, только отдельные элементы выполнены тоньше. Основным элементом рисунка является бусинка (ряды бусинок, звездочки в розетках, ромбах). Иногда вместо розетки в центр квадрата ставится цветок или куст с птицами. Известен другой рисунок тиснения, построенный на ином композиционном принципе, ко-

гда по всему полю в определенном ритме разбросаны звездочки или группы розеток. Их расположение напоминает узор народной набойки.

*Резьбу по бересте* русские мастера применяли довольно широко. Но, пожалуй, наиболее виртуозной была прорезная или просечная береста на русском Севере. По праву первое место среди традиционных народных художественных промыслов резьбы по бересте занимает г. Великий Устюг в Вологодской области. Промысел возник здесь во второй половине XVIII века и получил название по имени реки Шемоксы, на берегах которой он развивался. В XVIII-XIX вв. на городской ярмарке можно было купить изящные берестяные табакерки, шкатулки для рукоделия и хранения игр, портсигары с рельефными пейзажами, сюжетными сценами. Постепенно резные изображения становились менее рельефными, более орнаментальными, ажурными, в чем сказалось влияние северной резьбы по кости. В конце XIX в. формируются основные стилевые особенности шемогодской резьбы: ажурно-орнаментальные мотивы, закрученные спиралью завитки с розеткой внутри. Чтобы берестяное кружево лучше читалось, под бересту подкладывалась фольга или цветная бумага.

В качестве инструментов используется нож-резак, хорошо заточенный на одну сторону, шильце, притупленное и отшлифованное. Подготовленную бересту разрезают на заготовки по шаблонам и наносят шильцем рисунок. Сначала режут орнамент каймы, затем центральное поле. Закончив работу, берестяные детали приклеивают на деревянную основу шкатулки, поставца, чайницы и т.д.

Не меньшую известность завоевали северорусские промыслы по росписи берестяных изделий. Среди них выделяются тусеса, расписанные пермогорской росписью, получившей название от селения Пермогорье на Северной Двине, опись пермогорских тусесов отличается характерным сочетанием белого, золотисто-кремового фона с мелким растительным орнаментом из листьев, завитков, цветов, среди которых изображаются разнообразные сцены жизни - чаепитие, посиделки, охота и т.д.

Материалы для подготовки поверхности к росписи: для грунтовки - очищенный мел, столярный клей и белила; для росписи - темперные краски из сухих порошков — пигментов (красный, зеленый, желтый, черный), разводимых на яйце. Поверхность туеска расчерчивается на ярусы: верхний и нижний - узкие обрамления, каймы, в которых черной краской тонкой кистью рисуют треугольники или полукруглые фестоны. В центральном поле рисуют сцены, а свободное пространство заполняют кружками, мелкими листочками. После нанесения рисунка красной краской окрашивают пояски, ручку, каемки.

## **Роспись**

### **Уфтяжского туеска**

Уфтяжские туески, необычные по пропорциям, вытянутые или приземистые, отличаются легкой гармоничной кистевой росписью,

цветовая гамма которой определяется оранжево-красной окраской фона. Сказочный букет из распускающихся листьев и условных цветов-розеток украшает переднюю сторону туеска. Уфтяжские мастера любили изображать птиц с распушенным веером хвостом. Эти мотивы известны во множестве вариаций цветового и композиционного решения. Большую роль в уфтяжской росписи играют виртуозные каллиграфические приемы первоначальной прокладки цвета, последующей «разделки». Основные цвета росписи - от белого и выветленных - розового, лилового, голубого, зеленого, коричневого — до густо-желтых, синих, темно-красных. На передней стороне туеска намечают основной стебель ветки, затем наносят крупные цветочные пятна. Далее у основания цветов и листьев приписывают парные каплевидные листики белым или зеленым цветом. Затем некоторые мотивы очерчивают белой линией, проведенной одним сильным мазком, получается единая живая и пластичная форма листа. Круглой заготовке цветка можно придать форму розетки, проводя волнистую белую линию, очерчивающую лепестки, а внутрь ставится пятно-сердцевинка.

## **Хохломская роспись по дереву**

Всемирно известные хохломские изделия изготавливают главным образом в Нижегородской области. Одно предприятие хохломской росписи находится в городе Семенове, другое в селе Семино (100 км от Нижнего Новгорода). Искусство хохломской росписи зародилось в конце XVII века. Свое название оно получило от села Хохлома, где проводились в прошлом большие ярмарки. На них продавалась деревянная посуда, в основном крашеная или, иначе, расписная.

Хохломские изделия - ковши, братины, ложки, поставки - изготавливаются из липы или березы. Так называемое «белье» - неокрашенные деревянные заготовки, покрывают грунтом, шпаклюют и смазывают олифой три-четыре раза, просушивая каждый слой. На высушенную поверхность последнего слоя олифы наносится алюминиевый порошок. Получается блестящая «серебряная» поверхность. Далее поверхность хохломского изделия расписывается масляными красками свободным кистевым приемом без предварительного рисунка.

В хохломской росписи различают два вида орнамента - «травный» и «под фон». Наиболее древним являются «травные» узоры. Они выполняются в технике так называемого «верхового» письма. В нем цветочный орнамент наносится силуэтом поверх серебряного фона, который после дальнейшего нанесения лака и закалки в печи при температуре 100- 110°C становится «золотым». К «верховому» письму относятся росписи «травка», «пряник», «под листок», «березка», «растительно-травный орнамент»:

Орнамент «под фон» включает такие росписи, как «фон», «древко» и «Кудрину». Роспись «фон» чаще всего использовалась для создания праздничной посуды - больших блюд, пивных кружек, ковшей. Роспись выполнялась следующим образом: на покрытую алюминиевым порошком поверхность изделия наносили черной краской контуры орнамента - стеблей растений, листьев, различных ягод и цветов; затем художник «отписывал», т.е. закрашивал фон между



элементами рисунка. Сами стебли, листья, цветы, плоды оставались блестящими. После закраски фона эти элементы «разживлялись». По высохшему фону между листьями, цветами, ягодами размещалась травка.

Исторически «Кудрину» во многом определила декоративная культура русского барокко. Узоры из «кудрявых» листьев, образованных золотыми завитками, часто встречаются на чеканных окладах икон, заставках рукописных книг XVII- XVIII столетий. На формирование этого типа росписи в середине XIX века оказало влияние также и искусство резьбы по дереву, которой заволжские мастера традиционно украшали дома.

Обратимся к технологии орнамента «Кудрины». На деревянную «алюминиевую» поверхность наносят черной краской тонкой линией контур цветов, листьев, бутонов и по обе стороны стебля разнообразные завитки — «кудри». Внутри орнамента для придания ему большей выразительности наносятся разнообразные тонкие «разживки». Необычны и сами цветы, которые часто имеют фантастический характер. Иногда в силуэты лепестков и листьев вкрапливаются яркие цветковые пятна, композиционно объединяющие орнамент и фон. Более четко рисунок проявляется лишь при закраске фона черной или красной краской. Но в целом за счет незакрытых фоном крупных цветов, стеблей, листьев в орнаменте преобладает золотой цвет. Это придает росписи особую торжественность.

Палитра хохломской росписи строго ограничена. В нее включаются красный, черный, зеленый и желтый цвета. Однако, умело их, варьируя и сочетая с золотом, художники достигают исключительной праздничности, нарядности и декоративности своих изделий

В настоящее время хохломской росписью украшают многочисленные изделия, напоминающие о быте наших предков и входящие в современный повседневный обиход. Это декоративные ковши, деревянные ложки, сервизы для

варенья, подставки, сахарницы, декоративные панно и детская мебель

Все они несут свет и радость, воплощают вечно живые народные идеалы красоты и совершенства.

## Городецкая роспись

В Нижегородской области в д. Курцево близ г. Городца и приузовских селах в старину существовало производство прялок. Первоначально городецкие донца покрывали резьбой, а расписывать их стали несколько позднее. Первоначально городецкие донца покрывали резьбой, а расписывать их стали несколько позднее

Городецкий художественный промысел, связанный с производством прялочных донцов, стал особенно бурно развиваться в XIX веке, с приходом нижегородского иконописца Николая Ивановича Огуречникова. Сначала мастеру. В Ф Шишкину, а затем и другим мастерам он показал приемы живописи по дереву клеевыми красками и покрытий олифой. Н.И. Огуречников написал традиционного городецкого всадника на черном коне, обобщив в этом образе иконописного Георгия Победоносца и прялочного врезного коня из мореного дуба. Быстрота работы, сравнительная дешевизна материала, яркость и праздничность расписных прялок быстро завоевали популярность.

Живописцев привлекали типажи, увиденные на процветающей в ту пору Нижегородской ярмарке: городские жители - приказчики, мещане-кавалеры, купцы, веселящиеся в «роскошных» квартирах или мчащиеся на пролетках по улицам. Отличительной чертой городецкой росписи стали «розы» («яблоки»). Таких цветов или плодов не увидишь больше нигде. Они представляли собой условное красное пятно с белой иконописной «оживкой» и черной тенью в середине и несколько зеленых листиков на ветке, расположенных в строго определенных местах.

Наряду с прялками городецкие мастера расписывали короба, иначе называемые «мочесниками». Здесь очень ярко проявилась фантазия городецких художников. В графической

манере (как правило, черными линиями с небольшой красной подцветкой) городецкие мастера изображали сцены прядения, посиделок, танцы, свидания, чаепития и т.д.

Самобытная живописная и графическая манера, простодушие и искренность в выборе тем, радостный тон, яркость красок - вот что характерно для городецкой росписи.

Городецкая роспись - это холодная техника без огневой обработки, без закалки в печах. Готовые, украшенные росписью изделия покрывают бесцветным лаком. Под лаком хорошо видна красивая природная текстура натуральной древесины

За последнее время диапазон художественных изделий, создаваемых городецкими мастерами, значительно расширился: детская мебель, настенные панно и тарелки, солонки, хлебницы, декоративные вазы и многое другое.

В селах Нижегородской области — **Полхов-майданское искусство** Полхов-Майдане и Крутце сохранилась и продолжает изготавливаться старинная русская щепная игрушка в виде конька, запряженного в возок, и конька, помещенного вместе с возком на подставку с колесиками. Возок и конь ярко расписаны анилиновыми красками цветками-розетками, кружками, ветками с листьями и яблоками по синему, красному и белому фону. На крышках полхов-майданских коробочек часто изображается домик, около которого растет яблоня, увешанная огромными по сравнению с размерами самого домика краснобокими яблоками. Через изумрудный лужок, извиваясь, течет синяя речка, окаймленная золотыми или розовыми берегами.

История возникновения промысла в Полхов-Майдане довольно противоречива. Существуют свидетельства, что в 1916 г. торговец деревянными изделиями П.Н.Полин привез в Полхов-Майдан выжигательный аппарат. Однако этот способ украшения деревянных вещей широкого распространения так и не получил. Местный житель С.Д.Игнашов, побывал в

г.Семенове и Меринове близ Нижнего Новгорода, рассказал односельчанам, что существует удобная, дешевая раскраска анилиновыми красками. Так был основан Полхов - Майданский промысел. По другим сведениям, основоположником росписи деревянных изделий в Полховском Майдане являлся Я З. Ермаков, сначала рисовавший картинки на пеналах, а потом взявшийся вытачивать и расписывать матрешки Справедливости ради необходимо отметить, что очевидно каждый мастер внес свою лепту в создание промысла. Сегодня многие имена незаслуженно забыты.

Но живы и радуют глаз яркие, красочные полховские игрушки — «тарарушки». Их название происходит от старинного слова «тарара»- язык. Когда-то в народе бытовала веселая присказка: «кума - тарара не съезжай со двора, а съедешь — потужишь». Так получили свое название полховские игрушки, как считалось в народе, «не для серьезного занятия вещи, а пустые забавы».

Форма и характер росписи полховско-майданских изделий довольно необычны. Расписывают теперь чаще всего трехместные и маленькие одноместные матрешки, кубышки - сахарницы, птицы-свистульки, деревянные яйца, а некоторые мастера делают небольшие игрушечные балалайки, коней и деревянную посуду.

## **Росписи Северной Двины**

Замечательный и обширный круг предметов художественного творчества представляет собой народная роспись Русского Севера, долгое время известная под общим названием северодвинской. Охватывая огромное количество крестьянских бытовых предметов, эта роспись дает нам представление о своеобразном строе мышления народных художников, особенностях восприятия ими окружающей природы, отраженных в дошедших до нас памятниках русской национальной культуры.



Разнообразие и характер росписи, особенность их живописных и графических приемов позволяют выделить самостоятельные школы народного мастерства, локальность которых можно проследить на традиционных для каждого края форме и характере украшения прялок. Пермогорская, борецкая, пучутская, ракульская, мезенская, шенкурская, уфтюжская росписи - все они входят в «золотую кладовую» русского народного искусства, составляют особый пласт северной художественной культуры России.

*Пермогорская роспись.* Пермогорье - это группа деревень Красноборского района Архангельской области. Характер пермогорской росписи очень своеобразен. Характерными декоративно-орнаментальными элементами пермогорской росписи являются красные травяные завитки. Это белофонные росписи, основу которых составляют сюжетные композиции на народные темы, окруженные мелким растительным орнаментом. Растительный узор этой росписи состоит из гибких тонких побегов, на которые нанизаны тюльпановидные цветы, напоминающие по форме растение крин. Обычные предметы быта - ковши, короба, прялки - роспись превращала в подлинные произведения искусства. Этому способствовала и цветовая гамма, где преобладающими являются белый цвет фона и красный — узора. Зеленый и желтый являются дополнительными. Большое значение в росписи имеет тонкий черный контур.

Особенностью пермогорской росписи является включение разнообразных жанровых сцен. Техника исполнения и красители пермогорской росписи имеют много общего с древнерусской миниатюрой. Сначала на белый грунт наносится пером контур, потом его заполняют цветом, разводя краски на яичном желтке. Манера передачи человеческих фигур, животных, растений плоскостная, без детализации форм. Народные мастера из Пермогорья строят орнамент, используя лишь несколько элементов, но их узоры отличаются пышностью, декоративностью и разнообразием, строго подчиняясь форме предметов.

*Борецкая роспись* Свое название роспись получила по одному из центров белофонной росписи Русского Севера, самый крупный из которых находится в Борке. Своеобразным явлением была роспись борецких прялок. Такой важный в обиходе предмет украшали особенно тщательно, вкладывая все свое мастерство.

В росписях Борка много моментов, которые сближают ее с иконами «северных писем». Однако из иконописи мастера перенесли в роспись прялки только внешние признаки. Содержание росписи самобытно.

Наиболее распространенной была композиция с изображением сцены сватовства. Схема росписи со сватовством древних борецких прялок оказалась очень стойкой и сохранилась на прялках до XX в.

Прялки пользовались огромным успехом за парадную форму, яркость росписи, позолоту. Формы растительного орнамента борецкой росписи объединены друг с другом в общем мотиве цветка «древа жизни». Особая роль и место в борецком орнаменте отводится птицам. Они похожи на тетеревов, декоративны и разнообразны по форме и пластическому решению.

*Пучужская роспись.* Пучужская роспись, хотя и имеет свои особенности по цветовому решению и композиции, очень похожа на борецкую и вместе с ней составляет единый вид белофонной росписи.

Так же, как и борецкая, лопаска пучужской прялки делится на три части. Вверху располагаются окна с цветами, в центре - арка с пышными растениями и птицами, ниже - сцена катания. Вместе с тем в пучужской росписи имеются отличия, свои особенности, которых мастера строго придерживаются.

Так, характерный для всех видов северной росписи трилистник имеет свой вариант. Верхняя часть листа переходит в круглую ягоду, а нижняя более тонкая, чем у борецкой, и загнута к стеблю. Мастера Пучуги выполняют роспись красной краской на белом фоне, украшая ее белыми точками -

капельками и мелкими зелеными листиками. Иногда в узоре встречается синий цвет.

*Ракульская роспись.* Ракульская роспись имеет глубокие самобытные традиции и заметно отличается от белофонной росписи Пермогорья, Борка и Пучуги. Это орнаментальная роспись прялок в виде крупной изогнутой ветки на желтом фоне и контурного изображения птицы, вписанной в квадрат. По фасаду ракульская прялка делится на три части. В верхней большей части лопасти расположена цветистая, изогнутая ветвь с округлыми листьями. В нижней части рисуется условная декоративная птица, обведенная несколькими квадратами из линий разной толщины, полосами из геометрических и растительных мотивов.

Начиная свое движение от основания ножки прялки, орнамент тянется вверх, создавая образ «древа жизни». Колорит росписи строгий. Главную роль играют золотисто охристый и черный цвета, зеленый и коричнево-красный являются сопутствующими, акценты намечаются синей краской. В характере орнамента ракульской росписи имеются черты, которые говорят о близости к миниатюрам старинных поморских рукописей.

*Мезенская роспись.* По своему характеру мезенская роспись не имеет ничего общего с нарядным красочным орнаментом пермогорской, борецкой и ракульской росписей. Предельная скупость изобразительных средств, лаконичность рисунка ставят мезенскую роспись особняком среди всех известных в народном искусстве росписей. Некоторые ученые считают, что геометрические мотивы и графичность рисунка свидетельствуют о связи росписи с резьбой по дереву. Художественная немногословность и цветовая сдержанность мезенской росписи говорят о большом художественном вкусе. Среди множества разнообразных предметов быта - лукошек, коробов, сундуков - выделялись прялки.

Роспись прялки имела всегда строгий порядок. Она многоярусная. В верхнем ярусе выделяются птицы, в нижнем и среднем - главными фигурами являются кони и олени



Иногда в среднем ярусе к изображению животных присоединяются контуры птиц. По всей вероятности, ярусы соответствуют трем мирам: подземному, наземному и небесному, широко известным в искусстве многих народов мира. Геометрические знаки, играющие важную роль в мезенской росписи, несут большую смысловую нагрузку. В них отражается круг очень ранних земледельческих представлений крестьян. Здесь можно увидеть изображения семян, плодов, шишек, заключенных в ромбические фигуры, древнее значение которых как символов плодородия присуще орнаментам разных народов мира. Крестообразные и круговые фигуры - это символы огня, солнечного божества, языческие очистительные и охранительные знаки, сохранившиеся в мезенской росписи. Птицы и животные, отмеченные кругами и розетками, как бы показывают их причастность к небу. Зооморфные образы в древних узорах - олень, конь, водоплавающие птицы - далеко не случайны. Образ оленя в русском искусстве получил широкое распространение. Олень почитается многими народами Севера и Сибири. Он приносит счастье и веселье и связан с аграрно-скотоводческим культом, в частности с праздником бога - громовика Ильи-пророка. Мезенские мастера изображали коня и оленя обобщенно. Отличие оленя от коня заключалось в том, что вместо гривы у оленя был изображен черной краской один ветвистый рог. Образ птицы в фольклоре и орнаменте имеет широкий спектр значений. Птица символизировала тепло, свет, урожай, богатство. Одна из наиболее почитавшихся птиц на Севере - лебедь - органически связан с водной стихией, с небом, солнцем, и это нашло свое отражение в мезенской росписи.

### **Художественная обработка камня**

Изделия из твердого камня выпускаются на девяти предприятиях народных художественных промыслов: в Бурятии и Коми, Хаба-

ровском, Алтайском краях, Мурманской, Иркутской, Читинской, Пермской, Челябинской областях, а также на заводе «Русские самоцветы» в Екатеринбурге.

Специфика материала - его твердость, прочность, красота и разнообразие цвета - обуславливает широкое применение твердого камня в ювелирной промышленности. Это особая область художественной обработки твердого камня, которая в настоящее время получила очень широкое распространение. Колье, подвески, броши, браслеты, перстни, серьги, заколки — широк ассортимент изделий из твердых пород камня.

Мастера, работающие над созданием ювелирных украшений, опираются на богатейшие традиции этого искусства в России. Художники стремятся выявить естественную красоту камня, используя неграненую поверхность, при которой особенно четко видны оттенки цвета, природные включения. Подобный принцип использования твердого камня в настоящее время особенно плодотворен, так как современные синтетические камни — корунды с их граненой поверхностью могут конкурировать с естественными камнями. Кроме ювелирных украшений из твердого камня изготавливают довольно обширный ассортимент изделий. Это небольшие декоративные вазы, лотки для ювелирных изделий, настольные приборы для письменных принадлежностей, миниатюрная анималистическая скульптура.

*Промыслы по обработке мягкого камня* находятся на Урале, в Нижегородской области, на Северном Кавказе, в Архангельске. Искусство обработки мягкого камня не имеет таких традиций, как обработка твердых пород. К мягким камням относятся различные породы гипсового камня. Месторождения мягких камней есть на Урале, в Пермской, Архангельской, Нижегородской областях, Краснодарском крае. Мягкий камень необычайно разнообразен по своим расцветкам. В камнерезном промысле чаще всего используются белый или серый камень с темными прожилками и вкраплениями, кальцит - камень бурого цвета, талькохлорид - густого серо-черного цвета с зеленоватым оттенком.

Селенит, называемый уральским самоцветом, имеет золотисто-желтый, иногда нежно-розовый оттенок. Он слоист по структуре, полупрозрачен, поверхность его переливается шелковистым блеском. Талькохлорид - зеленовато-серый камень, но при полировке он становится черным. Эту особенность используют мастера. Комбинируя полированную черную блестящую поверхность с неполированной серой матовой, камнерезы добиваются интересных эффектов. Обрабатывают мягкий камень в основном вручную, с применением металлических инструментов. Из куска камня выпиливают заготовку, опиливают ее рашпилями до нужной формы. Скульптурные детали вырезают металлическими стамесками. Для шлифовки используют мелкий речной песок. Полируют мягкий камень гашеной известью и мыльной пеной. После прогрева в печи изделие покрывают парафином, под слоем которого особенно хорошо выявляются блеск камня и его природный рисунок. Податливый в обработке материал позволяет мастеру свободнее проявить свои возможности творческого характера, особенно если создается скульптура или изделие с декоративными скульптурными деталями. Ведущая анималистическая тема оттеснила сказочные образы и стала более реалистичной по своему содержанию. Скульптура уральских резчиков все дальше уходит от статичности, движения фигур становятся более пластичными, не нарушая скульптурной монолитности.

В настоящее время в Краснодарском крае существуют два предприятия по художественной обработке камня: отраднинская фабрика камнерезных изделий и хаджохский завод «Русские самоцветы», расположенные поблизости от месторождения мягкого камня. Мастера хаджохского завода используют светлый гипсовый камень с его мягкими оттенками желтоватых, светло-серых, молочных тонов. Особую прелесть камню придают живописные темные вкрапления, прожилки. Из него создают вазы, декоративные ковши и т.д.

**Резьба по кости** Кость - материал, широко использовавшийся еще в глубокой древности. Художественные промыслы по обработке кости сложились в основном на Севере. Наиболее древний центр обработки кости сформировался на Чукотском побережье. Старейший промысел, получивший развитие в XVII в., находился близ г.Холмогоры Архангельской области. Расположенные в устье Северной Двины, у Белого моря, Холмогоры были крупным торговым центром. Другой традиционный промысел резьбы по кости возник в середине XIX в. в Тобольске - крупном городе Западной Сибири, богатом ископаемой мамонтовой костью.

Материалом для художественной обработки служили бивни слона, мамонта, клык моржа. Народные мастера сумели выявить и использовать замечательные свойства материала для художественных изделий.

Бивень мамонта имеет красивый желтоватый тон и текстуру в виде миниатюрной сеточки. Благодаря своей твердости, внушительным размерам, красивому цвету он пригоден для создания разнообразных художественных изделий. Из него можно делать вазы, кубки, настольную декоративную скульптуру, изделия с ажурной резьбой.

Клык моржа - красивый материал бело-желтого цвета. Он употреблялся для создания миниатюрной скульптуры, различных изделий с ажурной и рельефной резьбой, а также для гравировки. Кроме этих основных видов кости для создания художественных изделий употребляют простую животную кость - цевку, а также рог крупного скота. Хотя после отбеливания и обезжиривания простая животная кость и приобретает белый цвет, но она не имеет тех свойств, красоты, цвета, твердости, которыми обладают клыки моржа и мамонта.

*Холмогорская резьба по кости.* Своего наибольшего расцвета холмогорское искусство достигло в XVIII в. Для начала этого века типично изготовление ларцов, имеющих традиционную форму сундучков. Деревянная основа ларцов ок-

леивалась костяными пластинками (моржовой костью), часть из которых окрашивалась в интенсивно зеленый цвет.

Ритмичное чередование белого и зеленого создавало декоративное звучание вещи. Ко второй половине XVIII в. ассортимент и декор костяных изделий становятся особенно многообразными и богатыми. В праздничном и пышном оформлении изделий гармонично сочетались ажурная и рельефная резьба, отличающаяся своеобразием сюжетов и пластическим богатством, гравировка, окраска кости, подкладка цветных фонов под ажурный узор.

В первой половине XIX в. характер изделий меняется. Оформление изделий становится более строгим, лаконичным, а его формы — строго геометрическими. Ажурный орнамент теряет свою сочность, превращается в тончайшую ромбовидную сетку, на фоне которой помещаются изящные гирлянды из мелких цветов и листьев. В изделиях остаются не украшенными большие плоскости гладкой кости.

К концу XIX века холмогорский промысел, не способный конкурировать с промышленными изделиями, почти умирает. Возрождение промысла начинается в 1930 г. Молодые мастера начинают осваивать традиционные художественно-технические приемы: тонкую ажурную резьбу, изящно моделируемые рельефные изображения. В последние два десятилетия в искусстве холмогорских мастеров преодолевается тенденция к созданию сложных, чрезмерно украшенных изделий. Постепенно создается новый тип орнамента, в основе которого декоративно переработанные мотивы северной природы: ветви деревьев, северное сияние, цветы и травы.

*Тобольская резьба по кости.* Возникновение костерезного промысла в Тобольске относится к 60-м годам XIX века. В 1872 г. была открыта первая костерезная мастерская. В тобольской Резьбе основное место занимала скульптура. В начале XX века костерезный промысел приходит в упадок. В конце 1920-1930 гг. вновь возрождается тобольский промысел и организуется артель, объединившая мастеров резьбы по кости.

Излюбленным сюжетом косторезных изделий стали так называемые «поездки», изображающие охотника, сидящего в саях и погоняющего оленей или собак. Мастера умело передавали стремительность бега животного, динамичную позу ездока.

Мастера Тобольска создали множество скульптурных изображений жителей Севера - рыбаков, охотников. С любовью изображали они играющих детей, мать с ребенком. Эти маленькие скульптуры обобщенны по форме, выразительны, просты по композиции.

До настоящего времени мастера умело используют зуб кашалота, строя композицию скульптуры в соответствии с его формой, выявляя оригинальную красоту материала.

*Хотьковский косторезный промысел.* Это один из относительно молодых промыслов. Возникновение его в Подмосковье, очевидно, связано со старинными традициями обычной резьбы по дереву, бытовавшей в с. Богородское еще в XVI в., а также плоскорельефной резьбы в селах Абрамцево и Кудрино. Широко употребляя простую животную кость (цевку), мастера сумели всесторонне использовать свойства этого материала. Необходимо отметить, что объемная резьба по цевке имеет свои трудности. У нее тонкие стенки, ограничивающие возможности объемного изображения. Кроме того, не обладая такой красивой фактурой, как мамонтовая или моржовая кость, цевка требует сложной предварительной обработки. Тем не менее, в последнее время создаются интересные работы, в которых срезы простой кости соединяются между собой, образуя площадь для резьбы.

Излюбленна хотьковскими мастерами и миниатюрная скульптура, которую они выполняют из цевки и, частично, из зуба кашалота. Это персонажи русских народных сказок, а также изображения животных (играющие медвежата, лось, косуля). Значительное место в искусстве промысла занимает создание украшений из кости. Они представлены браслетами, подвесками, серьгами, отличающимися тонкой, искусной, рельефной резьбой, в которой изображаются цветы, ягоды, листья.

**Миниатюрная  
живопись на  
папье-маше**

Искусство русской миниатюрной живописи на папье-маше известно во всем мире. Это шкатулки, коробки, пудреницы, броши и другие

изделия. Исходным материалом для изготовления этих изделий служит обыкновенный картон, который после многократной пропитки маслом и клеем и просушки при определенном режиме приобретает новые свойства, становится твердым как дерево, легко поддается столярной и токарной обработке.

Производство изделий из папье-маше с миниатюрной живописью, возникшее в России в конце XVIII века в с. Даниловке под Москвой, впоследствии было перенесено в соседнее село Федоскино. В середине 1920 г. организуется производство изделий из папье-маше с миниатюрной живописью в с.Палех. В 1930 г. появляется миниатюра с. Холуй и миниатюра Мстеры - поселка Владимирской области. Все четыре центра русской миниатюры обладают своими ярко выраженными художественными особенностями.

*Федоскинская миниатюра.* Развиваясь на протяжении XIX в., федоскинская миниатюра многое позаимствовала у классической русской живописи: сюжеты ее часто идут от старой русской гравюры и русского лубка. Характерны изображения народных гуляний, плясок в русских народных костюмах.

Создается в Федоскино и немало портретных и пейзажных миниатюр. Федоскинцы правдиво и с большим чувством передают очарование русской снежной и морозной зимы, золотой осени, неповторимую прелесть живописных поэтических уголков Подмосковья. Федоскинские миниатюры всегда написаны на черном фоне. Свои миниатюры федоскинские мастера пишут масляными красками в технике лессировок, «сто, прежде чем написать миниатюру, мастер наклеивает на фон тонкую пластинку перламутра или листочек сусального золота, которые, просвечивая сквозь полупрозрачные слои

красок, придают законченной миниатюре необыкновенную декоративность. Такой прием называется «живописью по-сквозному». Федоскинская миниатюра пишется на основной поверхности шкатулки, она занимает всю плоскость и не имеет обрамления в виде орнаментальной рамки или бордюра.

***Палехская миниатюра.*** Всем своим художественным строем она коренным образом отличается от федоскинской. Палехские художники свои миниатюры пишут не масляными, а темперными красками, разведенными эмульсией на яичном желтке. Праздничность, нарядность и цельность колорита, яркие чистые локальные цвета характеризуют палехскую палитру. Человеческие фигуры на палехских миниатюрах, как и в произведениях древнерусской живописи, имеют несколько вытянутые пропорции, движения их размеренны, плавны и сами по себе уже увлекают зрителя в область легенды или песни.

Искусство миниатюры требует от художника твердой руки, зоркости глаза и душевной чуткости. Палехские миниатюры производят впечатление подлинных драгоценностей. Нередко небольшая по размерам шкатулка расписана со всех сторон. Тончайшая разработка и занимательность сюжета позволяет подолгу и без усталости рассматривать каждую миниатюру. Мир палехского искусства поражает богатейшей фантазией художника. Она то увлекает в историческое прошлое русского народа, то подводит к литературным произведениям, переносит зрителя с зимней вьюжной дороги в знойную пустыню. Вглядываясь в миниатюру, мы не только следим за сюжетом, но и восхищаемся мастерством, с которым выполнено произведение.

***Холуйская миниатюра.*** Холуйская миниатюра занимает как бы промежуточное место между федоскинской и палехской. В ней много непосредственности и жизненности в передаче событий окружающей действительности, присущих Федоскину, и в то же время фантастичности, характерной для Палеха.



Свои миниатюры мастера Холуя пишут на черных фонах темперными красками. Человеческие фигуры в миниатюрах имеют нормальные пропорции, рисунок их менее певуч и изыскан, чем в Палехе. Вместе с тем, значительно больше внимания уделяется природе, пейзажу. Тематика холуйских миниатюр очень разнообразна. Здесь много сказок, былин, а также миниатюр на современные темы. Миниатюра на крышке обычно окаймлена золотым орнаментальным бордюром.

*Мстерская миниатюра.* Миниатюра Мстеры значительно отличается от палехской и холуйской. В ней ясно проступают черты условности и декоративности, непосредственно связывающие ее с древнерусской живописью. Мстерские миниатюры пишутся на светлых фонах. Основную роль в них играет пейзаж. Герои мстерских миниатюр живут и действуют в светло-воздушной, пленэрной среде.

Живописцы Мстеры стремятся заполнить красками всю поверхность изделия. В связи с этим произведениям лаковой живописи присущи ковровая красочность, живописность поля. Окаймляются миниатюры золотой полоской ажурного орнамента.

Тематика миниатюр самая разная. Здесь и сказки, и песни, и исторические события, жанровые мотивы, лирические сценки, героические батальные композиции.

Мастера-живописцы Мстеры часто изображают пейзаж, в котором поэтично рассказывают о своей родной природе, причем сам пейзаж несет здесь активную нагрузку. Кроме того, если палехские миниатюры отличаются графичностью, контрастными цветами, то характерной особенностью миниатюрной живописи Мстеры является разнообразие и утонченность колористических оттенков с единством общего тона композиции. Колорит их произведений выдержан в нежной тональной гамме. Цветовая гамма мстерских художественных изделий состоит из теплых тонов с преобладанием золотистоохристого, красного, розового, светло-коричневого цветов с разбеленными, блеклыми красками, голубоватыми, бирюзовыми, изумрудными тонами, перламутровыми оттенками. В

росписи Мастеры почти не используют черный цвет, орнаментальные мотивы очень разнообразны, здесь сочетаются растительные и геометрические мотивы. Иногда мастера расписывают изделия одним орнаментом, который заполняет всю плоскость шкатулки.

Мастерство, передаваемое из поколения в поколение, явилось той благодатной почвой, на которой выросло замечательное искусство мастеров лаковой миниатюры.

### **Художественная обработка металла**

Разнообразное по своим художественно-техническим приемам искусство обработки металла имеет древние традиции.

Неизвестные мастера России - ювелиры Киева, Новгорода, Владимира, Суздаля X-XII вв. умели создавать тонкую скань, знали чернение по серебру, перегородчатую эмаль.

Образование промыслов по художественной обработке металла относится к XVII в. Многие из них, сохранившие присущее им своеобразие, существуют и в настоящее время, творчески развивая древние традиции. Это фабрика «Северная чернь» в Великом Устюге Вологодской области, фабрика «Ростовская финифть» в Ростове Ярославской области, ювелирные промыслы в районе села Красное Костромской области, в поселке Мастера Владимирской области.

Возникновение в том или ином районе центров художественной обработки металла было обусловлено рядом исторических, географических, экономических причин.

*Великоустюжное черное серебро.* Самый древний художественный промысел по обработке металла сформировался на Русском Севере в Великом Устюге близ Вологды. Уже во второй половине XVI в. этот город стал вторым после Вологды торговым центром Северо-Восточной Руси. Его расположение на торговом пути между Москвой и Архангельском - единственным тогда морским портом России на севере - способствовало развитию различных видов ремесел,

среди которых особенно выделялась обработка металла: меди, железа, серебра. Для развития промысла по художественной обработке металла в Великом Устюге большое значение имела связь с Сольвычегодском - крупным центром художественного ремесла.

Ранние черневые изделия Великого Устюга относятся к середине XVIII в. Но есть документы, свидетельствующие, что искусство черни по серебру существовало в этом городе значительно раньше. В 1761 г. в Великом Устюге была открыта фабрика купцов Поповых, куда созывались мастера серебряного дела. К этому времени уже сложились основные черты искусства великоустюжских мастеров, заключавшееся в сюжетной черневой гравюре, расположенной на золотом, декоративно разработанном фоне. Изделия, выполненные мастерами Великого Устюга, — табакерки, коробочки, миниатюрные флакончики для духов - отличались изяществом форм, красотой и изысканностью силуэта.

Обычно основное изображение выполнялось в черни и четко смотрелось на фоне серебра или золота. Позолоченный фон был излюбленным. Чтобы яркий по своему цвету и блеску позолоченный фон не затмевал тонкий черневой рисунок, мастера находили интересные приемы, слегка «приглушая» фон. Они покрывали его мелкими точками чеканки или тонкой сеткой гравировки. Чтобы черневое изображение еще более контрастно выделялось, контур его подрезали, таким образом, фон углублялся, а изображение как бы приподнималось, становилось рельефным. Прихотливо изогнутые стебли и цветы, строго геометрический узор в сочетании с сюжетными изображениями подчеркивали форму вещи.

Являясь одним из видов русского ювелирного искусства, черневые изделия Великого Устюга отражали общие характерные черты стиля эпохи.

*Ростовская финифть.* Город Ростов в Ярославской области - центр живописи по эмали - финифти. Украшение металлических предметов эмалью было известно в России уже в X-XI вв. Это были так называемые дымчатые эмали, когда

эмалевыми красками заполнялись углубления, вырезанные на поверхности металла, перегородчатые эмали, когда эмалью разных цветов заполняли детали узора, образованные тонкой серебряной или золотой перегородкой, припаянной на ребро к металлической пластинке.

Во второй половине XVIII в. широкую известность получили ростовские мастера, которые расписывали эмалевыми красками кресты, иконы, украшали оклады Евангелия. Это объяснялось тем, что искусство эмали в Ростове было тесно связано с оформлением церкви и монастырей. В XIX в. в ростовской эмали появляются геометрические портретные изображения, что можно объяснить влиянием станковой живописи того времени.

Излюбленным изделием на промысле были коробочки для ювелирных украшений. Роспись их весьма разнообразна. Это и декоративная цветочная роспись, и пейзажные изображения, в которых мастера тонко передают панораму своего родного Ростова.

В настоящее время плодотворно работает, продолжая традиции искусства своих предшественников, фабрика «Ростовская финифть». Работы ростовских мастеров значительно обогатились в декоративном плане. Разнообразны колористические решения росписи, в которой изображение построено то на контрастном сочетании ярких цветов, то на единой тональной гамме. Сочетание живописного яркого мазка и тонкой графичной линии придает декоративность росписи. Филигранная оправа предметов также обогащает облик изделия.

*Мстерские изделия из металла.* Видное место среди сокровищ русского ювелирного искусства филигрانی занимают мстерские ювелирные изделия. Филигрань или скань - это способ изготовления художественных изделий из крученой или гладкой проволоки. Элементы сканного узора соединяются при помощи пайки.

Кропотливая техника филигрانی сохранилась и развивается в наши дни на мстерском заводе художественных изделий «Ювелир» во Владимирской области.

Вначале изготавливают каркас, на который накладывается бумага с нанесенным на нее рисунком будущего изделия. По специальным шаблонам мастера выгибают из витой проволоки детали рисунка - петельки, жучки, колечки, дужки и т.д. Эти маленькие детали приклеивают на бумажную основу по контуру заданного узора. Ажурный каркас покрывается припоем - порошком, состоящим из серебра и поташа, и помещается в муфельную печь. Из нее спаянный корпус изделия поступает на 2-3 мин. в другую печь, где сгорает бумага. Заключается изготовление филигранных изделий отделкой, серебрением, золочением, полировкой, травлением.

Мстерские мастера используют как ажурную, так и накладную филигрань - когда филигранный узор наслаивается на поверхность гладких серебряных и позолоченных изделий. В ряде изделий ажурное филигранное обрамление сочетается с вкладышами из цветного стекла, которое поставляет мастерам Гусевский хрустальный завод. Работы последних лет говорят о том, что у ювелиров выработался свой характер филиграни, заключающийся в переходах от плотного ажюра к разреженному.

*Жостовские подносы.* Традиционная роспись подносов существует в подмосковном селе Жостово и в уральском городе Нижний Тагил. Тагильские подносы являются родоначальниками этого своеобразного вида декоративноприкладного искусства, но особенного развития оно достигло в Подмосковье.

Жостовские изделия принадлежат к семье «русских лаков». Возникновение их производства связано с зарождением в конце XVIII в. в подмосковном селе Данилково близ Федоскино и деревнях. Осташково и Жостово лаковой миниатюрной живописи по папье-маше.

На протяжении XIX - начала XX вв. мастерские Лукутиных и Вишняковых славились производством шкатулок, табакерок, кошельков, коробочек, украшенных живописными миниатюрами.

Начало производства подносов в Жостово относится к 1807 г. Каждый поднос обычно проходил через руки трех человек: коваля, изготавлившего форму, шпаклевщика и живописца, грунтовщика, после просушки покрывавшего изделие лаком.

Жостовское письмо начинается с «замалевки» - нанесения разбеленной краской силуэтов цветов и листьев, затем на просохший замалевок лессировочными (прозрачными) красками накладываются тени. Этот прием «тенежки» погружает букет в глубину фона. Далее следует «плотное корпусное письмо», наиболее ответственный этап живописи. «Бликовка» - наложение бликов - выявляет объем и свет, завершает лепку форм. Далее «чертежка» размещает детали, очерчивает лепестки, прожилки и семена. Завершает письмо «привязка» — тонкие травки и усики.

Расширяя выразительные средства, живописцы Жостова разрабатывают новые способы орнаментальной росписи. Так появился новый прием «копчения», с помощью которого на поверхность подноса наносился узор, напоминающий рисунок панциря черепахи.

Кроме черных и белых фонов, подносы расписывают и по цветным, и по золотым фонам. На поверхность подноса наносится порошок бронзы или алюминия. Просвечивая сквозь слой лака, он создает эффект золота. На золотом фоне краски приобретают особую яркость, а подносу придают вид дорогого предмета.

За свою историю жостовские подносы из бытового предмета стали декоративными панно, а ремесло, служившее некогда подспорьем к земледелию, обрело статус уникального вида русского народного искусства.

### **Народная керамика**

Керамика – различные предметы из обожженной глины. Они создаются гончарами. Повсюду, где имелись природные запасы глины, пригодной для обработки, мастера – гончары изготавливали разнообразные по формам и

декору миски, кувшины, блюда, фляги и другие предметы, широко использовавшиеся народом в быту.

К керамике относятся майолика, терракота, фарфор, фаянс, отличающиеся друг от друга составом глин.

Майоликой называют изделия из гончарных глин, покрытые цветными непрозрачными глазурями - эмалями.

Терракота - это изделия из обожженной глины, не покрытые глазурями.

Фарфор отличается составом массы, в которую входит белая глина — каолин высокой температуры плавления, или полевой шпат, придающие фарфоровым изделиям белизну, тонкость стенок, прозрачность.

Фаянс близок к фарфору, но не обладает его белизной и прозрачностью, имеет более толстый черепок.

*Гжельская керамика.* В Гжели, Речицах, Турыгине и других селах Раменского района Московской области издавна существовало производство керамических изделий, которым занималось почти все население местных деревень.

Уже в XVII в гжельские мастера славились гончарными изделиями, а глины, которые они употребляли, отличались высоким качеством

В середине XVIII века гжельские мастера начали выпускать изделия в технике майолики, с росписью по сырой эмали. Блюда, квасники, кувшины они украшали нарядной росписью зеленых, желтых, фиолетовых тонов. На них изображались цветы, деревья, архитектура, целые сюжетные сцены.

Сосуды украшались также скульптурой: условно переданными человеческими фигурками, птицами, животными. Скульптура выполнялась отдельно.

Впоследствии, когда русским ученым Д.И. Виноградовым в середине XVIII века был открыт секрет состава фарфоровой массы, гжельские мастера начинают создавать изделия из фарфора. Это прежде всего разнообразная посуда: маслен-

ки, чашки, молочники, кружки, украшенные яркой, свободной кистевой росписью

Во второй половине XVIII века в росписи гжельских мастеров излюбленным материалом был кобальт. Сочетание белого фона с синей подглазурной росписью стало типичным и для современных мастеров, работающих в производственном объединении «Гжель».

Орнамент, украшающий гжельские изделия — растительный. Цветы, травы, изогнутые стебли с листьями, колосья переработаны в декоративные. Ручная роспись характеризуется свежестью и непосредственностью рисунка, свободно и легко располагающегося на поверхности вещи. Живопись мазка зависит от движения руки. Мастерицы гжельского промысла, наносящие роспись вручную, постепенно создали свой творческий почерк. Повторяя, казалось бы, одни и те же виды росписи при тиражировании изделий, они всегда вносят что-то новое.

В этом бесконечном богатстве вариаций заключается одна из привлекательных сторон ручной росписи гжельских мастеров.

*Скопинская керамика.* Город Скопин Рязанской области - известный центр народного гончарства. В середине XIX века в Скопине насчитывалось свыше 50 мастерских. Но известность Скопину создали выполняемые местными гончарами сосуды сложных причудливых форм, подсвечники в виде фигур фантастических зверей, птиц. Сосуды обильно украшались скульптурными изображениями фантастических зверей, львов, драконов. Эти образы были нередко заимствованы с лубочных картинок - рисунков с близкими простому народу темами и сюжетами, продававшихся обычно на ярмарках.

Сложные, богато разработанные формы мастера выполняли вручную, на гончарном круге. В этом сказывалось виртуозное владение материалом и техникой. Разнообразие форм вещей и скульптурных сказочных образов свидетельствует о неистощимой фантазии мастеров. Скопинские изделия обычно покрыты зелеными и желто-коричневыми потечными



глазурами. Интенсивный цвет, обилие скульптурных украшений и причудливость форм сообщают искусству Скопина выразительность и яркое своеобразие.

Мастерство и фантазия скопинских мастеров проявляются при создании сосудов, кувшинов, бочонков для солений, ваз для фруктов и др. В наши дни этот промысел развивается, основываясь на выработанных традициях, но формы сосудов стали менее сложными и причудливыми.

*Дымковская игрушка.* Большую известность получила игрушка из слободы Дымково, расположенной близ г. Вятки. Зарождение этого промысла связывают с древним народным праздником «Свистунья», к которому в течение всей зимы мастерицы готовили разнообразные свистульки в виде коней, всадников, коров, птиц. Весенний праздник сопровождался бойкой торговлей свистулками. Их яркая красочная роспись соответствовала общему радостному весеннему настроению.

Лепились игрушки из местной красной глины, обжигались, затем покрывались меловым грунтом, разведенным на молоке. По белому фону игрушка расписывалась анилиновыми красками, разведенными на яйце. Цвета этих красок поражают своей силой, праздничностью. Яркая малиновая, желтая, синяя роспись на белом фоне обогащается орнаментами в виде точек, кружочков, кисточек. Сочетание нескольких цветов в одном изделии требует от мастерицы особого умения. Иногда узор покрывался кусочками сусального золота, придававшими изделиям еще большую нарядность.

Образы дымковских игрушек отражают городской быт. Дамы и кавалеры, кормилицы, няньки, модницы, удалые всадники отличаются яркостью красок, особой выразительностью, яркой праздничностью и юмором. Форма изделий, так же, как и роспись, условна.

Со временем дымковская игрушка находит широкое применение в быту как декоративное украшение. В связи с этим значительно укрупняется и размер изделий дымковских мастериц. Часто встречаются многофигурные композиции, изображающие народные гулянья, праздники.

Дымковская игрушка близка, народу метким изображением характеров, остроумием, чувством радости жизни. В этом ее непреходящая ценность и уникальность.

*Каргопольская игрушка.* Город Каргополь Архангельской области - это центр традиционного русского народного художественного промысла глиняной игрушки. Его происхождение в Каргополе связано с богатыми местными залежами глины, которые определили его широкое развитие уже в XIX веке. Здесь делали посуду, а наряду с ней игрушки: коней, оленей, баранов и т.д. В 1930 г. потомственный гончар И. В. Дружинин возродил здесь традицию глиняной игрушки. Его расписные игрушки отмечены единством стиля, крестьянки, охотники представлены с поразительной остротой характера; животные - кони, коровы и т.д. - наделены индивидуальными признаками. Они приземисты, сдержанны по расцветке.

Каргопольские игрушки лепились по частям: на торе насаживалась юбка, присоединялись ноги. Игрушки обжигались и покрывались белой краской.

Веселый Полкан-богатырь со знаком солнца на груди народной мастерицы и сказительницы М. Бабкиной наделен большой силой. Его образ связан с древнеславянской мифологией.

Мастерица сохранила традиционные приемы лепки и росписи. Каргопольский орнамент состоит из геометрических узоров: крест в круге - солнце, кружочки, ромбики, зигзаги, которые имели символическое значение.

Каргопольские мастера используют неяркие цвета: красный, желтый, коричневый, болотный, малиновый.

*Филимоновская игрушка.* Деревня Филимоново Одоевского района Тульской области является центром традиционной русской глиняной игрушки. Зарождение промысла связано с давним производством гончарной посуды. С XIX в. филимоновская игрушка становится широко известна. Это игрушки, в основном свистульки, в виде фигурок животных, украшенные геометрическим орнаментом. В 1967 г. в Фили-

моновс была создана мастерская. Традиционная филимоновская игрушка основывается на пластических качествах жирной глины «синики». После высыхания глины игрушки трескаются; трещины на них заглаживаются, придавая фигуркам более вытянутую форму. При обжиге природный синечерный цвет меняется на белый. Поэтому фон у игрушки расписывается анилиновыми красками, разведенными на яйце: красной, желтой, зеленой, синей, фиолетовой. Геометрический орнамент состоит из полосок, солярных знаков. Нередко женские фигуры расписывают не только полосами, но и цветами, розетками, треугольниками. Современные мастера сохранили в своем творчестве традиционные формы сочетания цветов и орнамент.

**Кружевоплетение** Русские кружева ручного плетения известны в истории наших народных художественных промыслов с конца XVIII века. Ручное кружевоплетение возникло и сформировалось сразу как народный промысел, не проходя стадии домашнего ремесла. Западноевропейское кружево стало проникать в Россию во второй половине XVII - начала XVIII вв; оно служило отделкой одежды дворян и помещиков. С распространением моды на кружева и кружевные отделки многие дворяне заводят у себя крепостные мастерские по кружевоплетению. Ранние кружева, относящиеся к XVIII - первой половине XIX вв., нередко выполнялись из золотых и серебряных ниток с добавлением жемчуга.

Кружева ручного плетения выполняются при помощи коклюшек-бобинок, выточенных из дерева. Перед кружевницей находится плотно набитый валик — подушка. На подушке закрепляется рисунок будущего кружева, нанесенного на плотную бумагу. На рисунке-сколке точками обозначаются места пересечения и переплетения нитей. В руках у кружев-

ницы от 6 до 12 пар коклюшек с льняной хлопчатобумажной или шелковой нитью.

По способу плетения кружева делятся на парные и сцепные. Парные кружева выплетаются несколькими парами коклюшек. Сцепными кружевами называются кружева, отдельные части которых соединяются при помощи вязального крючка. Парные кружева - это обычно мерные, т. е. такие, которые можно отмерять в нужном количестве и пришивать к одежде, белью.

Кружево обычно состоит из «полотнянки», с помощью которой обозначаются, как бы рисуются, основные формы узора и решетки - ажурного линейного построения из переплетенных нитей, узор которого действительно напоминает решетку. Основными районами производства кружев являются Вологодская область, Елецкий район Липецкой области, Михайловский район Рязанской области

*Вологодское кружево.* Своей плотностью, белизной и узорчатостью они очень напоминают морозные узоры на стеклах и иней в лесу на деревьях в разгар зимы, в тихий морозный день.

Основу вологодского кружева составляет плотная «лента-полотнянка», которую за то, что она так прихотливо вьется, обрисовывая разнообразные формы кружевного орнамента, называют еще «вилюшкой». Для вологодского кружева типичен растительный орнамент. Мотив симметрично развернутого пышного куста с широкими лапчатыми листьями и фронтальными шести, восьми — и более лепестковыми цветами-розетками образует широкую узорную кайму кружевного изделия. Решетки имеют стройный, ритмически совершенный характер, производят впечатление прочности, надежности. Ассортимент вологодских кружев очень разнообразен, он включает в себя круглые салфетки, дорожки, скатерти, декорированные настенные панно, оконные занавески, портьеры.

Помимо крупных монументальных интерьерных изделий в объединении «Снежинка» выпускаются в большом ко-

личестве отделки для женской одежды - воротнички, манжеты, шарфы, косынки.

*Елецкое кружево.* Елецкое кружево в отличие от вологодского нежнее и воздушнее. Оно выплетается преимущественно из тонких катушечных ниток. Растительный узор с включением птиц и других изобразительных мотивов, как и в Вологде, выкладывается узкой полотнянкой - вилюжкой. Однако в отличие от вологодских, елецкие мастерицы делают эту полотнянку то плотной, то ажурной, придавая орнаменту еще большую невесомость.

Большое место в елецком кружеве занимают геометрические мотивы - «гречишка», «паучки», «бабочка», «снежинка» Наряду со снежно-белыми или чуть кремовыми изготавливают кружево из серых, серебристых нитей с примесью современных синтетических волокон и элегантное черное кружево, изготовлявшееся в России еще в XIX в.

*Михайловское кружево.* Большой интерес представляет кружево, производимое в г. Михайлово Рязанской губернии. Здесь исполняли кружево плотное, из толстых нитей, не только белое, но и разноцветное, яркое. Оно хорошо подходило к красочным нарядам русских крестьян. Носили его на своих рубахах не только женщины, но и мужчины. Им обшивали женские передники, полотенца, простыни. Оно имело несложный вид заостренных зубцов - «мысов», веерообразных фигур, так называемых бубенцов. В кружевах применялись нити всего трех цветов: белого, красного и синего, но они так умело сочетались, что каждый кусок кружева казался красочным по-новому.

В 1950-х годах происходят заметные изменения в облике михайловского кружева. Укрепляются узоры, вводятся новые цвета. Эти изменения в большой мере связаны с именем талантливой художницы - кружевницы Д. А.Смирновой. В ее работах впервые появляются изображения человеческих фигур. Д. А.Смирнова с мастерицами промысла стремится сохранить красоту цветных узоров как уникальное явление русского народного искусства.

## **Художественная роспись ткани**

### ***Набивные ткани.***

Среди приемов украшения тканей существует ручной способ их орнаментации путем набивки. Первоначально этим занимались иконописцы — «травщики». Узоры печатали по белому или окрашенному холсту с помощью деревянных форм. Доски с резным орнаментом изготавливались из твердых пород дерева: березы, груши, клена, ореха. Русские набивные ткани можно разделить на белоземельные, фон которых оставался не закрашенным, и кубовые, название которых связано с приемом окрашивания тканей в кубах. Узор наносили масляными красками вручную, с помощью кисточки и резерва. Затем ткань опускали в чан (или куб) с краской. Там, где не было резервирующего состава, ткань окрашивалась, затем просушивалась, а резервирующий состав смывали горячей водой, в результате нитками получался светлый узор на цветном фоне.

В первой половине XIX в. русская набойка утратила черты самобытности. В 1828 г. в с. Иваново купцом Спиридоновым была установлена первая ситцепечатная цилиндрическая машина, положившая начало развитию ситцепечатания, которое постепенно оттеснило набойку.

***Павловские платки и шали.*** Город Павловский Посад в Московской области является центром традиционного русского текстиля. В XVIII в. крестьяне изготавливали здесь платки и сарафанные ткани, украшенные орнаментом из золотых нитей. В 1812 г. зажиточный крестьянин из с. Павлова (впоследствии Павловский Посад) Семен Лабзин основал небогатую шелкоткацкую фабрику, заложившую базу современного производства платков и шалей. 1860 — 1880 гг. - время его формирования и расцвета. Изготовление и декорирование шерстяных тканей в Павловском Посаде базируется на древних традициях русской народной ручной набойки. Узорную ткань печатали при помощи досок - деревянных форм («манеры» или «цветки») с рельефным узором; для каждой краски резалась своя «манера». Для платков со сложной

композицией вырезали 40-60 форм, что превышало в два-три раза число используемых красок.

Русские шали первой половины XIX века имели свои стилевые особенности. Композиционные решения были разнообразными; узорная кайма по краю с гирляндами цветов, чередующихся с красным, голубым и зеленым цветами. Геометризированные формы орнамента были лишены строгой схематичности. В узорах русских шалей мастера предпочитали чистые нежные тона красного, зеленого, синего, фиолетового, желтого цветов. Павловские мастера использовали не только белый фон, но и черный, синий, зеленый, желтый, красный. На контрастном фоне яркие цветы собирались в гирлянды или букеты, а иногда свободно размещались на пустом поле платка.

В XIX в. узорные платки и шали, которые в России носили и в крестьянской, и в городской среде, стали выполнять в costume роль цветного акцента. В настоящее время в Павловском Посаде применяют фотопечать, ручную набойку и набивку на плоскопечатных машинках. Ежегодно выпускается более 200 видов шалей, платков, шарфов. Эту богатую коллекцию ежегодно пополняют изделия, которые создаются по новым рисункам художников.

## **Вышивка**

Вышивка - один из древнейших видов

прикладного искусства. Это искусство возникло в незапамятные времена и передавалось из поколения в поколение. С течением веков постепенно сложился традиционный круг узоров, характер расцветки, выработались многочисленные приемы выполнения вышивки.

Народная вышивка выполнялась без предварительного рисунка. Свои узоры вышивальщицы знали наизусть, усваивая их и запоминая вместе с освоением самого процесса исполнения. Основные традиционные узоры, характерные для каждой местности, сохранились и по сей день.

Заслуженной славой пользуется русская народная вышивка. Она подразделяется на северную, вышивку среднерусской полосы и южных районов. Основным материалом, на котором русские женщины - вышивальщицы исполняли свои композиции, был крестьянский домотканый холст, так называемого полотняного переплетения

На русском Севере - в Архангельской, Вологодской, Костромской, Ярославской областях, а также в Верхнем Поволжье преобладала строгая вышивка — белая по белому или двухцветная, красная с белым. Вышивка выполнялась льняными, шерстяными, шелковыми нитками, а также золотым шитьем, особенно на головных уборах. В северной вышивке на одежде и предметах домашнего обихода значительное место занимали сложные тематические рисунки. На шитых северных подзорах, особенно в XVIII в., можно видеть сложные жанровые сцены: замки с башнями, раскидистые деревья; кареты, запряженные горделивыми рысаками. Во многих северных народных вышивках встречается изображение барса с угрожающе поднятой передней лапой.

В узорах вышивок среднерусской полосы и юга преобладали геометрические формы. При общем геометрическом строе орнамента эти вышивки отличались большим многоцветием. Техника выполнения этих вышивок была счетная роспись, крест, набор.

*Владимирская народная вышивка.* Издавна бытовала вышивка на владимирских землях. Наиболее крупными вышивальными промыслами во второй половине XIX в. во Владимирской губернии были мстерский и холуйский. К концу XIX в. вышивкой во Мстере занималось около 400 мастериц. Большое развитие здесь получила белая гладь. Белой гладью вышивали белье, платки, полотенца. Работа владимирских вышивальщиц отличалась большой тонкостью исполнения и ценилась очень высоко. По мере развития техники и технологии качество и внешний вид вышитых изделий становились на более высокий уровень. Стремясь к сохранению традиций, мастера промысла искали свой стиль, свой орнамент, формировали свой ассортимент. Удивительные произведения вла-



димирских вышивальщиц создаются с помощью незамысловатого инструмента - пальцев, иглы и вышивальных ниток. Умелые и проворные руки рукодельниц выполняют в натянутом полотне те дивные узоры, мимо которых нельзя пройти.

Народные мастера фабрики им. Н.К.Крупской в настоящее время продолжают традиции мстерской гладевой вышивки. Здесь распространена вышивка белой и цветной гладью. Белой гладью вышивают на белых тонких тканях: креп-жоржете, маркизете, батисте - белыми нитками. Аналогична белой глади специфичная для мстерской фабрики техника вышивки «русская гладь». Это вышивка белыми нитками по суровому полотну.

Другой разновидностью владимирской вышивки является «владимирский шов». Сочетание растительного орнамента, выполненного выпуклой рельефной гладью, с прозрачным геометрическим узором посредине цветов и частично выстроченным пространством фона, придает особую выразительность мстерской вышивке.

Наиболее распространенный мотив мстерской вышивки - цветок розы в окружении листьев и разнообразных цветов. Иногда растительные узоры дополняются изображением птиц, бабочек и т.д.

*Цветная перевить.* Цветная перевить, как самобытный вид русской народной вышивки выполняется по продернутой сетке, перевитой цветными нитками. Места бытования - Рязанская, Смоленская, Тульская, Калужская области Традиционные виды орнамента цветной перевити - геометрический, растительный, антропоморфный. Малиновый оттенок с вкраплением белого, синего, зеленого, желтого цвета - преобладающее колористическое решение цветной перевити Калужской и Тульской областей. Цветовая гамма смоленской перевити - белоснежный фон с четким красным узором. Синие тона - традиционный колорит рязанской цветной перевити. Основной узор дополняют мережки. Лен - традиционный материал для выполнения цветной перевити.

*Золотошвейная вышивка Торжка* Город Торжок Тверской области - единственный в России крупный центр золотошвейной вышивки. Эта вышивка прошла сложный путь развития, во многом отличающийся от других видов народного искусства.

Золотным шитьем вышивали головные уборы, душегреи, обувь, платки и т.д. Золотные нитки накладывают на ткань сверху и прикрепляют прочной ниткой. Такой нитью вышивают на плотных, тяжелых материалах: толстая шелковая ткань, бархат, сукно, шерсть, кожа, замша. Нитки - золотные и серебряные - различаются по виду и способу изготовления (круглые, граненые, навитые на льняную, шелковую или бумажную основу). Орнамент в золотном шитье растительный, геометрический и зооморфный, предельно обобщен. В настоящее время используется мишура с добавлением небольшого процента золота. В дополнение к вышивке применяются: канитель, блестки, бисер, искусственный жемчуг.

## **Литература**

- Алпатова И., Воронов М. Искусство керамики. - М., 1962 Арбат  
Ю.А Русская народная роспись по дереву.- М., 1970.  
Афанасьев А. Ф. Резьба по дереву.-М., 1997 Бардулин В. А.  
Художественная обработка дерева.- М., 1986.  
Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. - М.,  
1971.  
Богуславская И.Я. Русская глиняная игрушка - Л., 1975.  
Богуславская И.Я Русская народная вышивка - М., 1972.  
Богуславская И.Я., Графов Б.В. Искусство Жостова - Л., 1979.  
Василенко В. М. Искусство Хохломы - М., 1959.  
Василенко В.М. Русская народная резьба и роспись по дереву  
XУ11-XXвв.-М., 1960.

- Василенко В. М. Русское прикладное искусство. — М., 1977.
- Вишневская М. Хохлома - Л., 1969.
- Воронов В.С. О крестьянском искусстве. Избранные труды - М., 1972.
- Дайн Г.Л. Игрушечных дел мастера. - М., 1993.
- Дайн Г.Л. Русская народная игрушка. - М., 1981.
- Дмитриев Н.Г. Мастера рукотворная. Рассказы об искусстве лаковой миниатюры и ее мастерах. - Л., 1986.
- Дурасов Г. П. Каргопольская глиняная игрушка. - Л., 1986.
- Каплан Н. И. Митлянская Т.Б Народные художественные промыслы. — М., 1980
- Коновалов А.Е. Городецкая роспись. - Горький, 1988.
- Коромыслов Б.И. Жостовская роспись. - М., 1977
- Круглова О В Народная роспись Северной Двины. - М. '1987.
- Круглова О.В Русская народная резьба и роспись по дереву. - М., 1974.
- Маслова Г Е Орнамент русской народной вышивки - М., 1978.
- Народные росписи Русского Севера: методика обучения народному орнаментальному искусству. Под рук. Шпикаловой Т.Я.-Ханты-Мансийск, 1999
- Некрасова М.А. Народное искусство России. Народное творчество как мир ценности - М., 1989
- Некрасова М.А. Искусство Палеха. - М., 1966
- Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры — М., 1983.
- Некрасова М.А. Современное народное искусство. - Л., 1980.
- Попова О. С. Русская народная керамика. - М., 1956.
- Рождественская С. Б. Народное искусство и народные художественные промыслы // Русские. - М., 1997.
- Розова Л.К. Богородская игрушка и скульптура. - М., 1970.

Русское декоративное искусство от древнейшего периода до XVIII в. Т. 1. - М., 1962.

Рысакова Б. А Русское прикладное искусство X-XIII веков. - Архангельск, 1971

Шпикалова Т.Я. и др. Изобразительное искусство. Основы народного и декоративно-прикладного искусства: учебно-наглядное пособие для 1 класса, 2 класса. (80 таблиц и методических рекомендаций для учителя). - М., 1996, 1997.

Шпикалова Т.Я. Методические рекомендации к серии слайд — фильмов «Дымковская игрушка», «Гжельская керамика», «Жостовские подносы», - М., 1992.

Якунина Л. И. Русские набивные ткани XVI-XVII вв. - М., 1954.

## Глава 5. Народное зодчество

Понятие **народное зодчество** в русской художественной культуре, прежде всего, связано с деревянным зодчеством. Основываясь всецело на традициях народного искусства, русское деревянное зодчество достигло высокого совершенства и в значительной мере повлияло на все развитие русской архитектуры. В нем проявились все основные черты народного искусства как особого типа творчества. В архитектурных сооружениях и в архитектурном декоре сохранялось и передавалось, прежде всего, то, что составляло духовные ценности народа.

В этом проявилась **родовая сущность** зодчества как области народного искусства. **Природосообразность** народного зодчества выразилась, во-первых, в виртуозном использовании возможностей и свойств дерева как строительного материала, во-вторых, в органической связи архитектурных форм и декора с формами живой природы (в том числе и антропоморфных), в-третьих, в умении сделать сооружения неотъемлемой и органичной частью природной среды. **Традиция** в народном зодчестве означала, прежде всего, единство конструктивных и художественных принципов и идейнообразного содержания, передававшееся из поколения в поколение. Наличие самобытных региональных особенностей и многообразие форм деревянной архитектуры связано с понятием вариативности в народном искусстве. Кроме того, народное зодчество имело свою **художественно-образную систему**, в которой отразились космологические и эстетические Идеалы народа. Если мы говорим об **ансамблевом характере** народного искусства, то народное зодчество во многом выполняет ансамблеобразующую роль, организует духовнопространственную среду жизни этноса.

### **Технологические и конструктивные основы деревянного зодчества. Материал и способы его обработки.**

На Руси, где леса занимали большую часть территории, дерево было самым доступным материалом, из которого возводились различные типы построек: сооружения, укрепления, храмы. Каменных построек было мало и их возведения стоило дорого. Древесина же была всегда под рукой и не требовала сложной обработки. Тем не менее, выбор материала, особенно для строительства жилых и культовых построек, осуществлялся очень тщательно. В народном представлении дерево считалось «живым» существом и его рубка сопровождалась определенными обрядово-магическими действиями. В строительстве не применяли деревья с изъянами или аномалиями, сухие деревья (мертвые, лишенные жизненных соков), деревья, росшие на могилах, заброшенных дорогах (такая дорога, по народным представлениям, вела на тот свет), молодой лес, старые могучие «священные» деревья. Что же касается пород, то для жилья предпочиталась сосна, иногда ель (о чем свидетельствуют археологические раскопки). Осина считалась проклятым деревом и в строительстве почти не применялась. Дуб был материалом дорогим и применялся выборочно, например, для подпечных фундаментов и в некоторых других случаях, когда требовалась его особая прочность. Конструктивные особенности построек определялись во многом размерами бревна. Диаметр бревен в деревянных сооружениях колеблется от 16 до 30 см (в жилищах и храмах - 22 - 24 см, в хозяйственных постройках - 16-20 см). Длина стен также определялась длиной бревна: для жилища это от 2,5 - 3 м до 12 - 13 м.

Уже в древней Руси широко применялись такие деревообделочные инструменты как топор, скобель, долото, колорот, тесло, резцы, просеки. Позднее к ним добавились пила и рубанок, но вплоть до XIX века пила почти не применялась, так как на спиле поры древесины открыты и она подвержена гниению. Даже доски делали путем раскалывания

бревна клиньями. Основным же инструментом народного мастера был топор. Поверхность бревна обрабатывалась скобелем; резьба выполнялась с помощью долота, коловорота, резцов, просечек.

### **Основные конструктивные элементы построек**

С самых древних времен русским мастерам были известны **срубная столбовая и каркасная конструкции**. В

центре и на севере Европейской части России преобладала срубная конструкция - в основе всех построек лежал **сруб** или **клеть** из горизонтальных рядов бревен, образующих четыре стены. Стены столбовых построек состояли из сплошных рядов, вертикально поставленных и вкопанных в землю бревен. В каркасной конструкции промежутки между вертикальными каркасными бревнами зашивались горизонтальными рядами досок.

Наиболее распространенными были следующие **способы вязки бревен: в обло** (с чашей в нижнем или верхнем бревне), в **крюк** (трудоемкий способ, но прочность крепления выше), в **лапу** (использовался при возведении церквей, фундаментов печей), в **охрянку** (при строительстве хозяйственных помещений из тонких бревен), в **режь, в погон и в иглу** (при строительстве хозяйственных помещений с использованием неровных стволов и верхушек деревьев). (См. схему 1) Деревянные сооружения, за исключением укреплений, как правило, не имели фундамента. Под нижний **венец** могли подставляться колоды или валуны (вдоль всей стены или только под углы). Крестьянские дома вплоть до XX века имели земляные насыпные фундаменты. Кирпичные же фундаменты распространяются лишь в конце XIX века.

Полы построек могли быть деревянными, земляными, глинобитными. Глинобитный или земляной пол чаще встречался в домах южных и западных районов Европейской части России.

На Севере полы были деревянные (в жилищах для

тепла - двойные). Доски — тесницы настилались в направлении от двери к передней стене на переводины - поперечные балки под полом. Пространство от пола до земли называлось подклет (под клетью), по высоте могло быть небольшим (20 - 60 см), но суровые природные условия Русского Севера заставляли строить дома на высоком подклете, почти с целый этаж. В таком подклете хранилась обычно хозяйственная утварь или припасы.

На большей части территории России крыши жилых и хозяйственных построек были двускатными. Самая древняя конструкция крыши - на **самцах** (продолжение бревенчатой стены образовывало треугольник **фронтона** крыши). Крыли крышу тесом (долгой дранью), на западе и юге Европейской части - соломой. Короткая дранка - щепка - распространяется в конце XIX - начале XX века (она крепилась уже с помощью гвоздей). Тесницы укладывались на продольные жерди - слези и поперечные - курицы, названные так за то, что завершались крючкообразными выступами, похожими на птицу. На этих крючках укреплялись потоки - деревянные желоба для стока воды. На коньке крыши стыки тесниц прикрывались массивным бревном — охлупнем.

Двускатная **крыша на стропилах** получает широкое распространение лишь в XIX веке (и по сей день это наиболее популярная конструкция). Кровля при этом держится на поставленных под углом балках - стропилах, которые, **в свою очередь**, опираются на переводины потолка.

Еще одна двускатная конструкция - покрытие «бочкой» - применялась в основном в строительстве хором или деревянных храмов. Идеальным покрытием для криволинейной поверхности бочки служил лемех - небольшие дощечки с фигурным краем, уложенные по принципу черепицы.

Четырехскатные конструкции крыши также были известны еще в Древней Руси: это крыша «костром», когда четыре стены сруба переходили в бревенчатую пирамиду, и крыша-«кубом» (применялась в хоромном, а позже перешла» храмовое зодчество). В русском крестьянском жилище четы-



рехскатная крыша была широко распространена в южнорусских губерниях. (См. схему 2)

Схема 1. Способы вязки бревен.



Облик древнерусских городов и поселений создавали срубные дома с двускатными крышами и маленькими узкими прорезами в стенах - **волоковыми окнами**. В деревенских Домах такие окна были вплоть до XIX века. Изнутри они задвигались задвижками. Слюдяные или «стекольчатые» окна

были известны уже в Древней Руси, но были принадлежностью только богатых хором. Их называли «косящатыми» (косяк - оконница из толстых колод). В рядовом городском жилище они распространяются в XVIII веке. В сельском доме XIX века сначала только одно среднее фасадное окно делалось «косящатым» — красным, позже подобным образом сооружались все три фасадных окна. До конца XIX - начала XX века они не открывались. Створчатая конструкция получила распространение только в XX веке.

**Крестьянское жилище**  
**Типы жилища**

В разных частях России существовали свои региональные традиции в конструкции, внешнем облике и декоративном убранстве сельского жилища. Большинство из них сформировались на основе избы-пятистенки, известной уже в X-XI веках. Пятая стена внутри четырехугольного сруба делила помещение на собственно избу и сени. Вплоть до XVII-XVIII веков городское жилище мало чем отличалось от сельского, в нем было лишь меньше хозяйственных построек и помещений для скота. Региональные традиции во многом определялись природно-климатическими условиями и наличием строительного материала.

В соответствии с региональным принципом можно выделить следующие типы русского жилища:

1. На Севере и Северо-Востоке дома были срубными, на высоком подклете, иногда двухэтажные, с кровлей «на самцах». Одно строение было замкнутым жилищно-хозяйственным комплексом: изба и двор под одной крышей. В подклете и крытом дворе хранились орудия труда и транспортные средства, находились помещения для скота и даже баня. Таким образом, зимой можно было не выходить на улицу без особой нужды. Исследователи считают, что в величественном облике огромных северных

домов отразились древние черты жилищ новгородцев, издавна осваивавших северные территории.

2. В центральных районах и Поволжье дома также были срубными, имели невысокий подклет, двухскатные или четырехскатные крыши «на самцах» или на стропилах, иногда земляной пол. Двор был крытый или полузакрытый.
3. На Западе (Псков, Витебск, Смоленск) основу конструкции избы составлял сруб. Из-за более мягких зим жилища часто делались без подклета с земляным полом или на низком подклете. Крыши «на самцах» или на стропилах крылись тесом или соломой.
4. В южнорусских районах срубы иногда обмазывались глиной; здесь велось кирпичное или саманное строительство (саман - род сырцового кирпича). Хозяйственные помещения были столбовыми или плетеными. Полы - земляными или глиняными. Четырехскатная крыша крылась соломой.
5. В районах расселения казачества дома имели свои характерные особенности. На Дону в построении жилища прослеживается украинское влияние. Дома чаще возводились глинобитные или саманные, реже встречались срубы. Подклеты домов были высокие, так как Дон весной разливался. Для казачьих домов характерно наличие галереи, окружавшей по периметру весь дом, железная крыша. На открытом дворе обязательно сооружалась летняя печь или кухня.
6. Дома в бассейнах Кубани и Терека имели много общих черт с донскими и украинскими. Но здесь преобладали глинобитные или плетеные и обмазанные глиной постройки.
7. При освоении русскими обширных территорий Сибири сюда были принесены и основные приемы домостроительства, бытовавшие в Европейской части России. Произошла адаптация этих приемов к местным условиям. Характерной особенностью жилища Сибири являются

усадьбы-крепости. Дом и хозяйственные постройки представляют собой единый комплекс, обнесенный мощным глухим забором. Практически ни одно окно не выходит на улицу, окна дома защищены ставнями на железных замках. В усадьбах, как правило, два двора - «чистый» и «хозяйственный».

Помимо региональных особенностей в основу классификации может быть положено такое понятие как связь (определяет планировочную связь с крытым двором и другими постройками). Остановимся на основных типах такой связи:

а) однорядная связь или «брус» (двор и сени примыкают к задней стене дома и находятся под одной с ним двускатной крышей; в плане такая изба вытянута как брусок);

б) двухрядная связь или «кошель» (двор пристроен к дому сбоку под одной крышей с ним или под собственной двускатной крышей; в плане как два отделения кошелька);

в) дома усложненной конфигурации, имеющие в плане Г-, Т- или П- образную (покоеобразную) форму.

### **Типы внутренней планировки избы**

Знание, как экстерьера, так и интерьера избы имеет важное значение для художественнообразной системы крестьянского жилища. Пространство избы делилось на несколько зон или «углов», составляющих определенную иерархию. Выделялся, прежде всего «красный» или «святой» угол - парадное помещение с полкой - »божницей». «Бабий угол» или «куть» - пространство около печи - традиционно воспринимался как женская половина избы. «Подпорожье» или «кут» - мужское пространство, где хозяин дома занимался разным хозяйственным ремеслом.

Существует несколько региональных типов внутренней планировки избы. В основу типологии положены такие критерии, как расположение печи, красного угла и направление устья печи.

1. Северно-среднерусский. Печь направо или налево от входа, устье к передней стене, красный угол по диагонали от печи.
2. Южнорусский восточный Печь в дальнем от входа углу, устьем ко входу, красный угол около входа.
3. Южнорусский западный Печь в дальнем от входа углу, устьем к передней стене, красный угол у входа.
4. Западнорусский. Печь рядом со входом, но устье к боковой стене, красный угол по диагонали от печи.

Как мы видим, при разных типах планировки сохраняется диагональ «печь — красный угол». Главным предметом немногочисленной мебели в избе был стол. Лавки, проходившие вдоль стен по всему периметру избы и заканчивающиеся «коником» у двери, считались не мебелью, а функциональной деталью постройки.

### **Художественно-образная система крестьянского жилища**

В народном сознании дом олицетворял собой окружающий мир. Если мир воспринимался целостным, то и дом был целостным **ансамблем**, если мир был логически обоснован, то и дом строился по этому образу. В его устройстве отражались **космологические представления** человека. Противопоставление «своего» (обжитого, человеческого) и «чужого» (враждебного, связанного с нечистой силой) выразилось в идее оберегающей силы дома. С другой стороны, человек ощущал себя не просто частью мира и природы, а центром (но не «царем»), и в жилище главным смысловым и композиционным центром был именно человек (**антропоцентризм**). Более того, представления о доме как о близком, живом существе составили **антропоморфный** аспект его **семантики**. Эстетические принципы организации Русского крестьянского жилища соответствовали **эстетическим представлениям** народа.

Все эти идеи и представления нашли свое воплощение в художественных образах системы архитектурного декора. Таким образом, архитектурный декор выражал миропонимание человека, выделял конструкцию сооружения и выполнял эстетическую функцию.

Крестьянская изба представляла собой целостную структуру, ансамбль, где каждый элемент и каждая вещь были органически связаны с целым и включены в общую иерархию. Эта иерархия отражалась как во внешнем, так и во внутреннем пространстве избы, как в вертикальной, так и в горизонтальной ее структуре. Основа вертикальной структуры - троичность: крыша (а внутри - потолок) символизировала небо и связывала дом с небесами. В древнем жилище еще не было потолка, и два ската огромной высокой крыши представлялись небосклоном; кроме того, из слухового окна под крышей на фронте лился основной поток света. Естественно, что снаружи декор фронтона - верхней части дома - изобилует солярной символикой. Образ коня, венчающего крышу, связан со светом, солнцем, с языческим богом Перуном, повелителем молнии и грома. Вдоль скатов крыши на фронте шли фигурные доски - причелины - прикрывающие торцы слег от гниения. Их несложный геометрический орнамент символизировал воду, а точнее, запасы воды на небесах - «хляби небесные». По поднебесью катилось солнце: оно изображалось на так называемых полотенцах - резных досках, свисающих с правого и левого ската крыши и под коньком. На нижних полотенцах вырезалось восходящее и закатное солнце, а под коньком - полуденное. Окно-светелка на фронте также оформлялось солярной символикой. Его конструктивные детали - курицы - делались в виде силуэтов птиц (быстрота полета птицы связывалась с быстротой света). Потоки, которые поддерживались курицами, часто завершались стилизованными головами змеев-драконов (этот образ одновременно связан со стихией воздуха (огненный змей) и воды и относится в языческой мифологии к чистым силам).

Средняя часть троичной структуры - жилое, человеческое пространство. Если верх избы символизировал ее связь с

небом, то в образной структуре средней части — человеческого пространства - главным было соотношение дома и его обитателей с окружающей средой, с миром природы. Особое развитие эта идея получила с распространением красных окон. «Свое» пространство внутри избы противопоставлялось внешнему, полному таинственных и недобрых сил. Окна и двери воспринимались, как лазейки для этих сил и должны были быть надежно защищены декором охранно-магического свойства. Большой частью это относилось к окнам, а не к дверям, поскольку железный замок двери или железный топор под порогом, по народным представлениям, не могли миновать никакие злые силы. С другой стороны, окна связывали дом с окружающим миром, были источником света, который поэтически представлялся как связь с природой. Эти поэтические воззрения отразились в солярной символике наличников снаружи дома и в их уборе вышитыми полотенцами изнутри. Распространение конструкции крыши на стропилах вызвало появление нового функционально-декоративного элемента - лобовой доски (широкой горизонтальной доски, прикрывающей место стыка сруба и фронтона, зашитого вертикальными досками). Эта доска на фасаде как бы определяла границу земного и небесного мира. Она покрывалась глухой резьбой. Образы этой резьбы - зооморфные, растительные - выражали природу, окружающий человека мир. Образы лобовой доски взаимодействовали с солярной символикой наличников и как бы привлекали в дом свет, а значит благополучие, плодородие, богатство. Сохранившиеся памятники Русского Севера явились образцом древнего жилища, в котором преобладали вертикальные ритмы и была воплощена идея взаимодействия с небом. Декор северных домов лаконичен и сосредоточен в верхней части постройки, в нем преобладает солярная символика. Яркий пример другого, более позднего жилища, с преобладанием горизонтальных ритмов, нацеленных на взаимодействие с окружающим миром, людьми - дома средней полосы и Поволжья. Декор домов Поволжья, с обилием глухой Резьбы, представлял собой образцы воплощения древних мотивов народного искусства, стилистических приемов кора-

бельной резьбы и заимствований из классической каменной архитектуры.

В интерьере жилого пространства, как среднего яруса троичной структуры, архитектурного декора почти не было. Исключение составляли жилища Урала и Сибири, где в интерьере активно использовалась роспись. Роль декора в образном строе избы переходит к предметно-художественному ансамблю (убранству жилья тканями, предметам декоративно-прикладного искусства, предметам обстановки). Образы архитектурного декора повторяются в декоре предметов, что объединяет жилище в ансамбль. Основу ансамбля интерьера избы составляла горизонтальная иерархия пространства. Композиционным центром интерьера был красный угол («божий», «святой» угол). Здесь «обитал» Бог, собиралась вместе вся семья, происходили торжественные события (свадьба, похороны). Здесь помещался стол (стол в доме воспринимался как престол в церкви). В противоположность красному углу, печь была древним языческим центром жилища, а запечное и подпечное пространство - обиталищем домового. В вертикальной структуре интерьера особое значение придавалось полу и потолку, как границам с обиталищем злых духов (подпольем и чердаком). Важное смысловое значение имела матица - поперечный брус, поддерживающий доски потолка, как основной конструктивный элемент дома. Она символически делила пространство избы: пройдя под ней, человек попадал как бы из прихожей в парадное помещение. Подполье в троичной структуре избы, по представлениям крестьян, — подземный мир, полный таинственных духов и нечистой силы - не получил закрепления в образах архитектурного декора, вероятно, из нежелания привлечь нечистую силу в жилище.

Таким образом, художественно-образная система жилища не просто отражала представление крестьянина о мироустройстве, но и была способом образнохудожественного освоения мира, так же, как народное искусство в целом.



**Хоромы  
Исторические  
источники о  
хоромном  
зодчестве**

Слово «хоромы» в древности означало жилой дом («хоромь», «хоромина»), а позже - большой жилой дом богатого владельца. Следовательно, хоромы, как и изба, представляли собой тип жилища, деревянный или наполовину деревянный, в отличие от каменных палат.

Сведения о хорамах содержатся в археологических, письменных и графических источниках, фольклоре, древнерусской живописи. Археологические раскопки в Новгороде, Киеве и некоторых других русских городах дают представление о планировке и конструкции древнерусских хором. В Новгороде были найдены сооружения сложной конфигурации, состоящие из пристроенных друг к другу клеток. Эти сооружения располагались внутри огромных по своей площади усадеб, окруженных со всех сторон частоколом. Жилые и хозяйственные постройки усадьбы были соединены бревенчатыми дорожками. Археологи утверждают, что хоромы могли иметь 2-3 этажа.

Среди письменных источников для нас особо интересны летописи и записки иностранных путешественников, оставивших свои свидетельства об облике древнерусских городов, дворцах и хорамах, а также отечественные описания хором XV-XVII веков.

Графические источники - в основном книжные миниатюры - сохранили внешний облик хором, каменных палат и дворцов. По ним мы можем представить внешний облик этих сооружений, относящихся к XV-XVII векам.

Былины дают наиболее образное описание внешнего облика, внутренней структуры, декоративного убранства и функционирования помещений хором. Именно по ним мы можем частично воссоздать художественно-образную систему этого вида сооружений. В былинах запечатлен образ хором XV-XVII веков, но специалисты, основываясь на ус-

тойчивости традиций деревянного зодчества, предполагают, что в них может содержаться описание и более древних построек.

По всем источникам, наиболее полное представление о хоромном зодчестве мы можем получить, рассмотрев хоромы Строгановых в Сольвычегодске и деревянный дворец в селе Коломенском под Москвой.

Хоромы могли иметь каменные нижние и деревянные верхние этажи (см. реконструкции псковских хором, сделанные Ю. П. Спегальским).

#### **Планировка и назначение помещений хором**

Основой хоромного сооружения был тот же сруб. Само строение состояло из многочисленных клеток, соединенных переходами и сенями. От крестьянского дома древнерусские хоромы отличались лишь размерами, усложненностью планировки и украшениями. Хоромы - это прежде всего городское жилище. Археологические данные и описания хором в былинах и других письменных источниках позволяют сделать реконструкции внешнего облика архитектурного ансамбля хором. В былинах постоянно упоминается, что хоромы стоят на «широком» дворе, который окружен частоколом - «тыном булатным». Существовал так называемый чистый и хозяйственный двор. Археологические раскопки подтверждают, что размеры усадеб были действительно значительными. Бревенчатые срубы хоромного комплекса стояли на высоком подклете и были надстроены вышками, чердаками, теремами (терем - летнее помещение в основном на женской половине). Крыши вышек и теремов могли быть шатровыми, двухскатными, бочкой и даже кубом (как видно из рисунков дворца в Коломенском). Доминантой ансамбля была «повалуша» - высокая бревенчатая башня в 3-4 этажа. Ансамбль дополняли такие функционально-декоративные элементы как

крыльца. Крыльцо могло быть «переное» (с перилами). «Рундуки» - площадки под «входами» (лестницами) - опирались на массивные резные столбы. Над парадным «красным» крыльцом возводились затейливые крыши и башенки.

Окна в хоромах были как волоковые, так и «косячатые». Красные окна могли быть слюдяными или даже «стекольчатými», стекла «хрустальными» или «аглицкими». Полы преимущественно делали дощатыми, но иногда они мостились дубовыми брусками в виде кирпича, раскрашенными в шахматном порядке черным и зеленым цветом. В былинах также упоминаются полы, выложенные металлическими плитками: «Пол — середа одного серебра».

Помещения хором делились на «покоевые», «непокоевые» (парадные) и служебные. К парадным относились:

- «повалуша», являвшаяся парадным залом;
- «гридня» («гридница») - помещение для пиров князя с дружиной;
  - сени, - которых в хоромах было много. Они могли быть передними и задними. Парадные сени выполняли ту же функцию, что ранее гридня. Здесь размещался и княжеский престол;
  - «горница» — помещение на верхних этажах («горний» - высокий), предназначавшееся для торжественных обедов, свадеб и т.п.;
  - «светлица» - комната с большими окнами во всех четырех стенах, встречавшаяся преимущественно на женской половине.
- покоевые палаты - никогда не примыкали вплотную к парадным, они отделялись сенями и переходами. К покоевым относились:
  - спальная палата («ложня», «постельные хоромы»),
  - «моленная» («крестовая»);
  - скотница» - помещение для хранения казны;

- сенник» - летняя спальня, фигурировавшая, например, в свадебных обрядах.

В хоромах существовала особая «женская половина».

- служебные помещения:

- медуша» (в «Повести временных лет» упоминается «княжа медуша»);

- погреб;

- В подклете также находились кладовые, амбары, «мыльни», «стряпущие» (кухни).

### **Художественно образная система хором**

Свое происхождение хоромы ведут от древнего жилища, от крестьянского дома. Следовательно, в главных составляющих - в идейно-образном содержании, семантике, ансамблевости - образные системы двух типов сооружений едины. Но в художественном решении хором были, несомненно, и свои особенности. Сегодня почти не осталось наглядных образцов, чтобы воссоздать эту художественно-образную систему. Вот почему особую ценность приобретают материалы фольклора, и в частности былин, дающие образно-поэтическое описание хором, воссоздающие именно их образный строй. Дополнить картину могут некоторые археологические находки деталей архитектуры и мебели хором.

Во внешнем облике древних хором, например, новгородских архитектурный декор сосредотачивался, в основном, на верхней части сооружения. В хоромах прослеживается древний тип народного жилища, направленного в высоту и ориентированного на взаимодействие с небом. В былинах терема часто величаются «златоверхими», «расписными». Фигурные крыши, башенки, дымники были расписаны травным и зооморфным орнаментом. Дымники, кроме того, украшались ажурной резьбой. Все это дополнялось резными причелинами. Волоковые окна ничем не выделя-

лись. О наличниках косячатых окон древних хором свидетельств не сохранилось, но на рисунках Коломенского дворца были изображены резные наличники.

Внутреннее убранство хором отличалось большой пышностью. «Наряд» хором был плотничьим и «шатерным» (из тканей и мехов). Хоромы, как и изба, строились как модель мира, центром которого был человек. Пожалуй, самым наглядным и ярким примером является былинное описание хором Пленко, когда к нему приехал князь Владимир:

« . . . в теремы ведет златоверхие.

И такому-то князь диву дивуется:

На небе солнце - и в тереме солнце,

На небе месяц - и в тереме месяц,

На небе звезды - и в тереме звезды,

На небе зори - и в тереме зори;

Все в тереме по небесному».

Наряду с этим, в каждом помещении хором обязательно выделялся смысловой центр - красный угол с иконами. В хоромех XVI- XVII веков кирпичные печи были облицованы изразцами (печи «муравленые»), В оформлении изразцов использовались **зооморфные и растительные** мотивы. Можно предположить, что те же мотивы присутствовали и в росписи стен. Есть сведения, что стены и потолок обшивались дубовыми панелями филеночной конструкции, а квадраты филенок покрывались росписью или резьбой. Стены могли также обтягиваться сукном или цехами. В одной из былин в гридне у Чурилы «потолки покрыты черными соболями», а стены - «седым бобром».

Выделение окон как источника света, как связи с миром, в хоромех прослеживается столь же четко, как и в крестьянском жилище. Однако в хоромех окна в интерьере ак-

центрируются не менее значительно, чем в экстерьере. В былинах упоминаются и «белодубовые» оконницы, и серебряные наличники, и оконницы, обшитые мехом и сукном, с точеными золочеными столбиками по бокам.

Дополняла ансамбль интерьера хором деревянная мебель, которая была богаче по декору и разнообразнее по назначению, чем в крестьянском жилище. Еще в древности специфичными для хором предметами мебели были скамьи с резными спинками, кресла. Как и в избе, в любом помещении хором неизменно присутствовали и лавки (расписные или «исподернутые» узорчатыми тканями).

Обобщая вышесказанное, можно выделить следующие особенности художественно-образной системы хором:

а) тесное родство с художественно-образной системой древнего крестьянского жилища;

б) стремление создать в художественном ансамбле интерьера образно-поэтическую модель реального видимого мира (солнце, звезды, месяц; растения, животные);

в) образно-семантические функции «углов» избы переходят в хорамах к

отдельным помещениям, в то же время в каждом помещении остается свой красный угол с иконами.

### **Хозяйственный постройки**

К хозяйственным постройкам относились: овин, рига, гумно, амбар, мельница, баня.

На хозяйственном дворе или рядом с полем строились овины - срубные сооружения с печью для сушки снопов. Они не имели двери, а только лаз для подачи снопов внутрь. Во второй половине XIX века повсеместно овины вытесняются более совершенными постройками — ригами. Овин был известен с глубокой древности и имел культовое значение в язычестве.

Для обмолота зерна строилось гумно, представлявшее собой длинную вытянутую постройку с проемами или

воротами для проезда. Она часто соединялась с овином или ригой.

Хранилось зерно и другие припасы в амбарах. Ряды амбаров, выстроенные за околицей или вдоль реки, составляли неотъемлемую часть архитектурного ансамбля села. Амбары строились зажиточными людьми, и их архитектуре придавалось большое значение. Эти небольшие срубы могли быть двухэтажными, иногда на сваях, крыша могла быть украшена причелинами.

С архитектурно-художественной точки зрения самыми яркими хозяйственными сооружениями были ветряные **мельницы**. Они были широко распространены еще в Древней Руси. По конструкции мельницы делились на столбовые и шатровые. Столбовые более характерны для Севера Европейской части. В основании некоторых северных мельниц - четырехстенная клеть, собранная «в режь». В ней находится толстый осевой столб, на котором размещается мельничный амбар. По ветру поворачивался весь амбар. В средней полосе, на юге и на западе Европейской части были распространены шатровые мельницы - величественные восьмигранные сооружения с очень пологой шатровой крышей. При работе таких мельниц поворачивалась только верхняя часть с крышей. Особое распространение они получили в конце XIX века.

**Крепости** В Древней Руси **городом** называлось поселение, окруженное тыном (стеной). Города-крепости строились на Руси уже в IX веке. Вплоть до конца XV - начала XVI века крепости были преимущественно деревянными. На стратегических рубежах возводились также «стоялые остроги», в которых постоянно никто не жил, но в военное время туда посылались гарнизоны. На подступах к городу, на высотах, ставили отдельные башни - «вежи» (от слова «ведать»). Деревянные крепости возводились не только вокруг городов, но и вокруг монастырей, с расчетом на военную оборону.

О древнерусских крепостях мы можем судить по рисункам художников-иностранцев XVII века (Олеария, Мейерберга, Герберштейна), по археологическим раскопкам и по некоторым сооружениям XVII века, сохранившимся в Сибири (Якутский острог, Климский острог, Вельский острог, Братский острог).

Основным архитектурным элементом деревянных крепостей были рубленые башни, квадратные, шести- или восьмиугольные в плане, с шатровым покрытием. Образ шатровой башни, исполненный в народном сознании глубокого патриотического смысла, был привнесен народными мастерами в культовое зодчество, сначала деревянное, а потом и каменное.

#### **Культовые постройки Истоки деревянного культового зодчества**

Истоками деревянного  
культового зодчества в России  
являлись:

- а) византийские традиции храмового строительства;
- б) архитектурно-строительные приемы, сложившиеся при возведении крестьянского жилища, крепостей и хором;
- в) отголоски языческих культовых сооружений;
- г) традиционные представления и ценностные ориентиры народа, уходящие корнями в дохристианские времена.

#### **Классификация культовых построек**

Постройки культового назначения различают по назначению (**часовни, церкви, отдельно стоящие колокольни**), по общему

объемному решению (клетские, ярусные), по покрытиям (шатровые, многоглавые, кубоватые), по форме алтарной части.

В основе конструкции культовых построек лежит четырехугольный («**четверик**»), восьмиугольный («**восьмерик**») или реже шестиугольный («**шестерик**») сруб. К стенам основного сруба часто делались дополнительные пристройки - «прирубы» (см. схему 3) Алтарь помещался в



Алтарном прируббе. Срубы могли ставиться один на другой и образовывать конструкции «восьмерик на четверике», «восьмерик на восьмерике», и т.п.



Рассмотрим типы культовых построек:

**1. Часовни.** Часовня отличалась от церкви отсутствием алтаря, в ней не совершалась литургия. Часовни были особенно распространены на Севере, где служили в основном часовыми храмами. Виды часовен: часовня-амбар (маленький срубик на столбе, предназначенный исключительно для хранения культовых предметов), часовня - навес (предназначенная для хранения предметов религиозного поклонения), часовня-храм (представляла собой сруб с двускатной крышей, с главкой, а иногда и с небольшой звонницей на крыше или даже колоколенкой), часовня - гробница (заупокойный храм).

## 2. Церкви.

**а) Клетские церкви.** Они были распространены повсеместно, представляли собой сруб (клеть) с двускатной крышей и с одной главкой на ней. Иногда к церкви пристроивали колоколенку. Если в Карелии, например, крыши таких церквей были невысокими, то в Костромской, Вологодской, Владимирской губерниях крыши были высокими, заостренными, клиновидными. Характерно сочетание таких крыш и широких галерей-гульбищ, окружающих церковь.

б) **Ярусные церкви.** Были наиболее распространены в средней полосе России. Конструкция ярусной церкви представляла собой как бы пирамидку из нескольких срубов, поставленных друг на друга. Чаще всего встречался следующий вариант: на «четверик» ставились два яруса восьмериков.

в) **Шатровые церкви.** Их отличает конструктивное покрытие, - шатер, представлявший собой идеальную связь конструкции и формы, по архитектурно-строительным приемам наиболее органичную для деревянного зодчества. Шатровые церкви были особенно распространены на Севере. Для Заонежья наиболее характерен тип храма: «восьмерик на четверике с повалами» (бревенчатыми карнизами вверх срубов). Для Архангельской, Новгородской, Вологодской губерний - «восьмерик до основания» (т. е. до земли) и шатер над крестообразной в плане постройкой. В Мезенском и Пинежском краю была распространена очень красивая конструкция - «шатер на крещатых бочках» (двускатные крыши «бочкой» образовывали крест). На Северо - Западе Архангельской области и Восточной Карелии строили многшатровые храмы - с несколькими шатровыми главами (3-5 шатров). По одной из версий, многшатровым был деревянный Софийский собор в Новгороде X века, имевший 13 глав.

г) **Многоглавые церкви.** Эти церкви имели 5, 9 и более главок. Многоглавие могло сооружаться на одном объеме, т. е. венчать крышу одного сруба. Примером может служить Покровская церковь в Кижях (1764г.), где девять глав венчают крышу «восьмерика». Но многоглавие могло создаваться и на основе ярусной конструкции. Пример - знаменитый Преображенский собор в Кижях (1714 г.), в основе конструкции которого четыре яруса «восьмериков».

д). **Кубоватые церкви.** Основное здание церкви имело покрытие «кубом». Форма куба была более всего приближена к куполу. Считается, что к этой форме народные мастера прибегли после запрещения строительства шатровых церквей во времена церковных реформ XVII ве-

ка. Но подобный тип покрытия не прижился, и после XVIII века более не встречался.

е). Колокольни. Иногда колокольни ставились отдельно, недалеко от церкви. Они имели конструкцию «восьмерик до основания» или «восьмерик на четверике» и шатровое покрытие. Распространился такой тип колоколен в XVI веке.

К церквям иногда пристраивались трапезные - помещения для праздничной трапезы после службы. Церкви с трапезными - сочетание чисто русское. Бывали и отдельно стоящие трапезные.

### **Художественно – образная система храма**

Характеризуя художественнообразную систему деревянного храма необходимо отметить, что и народные мастера, и прихожане мыслили едиными ансамблевыми категориями, отражавшими их мировоззрение. Поэтому ансамбль храма и дома роднит глубинная мечта о светлом идеальном мире. В деревянных храмах, с одной стороны, учитывалась «земная» иерархия прихожан, запечатленная в их жилище. С другой стороны, — «небесная» иерархия (т.е. дом как храм и храм как дом Божий). Стремление возвысить Божий дом над земным, приукрасить его, вело к освоению новых архитектурных приемов, форм, как заложенных в народном жилище, так и почерпнутых из каменного зодчества.

Отметим полисемантическую образность храма в целом. Это и образ мира с его троичной структурой, это и небо на земле. Это и тело Христово, это и дом Божий. Устройство православного храма восходит через византийское зодчество к ветхозаветной традиции. Храм обязательно имел алтарь, среднюю часть и притвор и был ориентирован алтарем на восток. Крестово-купольная система храма отражала в плане крест. Часто храм был похож в плане на продолговатый корабль, что символизировало Ноев ковчег, ведущий

в Царство Небесное. Центричная система в виде круга (в деревянном зодчестве «восьмерика») символизировала вечность церкви Христовой. Центричная и крестовокупольная система получила особое развитие в Древней Руси, т.к. центричность пронизывала древнерусский ансамбль на всех уровнях (постройка, поселение, город). В деревянной церкви все объемы по горизонтали усиливаются к центру, а по вертикали убывающими массами равномерно стремятся вверх и сливаются в кресте. Внутренний объем многих деревянных церквей был намного меньше внешнего объема (особенно шатровых, ярусных), и это не позволяло достигнуть того ощущения высоты неба-купола, как в каменных церквях. Вместе с тем, в них отсутствовала и важнейшая образная функция купола как источника «небесного света». Тем не менее, внутри деревянного храма свод деревянного купола — «небо» — оставался центром композиции. От образа Пантократора в середине как лучи расходятся бревна каркаса, а между ними помещены фигуры ангелов и серафимов, устремленные к центру (Покровская церковь близ Вытегры Вологодской области). Таким образом, находясь вне храма, человек постигал его центрическую космологическую структуру мысленно, а пребывая внутри, чувствовал себя в центре мира.

Столь популярный в деревянном зодчестве «восьмерик» сам по себе символизировал церковь (восьмиугольник - звезда), которая сияет подобно путеводной звезде.

Большое значение в художественно-образной системе храма имели главы. Две главы символизировали две природы Христа, три - Святую Троицу, пять - Иисуса Христа и четырех Евангелистов, семь - семь Вселенских Соборов, девять - девять чинов ангельских, тринадцать - Иисуса Христа и двенадцать Апостолов.

Художественно-образное решение интерьера храма составляли иконы, иногда росписи свода, церковная утварь. Резьба украшала, в основном, иконостас. Можно отметить также резные столбы трапезных, в которых присутствовала солярная символика. Внешний декор был очень сдержан.

Основным декоративным элементом были причелины. Главную образную нагрузку несли конструкция и объем.

\* \* \*

Понятие народности русского деревянного зодчества связано, прежде всего, с объективным отражением в его памятниках философии всей нации. Цельность архитектурного образа, единство конструктивно-технической, утилитарно-практической и архитектурно-художественной стороны составляют своеобразие всего русского деревянного зодчества.

**План искусствоведческого анализа  
памятников русского деревянного зодчества должен  
включать следующие пункты:**

1. Как вписан памятник в ландшафт, как связан с окружающей средой.
2. Его назначение.
3. Конструктивные особенности памятника и их связь со свойствами материала.
4. Объемно-пространственное решение.
5. Декоративное убранство.
6. Художественный образ (как единство формы, конструкции, функции, декора, среды) и идеи, воплощенные в нем.

#### **Литература**

Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. — Л., 1984.  
Бломквист Е. Э. Гандкая О. А. Типы русских крестьянских жилищ //Русские. Историко-этнографический атлас. М., 1967. - С. 131-165.

- Жилища древнего Новгорода. Свод археологических источников (Под ред. А. В. Арциховского и Б. А. Колчина). - М., 1963.
- Званцев М. П. Нижегородская резьба - М., 1969.
- Лисенко Л. М. Русское деревянное зодчество// Дерево в архитектуре и скульптуре славян - М., 1987. - С. 99-126. Народное зодчество. Сб. науч. Трудов под ред. В. П. Орфинского. — Петрозаводск, 1992.
- Некрасова М. А. Ансамбль как образная система// Искусство ансамбля - М., 1988. - С. 43-96.
- Ополовников А. В. Русское деревянное зодчество: Памятники шатрового типа. Памятники клетского типа и малые архитектурные формы. Памятники ярусного, кубоватого и многоглавого типа - М., 1986.
- Ополовников А. В. Сокровища русского Севера. М., 1989.
- Раппопорт П. А. Древнерусское жилище - Л., 1975.
- Русская изба: Популярная энциклопедия. М., 1999.
- Русское народное искусство Севера. Сб. статей. -Л., 1968.
- Смолицкий В. Г. Русь избынная - М., 1993.
- Спегальский Ю. П. Жилище Северо-Западной Руси IX- XIII веков - Л., 1972.
- Станюкевич Т. В. Внутренняя планировка, отделка и меблировка русского крестьянского жилища // Русские. Историко-этнографический атлас,- М., 1970. - С. 52-88.
- Ушаков Ю. С. Ансамбль в народном зодчестве русского Севера - Л., 1982.
- Чижикова Л. Н. Архитектурные украшения русского народного жилища // Русские. Историко-этнографический атлас - М., 1970. - С. 7-62.

## **Глава 6. Фольклорный театр**

Фольклорный театр многообразен. К этому виду народного творчества относятся представления скоморохов, кукольный театр Петрушки, балаганы, раек, вертеп, и, наконец, народная драма.

Истоки русского фольклорного театра уходят в глубокую древность, в древнеславянские праздники и обряды. Их элементами были ряженье, пение, игра на музыкальных инструментах, пляски и др. В обрядах и ритуалах они объединялись в определенной последовательности в единое действо, зрелище.

Первыми актерами на Руси считаются скоморохи. Их нередко называли «потешниками», поскольку они развлекали народ своими шутками и веселыми сатирическими сценками. Первые упоминания о скоморохах встречаются в «Повести временных лет».

Скоморохи делились на оседлых и прохожих (бродячих), были и скоморохи-одиночки, скоморохи-кукольники, скоморохи с медведем и т.д. Группы бродячих скоморохов разносили по стране народное искусство, распевали озорные песни, разыгрывали «небывальщины», исполняли «скоморошины». В репертуаре некоторых из них были также былины.

Наиболее известные дошедшие до наших дней сюжеты «небывальщин»: мужик и барин, мужик и церковнослужитель, хитрый старик, который притворяется глухим, но все слышит, и т.п.

Скоморохи показывали зрителям на ярмарках «Медвежью комедию» с участием настоящего медведя. Почтительное отношение к этому зверю зародилось в языческие времена. Медведь считался прародителем, символом здоровья, силы, плодородия, благополучия. «Медвежья комедия» состояла обычно из 3-х частей: пляска медведя с козой, которую изображал мальчик, держа в руках на палке козлиную голову с рогами, потом следовала пляска медведя с его поводом и, наконец, борьба медведя со скоморохом.

Скоморохи выражали мысли и чувства народа, осмеивали бояр и попов, прославляли силу и удаль богатырей, защитников русской земли.

Власти относились к скоморохам как к разрушителям общественных устоев, бунтовщикам. В 1648г. был издан царский указ о запрещении скоморошества. Однако искоренить искусство скоморохов не удалось ни властям, ни церкви. После этого в монастырских деревнях скоморохи выступать не осмеливались, но зато, вопреки указу, их продолжали приглашать для выступлений на боярских пирах и прочих увеселениях.

Со скоморошьями играми связано, и появление кукольного театра. Первые кукольные спектакли устраивали скоморохи-кукловоды. Постепенно определился и главный персонаж этих спектаклей — озорной и веселый Петрушка. Он часто заполнял паузы между различными театрализованными действиями. Это был любимый герой и скоморохов, и зрителей, удалой смельчак и задира, который в любой ситуации сохраняет чувство юмора и оптимизма. Большеносый весельчак всегда обманывал богачей и представителей власти. Как выразитель социального протеста, он неизменно пользовался поддержкой и любовью зрителей.

В комедиях о Петрушке постоянно действовали два героя (по числу рук кукловода) - Петрушка и городской, Петрушка и лекарь и т.д. Сюжеты были самые обычные, жизненные: Петрушка женится, покупает лошадь у цыгана, спорит с городovým и т.п. Однако неизменно Петрушка - участник конфликтной ситуации, которую сам зачастую и провоцирует.

Веселый отчаянный народный герой с острым языком и дубинкой всегда чинит суд и расправу над враждебными силами (нередко это был поп, который обманывал народ, лекарь, который плохо лечил, татарин - память о татарском нашествии, полицейский, обманщик и т.п.). Но Петрушке тоже достается: в конце представления появляется либо черт, либо городской, иногда даже сама смерть, но и с ними он успешно борется.



Комедия о Петрушке остается памятником устной народной драмы, хотя никогда она не имела постоянного текста и бытовала во многих вариантах и импровизациях.

Петрушка пережил своих создателей-скоморохов. Это обобщенный символический образ, непобедимый герой народной комедии.

Помимо театра Петрушки в России, особенно в ее южных областях, был распространен вертеп - специальный переносной деревянный ящик, в котором могли передвигаться изготовленные из дерева или других материалов куклы.

«Зеркало сцены», открытое публике, было обычно разделено на 2 этажа: сверху, на крышке, сооружалась миниатюрная колокольня; на ней за стеклом ставили свечу, которая горела во время представления, придавая действию волшебный и таинственный характер.

Куклу прикрепляли к стержню, нижнюю часть которого держал кукловод, скрытый за ящиком. На верхнем этаже вертепа обычно разыгрывались библейские сюжеты, на нижнем - житейские, чаще всего комедийные.

С помощью кукол, изображавших различных библейских персонажей разыгрывались сцены Рождества Иисуса Христа, которое, согласно Евангелию, произошло в пещере (что в переводе означает «вертеп»). Одним из популярных вертепных спектаклей был «Царь Ирод», сюжет которого отражал евангельское предание об истреблении царем Иродом младенцев и о каре, настигшей его за это злодеяние.

С развитием торговли в России, ростом городов и популярности русских ярмарок, набирают силу и ярмарочные зрелища. Одним из наиболее распространенных из них был раёк. Он просуществовал до конца XIX в. и был непременной частью праздничных народных увеселений.

Историк искусствоведения Д. А. Равинский в книге «Русские народные картинки» описывает его так: «Раек — это небольшой аршинный во все стороны ящик с двумя увеличительными стеклами впереди. Внутри его перематывается с одного катка на другой длинная полоса с доморощенным

изображением разных городов, великих людей и событий. Зрители глядят в стекло. Раешник передвигает картинки и рассказывает присказки к каждому новому номеру, часто очень замысловатые».

Раёк пользовался большой популярностью в народе. Раёшник не просто показывал картинки, но и комментировал их, рассказывая об изображенных там событиях, иногда критикуя власть и установленный порядок, словом, затрагивал животрепещущие проблемы.

Основой райка выступали лубочные картинки, которые составляли своеобразную народную библиотеку. В конце XVIII — начале XIX столетия картинки раскупались простым народом, они украшали стены в избе. По вечерам неграмотные собирались на них смотреть, а грамотные читать подписи и толковать их

Раешники развернули эти картинки в «потешную панораму», прибавили к этому игру со зрителем, и получилось занимательное действие.

Самым главным в раешном представлении было то, что оно включало три вида воздействия на публику: изображение, слово и игру.

«Потешные панорамы» откликались на разные события внутри России и за ее пределами. Раёшники по-своему просвещали посетителей ярмарки, расширяли их кругозор, но делали это, занимая и потешая зрителей. Своими прибаутками они оживляли картинки, лубочные изображения утрачивали статичность. Пояснения раёшника делали их злободневными, отражающими сегодняшний день.

Раёк вошел в историю фольклорного театра как одно из ярких, самобытных явлений народной художественной культуры.

Наряду с райком широкую популярность приобретает балаган. В XVIII веке ни одна ярмарка не обходилась без балаганов. Их строили прямо на площади из досок и полотна. Внутри размещались сцена, занавес и скамейки для зрителей.

Снаружи балаган украшали гирляндами, вывесками, а когда появилось газовое освещение - разноцветными лампочками.

Труппа балагана, как правило, состояла из бродячих актеров. Они давали в день по несколько представлений. В основном это были интермедии, фокусы, клоунады. Здесь выступали певцы, танцоры и просто «диковинные люди».

**Народные драмы** ставились на праздники в деревнях и городах. Это были своеобразные спектакли на исторические, бытовые, религиозные темы и сюжеты. Они разыгрывались обычно в избе, в просторных сараях или под открытым небом. Их тексты, которые, как правило, относят к произведениям устного народного творчества, были созданы неизвестными авторами. Эти тексты, как и все остальные элементы постановок, варьировались исполнителями из простонародной среды - крестьянами, ремесленниками, и другими.

До наших дней сохранились тексты таких народных драм, как «Лодка», «Царь Максимилиан», и другие.

Наряду с русским фольклорным театром существовали близкие ему по форме представления, устраивавшиеся в дни церковных праздников в православных храмах. Они получили название **литургические действия**. Расцвет литургических действий относится к XVI веку.

До наших дней дошли сюжеты нескольких литургических действий. «Хождение на осляти» или «Действо цветоносия» исполнялось весной в Вербное воскресенье и иллюстрировало евангельский рассказ о въезде Иисуса Христа в Иерусалим

Действо «Омовение ног» совершалось на Страстной неделе, перед Пасхой. В нем воспроизводились основные эпизоды Тайной Вечери.

Наибольшей театральностью отличалось «Печное (пешное) действо». Оно являлось инсценировкой библейского предания о трех отроках, благочестивых, отстаивающих истинную веру. Язычники хотят предать их огню за отказ от поклонения идолам. Однако Ангел Господень освобождает праведников.

### **Литература**

Асеев Б. Н. Русский драматический театр (от его истоков до конца XVIII в.) М., 1977.

Гусев В. Е. Истоки русского народного театра. Л., 1977. Гусев В. Е. Русский фольклорный театр ХУ111 — начала XX вв. Л., 1980.

Дмитриев Ю. А., Хайченко Г. А. История русского театра. М., 1986.

Дмитриев Ю. А. На старом московском гулянии//Театральный альманах ВТО. Кн. 6. М., 1947.

Ивлева Л. М. Ряженые в русской традиционной культуре. СПб., 1994.

Истоки Русского театра. М., 1976.

Русская народная драма ХУ11 — XX веков. М., 1953.

Савушкина Н. И. Русский народный театр. М., 1976.

Фольклорный театр. М., 1988.

## **Глава 7. Народный танец**

Народный танец, на многих этапах истории человечества начиная с древних времен, был основой хореографической культуры общества.

Что же такое хореографическая культура? Современная научная литература отражает разногласия по поводу данного понятия. В качестве его синонимов употребляются такие словосочетания, как «национальное хореографическое искусство», «танцевальная культура», «танцевальное искусство», «национальная хореография», «национальная пляска», «народно-сценический танец» и другие. Под «хореографической культурой» многими авторами подразумевается исключительно профессиональное балетное искусство, но никак не традиционный национальный танец.

Вместе с тем хореографическая культура современного общества включает фольклорный (традиционный) танец, народную хореографию, народно-сценический (обработанный для сцены) танец; эстрадный танец; балетное искусство. Невозможно вычленить и обозначить как главенствующий, определяющий ни один из составляющих элементов этого сплава.

У каждого народа есть свои традиционные танцы, особенности которых связаны, прежде всего, с его этническим характером, системой духовно-нравственных ценностей и образов-идеалов. Народные танцы, их художественно-образное содержание и лексика отражают не только национальные образы мира, но также трудовые и бытовые традиции народа, особенности природной среды его проживания.

В народных танцах воплощается особая пластика, свойственная представителям того или иного этноса. В ней содержится многообразная информация о его антропологических особенностях, преобладающих видах трудовой деятельности (землепашество, скотоводство, и т.д.), нормах поведения и взаимодействия между различными половозрастными и социальными группами.

На первобытнообщинной стадии развития человек мог выжить, только активно приспосабливаясь к окружающей среде, осваивая еще неподвластную ему природу. Благодаря общим усилиям соплеменников, только в коллективе людей человек мог создать себе надежную среду выживания. Общение между людьми могло происходить с помощью жестов, послуживших основой возникновения плясок. Жест выполнял определенную роль знака, символа, посредством которого первобытные люди регулировали свою трудовую деятельность. Именно возникновение совместной трудовой деятельности, выполняемой в определенном ритме, повлекло за собой появление первобытных плясок. Навыки, приобретенные в трудовых процессах: в рыбной ловле, охоте за диким зверем, земледелии и скотоводстве — люди охотно передавали молодым членам общины. Танец, вбирая в себя все многообразие трудовых приемов, правил, способствовал закреплению вложенной в него информации и ее передаче от одного поколения другому.

В танце тренировалось тело, закалялся боевой дух, через танец люди познавали историю своего народа. Осваивая танцевальные движения, молодые члены общины за короткий срок достигали уровня зрелости. Посредством танца люди передавали свои чувства, ощущения, мысли. Из этого следует, что основными функциями танца первоначально были активно-приспособительная, коммуникативная и познавательная. Коммуникативная функция тесно переплеталась с нормативно-регулирующей. Ведь чтобы жить в коллективе, общаться с соплеменниками, человек должен был изучить правила и законы жизни родовой группы. Танец как нельзя лучше передавал участнику основные нормы поведения, ценностные установки, регулировал отношения между членами коллектива.

Народный танец своеобразно раскрывает многовековые традиции последующим поколениям.

Огромное влияние на формирование народной танцевальной культуры изначально оказывали мифологические

представления об устройстве мира, олицетворение природных стихий, поклонение силам природы.

В древности танцы многих этносов существовали в неразрывной связи с магическими обрядами, ритуалами, праздниками народного календаря и другими формами народной жизни. Часто они выполняли заклинательные функции, когда хотели попросить у высших сил дождя для получения хорошего урожая, удачной охоты и т.д. Например, у народов Севера до сих пор сохранились танцы медведя, оленя, моржа, имевшие ритуальный смысл и, по древним поверьям, способствовавшие успешной охоте и рыбной ловле.

Со временем народные танцы утрачивали свои магические, обрядово-ритуальные функции и стали превращаться в одну из форм проведения досуга, отдыха и развлечений. Их начали исполнять и профессиональные коллективы, выступающие на сцене.

### **Рисунки танцев**

Рисунком танца называется последовательное чередование различных положений танцующих, траектория их перемещений. Наряду с хореографическим текстом, пластической выразительностью и мимикой, темпом и ритмом движения, композицией пространственный рисунок является выразительным средством народного танца и подчинен его идее и образу.

Наиболее древним считается *круговой* рисунок. Он встречается в танцах первых цивилизаций. Круг олицетворяет движение небесных светил, круговорот веществ в природе, являясь важным символом практически всех языческих верований. Чаще всего встречаются следующие рисунки: круг, круг в круге, полукруг, несколько кругов, расположенных рядом.

Каждый последующий шаг в развитии цивилизации отражался в рисунке танца: появление земледелия, развитие воинского искусства, освоение новых ремесел. Кроме круго-

вых рисунков появляются линейные рисунки: линии, колонны, диагонали, квадратные построения.

Освоение человеком пространства сопровождается возникновением новых движений и рисунков в танце: простейшие движения на месте усложняются перемещением вдоль линий, линейные перемещения переходят в рисунок на плоскости, затем появляется построение танца по вертикали и, наконец, объемное перспективное асимметричное построение рисунка танца.

Еще в Древней Греции было исследовано воздействие на психику человека посредством созерцания различных перестроений. Так, статичное горизонтальное построение способствовало спокойному зрительскому восприятию. Вертикальный рисунок, учитывающий передний, задний, крайний планы, глубину пространства, усиливал динамику восприятия, действовал на зрителя возбуждающе. Уже известные нам круговые и линейные рисунки стали отличаться статичным и динамичным характером.

Примером динамичного линейного рисунка, учитывающего перспективу в танце, является рисунок «книжечка»: две горизонтальные линии вращаются вокруг своей оси в разных направлениях, соприкасаясь краями, из центра в это время появляются персонажи.

В рисунках отражается логика построения: они развиваются от простого к сложному. Простым рисунком является круг. Его модификацией можно считать рисунок «восьмерка» — два круга, перетекающих друг в друга. Еще более сложный круговой рисунок «шен»: два круга (один внутри другого) движутся в противоположных направлениях по зигзагообразной траектории.

Другой пример развития простого рисунка: из одной горизонтальной линии образуются две,двигающиеся в направлении друг к другу; затем из двух встречно вращающихся линий образуется крест, который снова преобразуется в одну линию, и т.д.



**Язык танца**  
**Танцевальная**  
**лексика**

Мимика, жест, взгляд, поза -  
ярчайшие средства общения,

Переход из одной позы в другую,  
смена положений тела производят

движение. Движение - основа танца. У каждого народа сформировалась своя традиционная пластика, свои приемы соотношения движений с музыкой. Язык танца складывается из общепринятых жестов, положений головы, рук, ног, корпуса, из приветствий, прощаний. Его определяют особенности возрастных и социальных отношений. Воздействие, оказанное языком танца, намного ярче, эмоциональнее, если форма танца соответствует его содержанию, а характер народа передан достаточно достоверно.

Язык танца формировался в соответствии с образом жизни народа, его социальным и историческим прошлым. Характер народа, особенности его мышления нашли отражение в языке танца.

Танцевальная лексика возникает на основе обобщения и специфически танцевального претворения выразительных движений человека. Из танцевальной лексики соткано хореографическое произведение как художественное целое. Сами по себе отдельные танцевальные движения не несут хореографической образности. Но в контексте определенного танца они представляют целый арсенал выразительных возможностей, воплощающих собирательный образ народа.

Танцевальная лексика наполняет содержанием рисунок танца, а рисунок танца, в свою очередь, оформляет лексику. Логика построения музыкальной фразы, образ, рожденный музыкой, позволяет найти необходимое хореографическое решение и создать соответствующую танцевальную лексику.

Логика развития движений от наиболее простых к наиболее сложным (с экспозицией, завязкой, ступенями перед кульминацией, собственно кульминацией и развязкой) подсказывает использование принципа контраста (линейное построение сменяется круговым, танцевальная фраза из полутонов сменяется техничным пассажем).

Танец измеряется теми же длительностями, что и музыка. Выразительным и свежим может выглядеть развитие лексики при помощи усложнения ритма с использованием ритмических акцентов, синкоп: дробное выстукивание простое - дробное выстукивание синкопированное. Большое значение имеет правильно выбранный ракурс исполнителя, помогающий восприятию композиции танца, раскрытию образа. Для наибольшей выразительности хореографического образа используется пластическое многоголосье, когда солистам аккомпанируют движения остальных исполнителей. Здесь важно не отвлекать внимание зрителя от основного образа, а сконцентрировать его вокруг солистов усиливающими восприятие движениями и рисунками.

Танцевальная речь состоит из танцевальных комбинаций - сочетаний нескольких танцевальных движений, раскрывающих характер исполнителя. Танцевальные комбинации выстраиваются в танцевальную фразу, соответствующую музыкальной фразе, выражающую хореографический образ. Танцевальный этюд состоит из нескольких танцевальных фраз, имеет целью выработку технических навыков исполнения. Хореографический номер имеет идею, содержание, действие, подчинен законам драматургии, раскрывает хореографический образ. Хореографическое полотно - это хореографическое произведение крупной формы, поставленное балетмейстером по всем канонам сценического действия.

### **Композиция танца**

Создание композиции хореографического произведения - процесс творческий, требующий огромной подготовительной работы.

Первой его ступенью является изучение этнографических, музыкальных, изобразительных, исторических источников по интересующей теме.

Второй ступенью - драматургия или содержание произведения (довольно часто встречаются хореографические номера без ярко выраженной сюжетной линии, но которые несущие в себе определенный хореографический образ) Со-

держание танца, народного в особенности, подчинено главной задаче — выражению характера народа, передаче национального колорита.

Третьей ступенью в создании танца является подбор музыкального материала. Часто бывает, что именно музыка вдохновляет на создание хореографического произведения.

Четвертая ступень — собственно сочинение танца и его пространственное выражение, точнее, сочинение хореографического текста и рисунка танца.

Как и все виды художественного творчества, хореография подчинена основным законам построения произведения. В первую очередь это относится к драматургии и выражается в обязательном соответствии экспозиции, завязки, развития, кульминации и развязки идее.

Это правило распространяется и на сочинение текста, рисунка танца. Даже небольшая танцевальная комбинация, выполненная с учетом этого правила, приобретет логическую завершенность.

Подготовительный процесс можно считать завершенным, если он привел к рождению внутренней формы танца. Мысли, чувства, переживания человека рождают в его сознании хореографические образы, что приводит к созданию яркого, выразительного самобытного произведения.

Произведения народной хореографии, как правило, не имеют конкретного автора, а являются продуктом коллективного творчества и тщательно оттачиваются впоследствии многими поколениями. Простота, лаконичность произведения малой формы, созданного в процессе совместного творчества несколькими народными умельцами, позволяют раскрыть красоту, широту, эмоциональность, лиричность русского танца.

#### **Русские народные**

#### **танцы**

Свои самобытные, веками сложившиеся особенности имеют танцы русского народа, до сих пор бытующие в различных регионах России. «Северный русс не так пляшет, как малороссиянин,

как славянин южный...», — отмечал Н.В. Гоголь в «Петербургских записках 1836 года». В свою очередь, русская танцевальная культура оказывает влияние на танец соседних народов. Именно через взаимодействие и взаимовлияние танцевальных культур особенно ярко проявляется самобытность, уникальность, неповторимость каждой из них.

Русские народные танцы имеют ряд характерных особенностей. Манера их исполнения отличается широтой, простотой, доступностью, ведь их танцевал народ на свадьбах, семейных праздниках, народных гуляниях.

История возникновения танца на Руси неразрывно связана с музыкальным и песенным творчеством. Не случайно песни на Руси «играют», «водят», «ходят». Известный исследователь фольклора народов, населяющих территорию России, Якоб Штелин в 18 веке писал: «Во всем государстве среди простого народа издавна существует обычай петь на полях и под пение девушек и женщин танцевать русские танцы. ... Во всем танцевальном искусстве Европы не сыскать такого танца, который мог бы превзойти русскую деревенскую пляску, если она исполняется красивой девушкой-подростком или молодой женщиной, и никакой другой национальный танец в мире не сравнится по привлекательности с этой пляской» (Штелин Я. Музыка и балет в России 18 века / Под ред. Б. И. Загурского. Л., 1935. С.55, 150).

Русский народный танец богат многообразием специфических рисунков: корзиночки, воротца, книжечки, шторки, змейки, плетень, ручейки, гребенки, капустки, стенки, столбы и др.

Русский народный танец на разных территориях России исполняется по-разному. На Севере — величаво, степенно, горделиво. В Центральной части - то лирично, задушевно, то весело и игриво. На Юге манера исполнения танца задорная, озорная, удалая. Однако, несмотря на различия в характере исполнения танцев в той или иной местности, существуют общие черты русского народного танца, обусловленные в немалой степени национальным характером народа: поэтичность, лиризм, сила, широта, ловкость, удаль, виртуозность

движения, простота, скромность и в то же время большое чувство собственного достоинства в манере исполнения. Мужской танец отличаются необыкновенная жизнерадостность, юмор, размах, уважительное отношение к партнерам. Для женского танца характерны плавность, задушевность, женственность, благородство, несмотря на то, что иногда он исполняется живо и задорно.

Одним из неперенных условий бытования русского танца является импровизационность. Следующая исполнительская особенность - необыкновенная выразительность рук танцующего. Кисти, пальцы рук, плечи, а также лицо и голова являются средствами выразительности, позволяющими раскрыть индивидуальность исполнителя. Наконец, манера, «выходка» каждого участника танцевального действия отличается своеобразием, неповторимостью, непременно отражая личностные качества, настроение танцующего, и всегда является носителем местного колорита танца.

В научной литературе существует много подходов к классификации русских народных танцев. Некоторые исследователи подразделяют их в зависимости от песен, под которые они исполняются. Например: «А я по лугу», «Камаринская», «Сени». Другие разделяют танцы по количеству исполнителей: «Шестера», «Напарочка», «Семера». Существует также деление в соответствии с рисунком танца: «Капустка», «Улитушка», «Плетень», «Круги», «Воротца», «Звездочка»; по движениям в танце: «Дробушечка», «Топотуха», «Перехватка»; по характеру исполнения: «Бешеная», «Шальная», «Метелица», «Сновуха». В основу классификации могут быть положены и трудовые процессы, отраженные в танце: «Ленок», «Костеля», «Косари», «Толкуша», «Веретено». Интерес представляет и систематизация по названию персонажа, изображенного в танце: «Лебедушка», «Медведь», «Рыбка», «Журавель», «Гусачок». Известный хореограф, фольклорист и создатель необыкновенных сценических интерпретаций народных плясок в хоре имени Пятницкого, народная артистка России Т. А. Устинова наряду с хороводами и кадрилиями выделяет пляски-импровизации и игровые танцы. Исследова-

тель русского народного танца, организатор многочисленных фольклорных экспедиций, создатель школы русского народного танца, народный артист России, профессор А. А. Климов классифицирует русский народный танец по жанровому принципу, выделяя хороводы и пляски, которые, в свою очередь, подразделяет на виды. Этот подход представляется нам наиболее целесообразным.

Таким образом, основными видами русских народных танцев являются: хороводы (в том числе круговые, орнаментальные, игровые); кадрили (включая более поздние по происхождению виды танцев — ланце и польку); пляски (одиночная женская и мужская пляска, парная пляска, групповая традиционная пляска, массовый пляс) и переплясы (мужской, женский, смешанный, групповой).

**Хоровод** Наиболее популярным жанром русского народного танца является хоровод. Пластическое выражение песни, иллюстрация текста песни, действенность, зрелищность, выражение образа песни, передача характера, настроения - вот далеко не полный перечень основных задач хоровода.

Хороводы, изображающие орнамент, узоры, фигуры, кружева называются орнаментальными хороводами. Особенностью орнаментальных хороводов, поставленных народом, отличающей их от постановок профессиональных балетмейстеров, является:

- небольшое количество рисунков;
- строгое соблюдение формы: жанр хоровода выдержан как музыкально (количество куплетов и повторов может быть не ограничено), так и пластически (движения танцующих незамысловатые, учитывающие привлечение в хоровод непосвященных исполнителей; фигуры хоровода вытекают одна из другой, подчинены логике традиционных видов деятельности народа - ткацкого производства, земледелия, обустройства быта.

- исполнение под хороводные песни, описывающие красоту русской природы, изображающие трудовые процессы, быт народа.

Песни, под которые исполняются орнаментальные хороводы, называются хороводными песнями. Они выполняют роль музыкального сопровождения.

Хороводы, выражающие драматическое действие, называются игровыми. Русский композитор, музыковед, академик Б. В. Асафьев, известный в мире искусства под псевдонимом Игорь Глебов, так описывает игровые хороводы: «Хоровод является драматическим действием, в котором разыгрываются под песню, соответственно ее тексту, сцены, выявляющие наиболее яркие черты из бытового уклада».

Песни для игрового хоровода отличаются более ярко выраженным ритмическим характером и действенным началом. Такие песни разыгрываются исполнителями. Не случайно хороводы называли народной игрой: «Хоровод - народная игра — движение людей по кругу с пением и пляской, а также вообще кольцо взявшихся за руки людей - участников какой-нибудь игры, танца».

Выразительность игрового хоровода достигается не только за счет актерского мастерства ведущих исполнителей разыгрываемого действия, но и за счет применения реквизита, зачастую весьма условного (платок — подушка, постель, венок — брачные узы; палка — лошадь, меч, костыль; плетка — покорность), а также благодаря игре на различных музыкальных инструментах, ряжению.

Отличительные особенности игрового хоровода:

- в игровом хороводе используется ограниченное количество рисунков танца, перестроения гораздо проще и легче для запоминания;

- основными фигурами являются круги или линии (в центре круга разыгрывается действие, в линейном построении две противоположные линии ведут диалог);

- изменяется роль заводилов хоровода, от которого требуется не умение изобретать фигуры, а актерское мастерство и хорошие вокальные данные.

При всем сходстве хороводы в каждом районе России исполняются по-своему, в своей манере, в разном темпе, с различным составом участников.

Общепринятая в этнографии система деления территории России на сложившиеся к началу XX века этнические зоны (северорусскую, среднерусскую, южнорусскую, русско-белорусскую, русско-украинскую, Поволжье, Урал, Сибирь, Дальний Восток, казачество) наиболее полно отражает разнообразие изменения танцевальных традиций и представляется нам достаточно органичной для изучения региональных особенностей русского народного танца.

Северный регион: Архангельская, Вологодская, Ленинградская, Новгородская области, север Костромской, Ярославской, Тверской, Ивановской, Нижегородской областей, часть Псковской области, прибрежные районы Мурманской области.

Южный регион: Калужская, Орловская, Тульская, Липецкая, Рязанская, Тамбовская, Пензенская области, восточные районы Воронежской и северные районы Волгоградской областей.

Центральный регион: Московская, Владимирская, центральная и южная часть Тверской, Ярославской, Костромской, Ивановской, Нижегородской областей, восточные районы Смоленской и южные районы Псковской областей.

Поволжье: Ульяновская, Самарская, Саратовская области.

На границе с Белоруссией и Украиной сформировались другие этнические зоны: русско-белорусское пограничье (Брянская область и западные районы Смоленской области) и русско-украинское пограничье (Курская, Белгородская, южные районы Воронежской области).



Урал: Пермская, Свердловская, Челябинская области, восточные районы Оренбургской и западные районы Курганской областей.

Сибирь и Дальний Восток подразделяются на Западную Сибирь (Алтайский край, Новосибирская, Омская, Томская, Кемеровская области) и Восточную Сибирь (Иркутская область, Хабаровский, Красноярский и Приморский края).

В казачестве следует выделить двенадцать групп: Уральские, Астраханские, Оренбургские, Кубанские, Донские, Терские, Сибирские, Семиреченские, Забайкальские, Амурские, Уссурийские, Некрасовские казаки.

Рассмотрим некоторые особенности построения и исполнения хороводов.

Для исполнения северных хороводов типична горделивая, торжественная манера, медленная, величавая поступь, плавность и сдержанность в движениях. Построение орнаментальных хороводов в основном линейное, шеренгами. Шествие по линиям под протяжные медленные песни (недаром говорят, что на Севере хороводы «поют»). Хороводы исполняются только девушками и называются «ходечи», «ходцы», «ходюги», «столбы», «застенок». В основном хороводы водились девушками, иногда приглашались парни. Медленные хороводы «Петровщины» состояли из трех частей: «застенок», «столбы» и «круги». Орнаментальный хоровод «Косой столб» включает в себя поочередное перемещение второй пары в обход первой и наоборот. Скорые хороводы «Корзиночка», «Змейка», «Капустка» изображают названные фигуры, исполняются в более быстром темпе. Игровые хороводы на Севере обычно смешанные. Так, хоровод «Негодяй» (Архангельская область) «повествует» в юмористической манере о взаимоотношениях мужа и жены.

На Юге России хороводы «играют»: разыгрывают содержание песни и украшают пение всевозможными припевками и подголосками. Костюмы исполнителей традиционно ярких расцветок, укороченные, что позволяет более технично двигаться, придает большую свободу движениям корпуса,

плеч, рук, ног, головы. Орнаментальные и игровые хороводы на Юге — смешанные, исполняются как женщинами, так и мужчинами. Темп хоровода ускоряется. Однако наряду с быстрыми по темпу исполнения встречаются хороводы средние и медленные. Усложняются движения ног, появляются припляс, дроби, подскоки. Ритмический рисунок украшается синкопами.

Центральная часть России несет отпечаток влияния культурных традиций Севера и Юга. Даже народный костюм средней полосы сочетает в себе теплоту и яркость южной колористики и лаконичность северного силуэта.

Хороводы состоят из двух частей — медленной, переходящей в быструю. В них сочетаются плавность, мелодичность северных хороводов в медленной части и задор, искрометность южных хороводов в быстрой части.

Специфические рисунки орнаментальных хороводов Центральной России: «круг в круге» — «Стоит кузня» (Рязанская область); «разомкнутый круг» - «улитка» или «капустка» — «Змейка» (Рязанская область).

В игровых хороводах встречаются поцелуй, «казенка». Часто действие разыгрывается в центре круга, где изображаются бытовые сценки: выбор невесты и ее родни - «Гулял барин» (Тверская область), ухаживания «Селезень» (Московская область), загадывания загадок — «Вдоль по лугу» (Московская область).

Хороводы с «рассуждениями» отличаются своеобразной жестикуляцией ведущих диалог исполнителей, изображающих и «комментирующих» текст хороводной песни — «Как по той, по травке» (Владимирская область).

Самобытностью отличается и танцевальная культура русско-белорусского пограничья. Среди ее особенностей можно выделить следующие:

- переплетение черт русского и белорусского народного творчества;

- женский народный костюм ярких теплых тонов (красный, оранжевый), украшенный вышивкой, короткий (до

середины икры), сложный головной убор (кокошник, подзатыльник и повязальник), на ногах белые чулки, лапти, перевязанные крест-накрест оборами;

- песни исполняются на диалекте;
- употребляются хороводные величания;
- хороводы смешанные, включающие участников всех возрастов;
- темп хороводов средний и быстрый;
- корпус исполнителей очень подвижен, встречаются резкие повороты, «танцуют» плечи, руки,
- припляс и пляска являются обязательными для всех участников хоровода.

Распространены орнаментальные хороводы («Около бережка похаживала», «Лука», «Заплетися, плетень»), игровые хороводы («Про попа», «Кострома»).

Для русско-украинского пограничья характерным является то, что хоровод здесь называется «танок». Плясовой танок - наиболее распространенная форма хоровода. Таночные песни украшены своеобразными припевами (Ой-лели, лели; Али-лей-лели). В хороводах участвуют исполнители всех возрастов, в некоторых - одни женщины. Исполняются танки очень темпераментно.

Известны танки двух видов: со сложными рисунками, исполняющиеся на одном месте; с еще более сложными рисунками (круг в круге в продвижении), состоящие из нескольких фигур, исполняющихся в динамике. Например, танок «Петелька», «Танок с поясами» (Курская область).

**Кадриль**                      Кадриль - наиболее молодой вид русского танца. Встречается она на всей территории России за исключением Русско-украинского пограничья. Ведет свое происхождение от французской кадрили и английского контрданса. Попавшая в светские салоны русской аристократии в начале XIX

века и пришедшая по вкусу не только знати, но и слугам, крепостному люду, кадрили в интерпретации служилых людей претерпела значительные изменения и обогатилась русской национальной манерой исполнения.

Появились новые фигуры кадрили, заимствованные из русских орнаментальных хороводов. В таком виде кадрили сохранилась в отечественной танцевальной культуре народа, став неотъемлемой частью народного танца.

Существует ряд отличительных черт русской кадрили, которые позволяют отделить ее от первоисточника - французской кадрили:

- рисунок русской кадрили более богатый («корзиночка», «воротца», «звездочка», «гребенка», «круг»);

- в русской кадрили от 3 до 14 фигур (тогда как во французской кадрили 5-6 фигур),

- в русской кадрили названия фигур четко соответствуют содержанию («знакомство», «девки нарасхват», «(петухи), «казенка»);

- русская кадрили впитала в себя элементы пляски и перепляса, в ней появились фигуры «перепляс», «барыня», «камаринская», «топотуха с переплясом»;

- каждая фигура отделяется от последующей (паузой, объявлением названия следующей фигуры, притопом, хлопком или поклоном всех исполнителей);

- в русской кадрили появились новые фигуры: «вальс», «полька», большинство фигур заканчивается кружением в парах;

- названия фигур происходят от названия места бытования кадрили («клинская», «шуйская», «похвистневская»).

По композиционному построению можно выделить квадратную, линейную, круговую кадрили.

Квадратная кадрили иногда носит название угловой, так как исполняется «по углам», четырьмя парами. **Перемещения** здесь в основном между противоположно расположенными парами.

Наиболее распространена угловая кадриль в Московской, Тверской, Рязанской, Тульской Саратовской, Самарской, Нижегородской, Пензенской, Тамбовской областях. Кадриль исполняется простым, переменным или шаркающим шагом, перестроения очень быстрые, динамичные, иногда с дробными выстукиваниями. Фигуры в угловой кадрили разнообразны:

- движение всех пар к центру и расход на свои места, кружения в парах;

- пары из противоположных углов меняются местами, одна пара образует воротца, другая пара в них проходит, все кружатся на месте, затем возвращаются на свои места,

- противоположные пары образуют круг, двигаются по кругу, расходятся на места противоположной пары, затем все повторяется до возвращения на свои места;

- две пары сходятся в центр, один из исполнителей отдает свою партнершу и пляшет перед тройкой кружащихся исполнителей, затем забирает девушку и возвращается на свое место.

В линейной, двухрядной кадрили должно принимать участие четное количество исполнителей - от четырех и более. Движение в парах производится «стенкой на стенку» - линейно навстречу друг другу.

Бытует линейная кадриль на Урале, в Сибири, на Нижней Волге, в Астраханской области, на Севере России (в Архангельской, Вологодской, Ленинградской областях), а также в Ярославской и Костромской областях.

Наиболее популярны следующие фигуры:

- перемещение навстречу двух линий одновременно или поочередно;

- пары через одну подходят к противоположным парам, образуя круг, двигаются против часовой стрелки, возвращаются на свое место, пройдя через ворота, образованные парой, с которой кружились; девушки образуют круг в центре, перемещаются по нему, пока парни пляшут на месте, затем

парни повторяют все перемещения девушек, а девушки пляшут на своем месте;

- обе линии двигаются навстречу друг другу, одна линия проходит под воротами, образованными другой линией, пары кружатся на чужих местах, затем таким же образом возвращаются на свои места.

В круговой кадрили может принимать участие любое количество пар — как четное, так и нечетное, но не меньше четырех. Все перемещения происходят по кругу, по часовой стрелке, а перемещения одного из партнеров - против часовой стрелки.

Встречается в Московской, Самарской областях, в Сибири, на Урале. Фигуры отличаются разнообразием:

- все пары двигаются по кругу, затем вращаются вокруг себя, затем все повторяется в обратном направлении;

- девушки перемещаются по кругу, пока не дойдут до своих партнеров, которые пляшут на месте; потом парни повторяют все перемещения девушек;

- девушки двигаются в центр, образуют круг, повернувшись спиной к центру круга, танцуют на месте; затем возвращаются на свои места, обходят своих парней, кружатся с ними вокруг себя; парни пляшут на месте, потом повторяют все движения девушек;

- парни и девушки двигаются в разных направлениях по кругу, пока не дойдут до своих партнеров, кружатся на месте;

- пары через одну выходят в центр круга, образуя рисунок «круг в круге», двигаются зигзагообразно, встречаясь поочередно правыми и левыми плечами с двигающимися тоже зигзагообразно парами (рисунок «шен»).

**Перепляс** Перепляс - один из древнейших видов русского народного танца — первоначально был преимущественно мужским. Смысловое

назначение перепляса - состязание в ловкости, силе, сообразительности, выносливости. Победителем выходит тот, кто «переплясал» своего соперника, исполнил большее количество «колен», продемонстрировал сложнейшие трюки (хлопушки, прыжки, дроби, вращения).

Традиционный перепляс состоит из проходки (отражающей индивидуальность исполнителя, его эмоциональное состояние) и самого движения («колена») первого исполнителя, а далее — проходки и «колена» второго исполнителя. Так продолжается до полной победы одного из соперников.

Правила перепляса устанавливаются заранее: состязаются по количеству «колен», либо на выдержку и невозмутимость во время перепляса при усиленных попытках зрителей рассмешить исполнителей, либо каждый участник должен сначала повторить «колени» своего соперника, а только потом исполнить свое «колени». Повторяющиеся элементы в счет не идут.

Зрители являются участниками состязания, переживают за «своего», подсчитывают количество «колен», подбадривают соперников, поддерживают нужный ритм хлопками, притопами.

Перепляс исполняется под сопровождение народных музыкальных инструментов: гармошки, баяна, домры, жалейки, балалайки, рожка, ложки, трещотки. Темп сначала умеренный, затем все ускоряется, а в конце перепляса может быть очень быстрым. Движения к концу перепляса все усложняются, самые неожиданные и техничные «колени» «приберегаются» для финальной и решающей схватки соперников. Именно в переплясах формировался и развивался мужской русский народный танец.

С изменением уклада жизни народа, появлением кустарных промыслов, развитием ремесел, а впоследствии промышленности возрастает влияние городской культуры на традиционный фольклор. Женщины становятся более активными участницами традиционных гуляний, в женском танце появляются элементы сольной пляски. Женщины - исполни-

тельницы перепляса — вносят новую струю в исполнение - частушку. Сначала исполняется проходка, затем - частушка, а потом - «коленце». В таком соревновании выигрывает не только сила и виртуозность, но и остроумие. В женском переплясе много дробей, шагов с притопами, переменных шагов с подбивкой, синкоп, вращений.

Переплясы исполняются под «Барыню», «Камаринскую», «Полянку» и другие известные в народе мелодии. В Архангельской области бытует перепляс «Топтуша», в Рязанской - «Рязаночка», «Елецкого», в Саратовской - «Мотанечка», в Брянской - «Ой, рива, рива», в Астраханской - «Рассыпуха».

### **Литература**

- Авдеев А. Д. Происхождение танца. М.; Л., 1959 - С.38-81. Бачинская Н. Русские хороводы и хороводные песни, М., Л.: Музгиз, 1951.
- Богданов Г.Ф. Основные этапы формирования и развития русского народного танца: Автореф. дис. ...канд. искусствоведения. — М., 1988.- 25 с.
- Богданов Г.Ф. Несколько шагов к фольклорному танцу. - М.: Всероссийское музыкальное общество, 1996. С. 10-35.
- Бромлей Ю.В., Марков Г.Е. Этнография - М., 1982.
- Бюхер К. Работа и ритм - М., 1923. - 196 с.
- Веретенников И. Ожнорусские хороводы. Белгород, 1994 Георги И Г. Описание всех обитающих в Российском Государстве народов,- СПб., 1779 - 438 с.
- Гусев В.Е. Фольклор и хореографическая самодеятельность // Фольклор и художественная самодеятельность. - Л., 1968. - С 59-62.
- Жорницкая М. Северные танцы. М., 1970.
- Захаров Р. В. Сочинение танца. М.: Искусство, 1983.
- Иноземцева Г В. Народный танец. М.: Знание, 1971.
- Казьмин П. Сто русских народных песен, М.: Музгиз, 1958. Климов А.А. Основы русского народного танца. М.: Искусство, 1981.
- Климов А. А Русский народный танец. Север России: Учеб. Пособ. М., 1996.



- Князева О. Н. Танцы Урала Свердловск, 1962.
- Круглова Ю. Г. Фольклорная практика. М.: Просвещение, 1979.
- Методика работы с косвенными источниками по воссозданию утраченных образцов танцевального фольклора. Метод рек для руководителей самодеят. хореограф, коллективов Минск, 1980.
- Надеждина Н. Русские танцы М., 1951.
- Руднева А.В. Курские танки и кара годы М.: Сов композитор 1975.
- Русские кадрили. М., 1956.
- Русские народные танцы. М., Госкультпросвет, 1949.
- Русские народные хороводы и танцы. М., 1948.
- Сахаров И. Сказания русского народа. Спб., 1848.
- Смирнов Е. Северная кадрили. Петрозаводск, 1977.
- Смирнов ИВ., Искусство балетмейстера, М.: Просвещение, 1986, С.152-166.
- Снегирев И. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. М., 1837-1839.
- Терещенко А. Быт русского народа. Спб., 1848.
- Ткаченко Т.С. Народный танец. М.: Искусство, 1967.
- Уральская В. И Эстетические проблемы взаимовлияния народного и профессионального искусства (на материале хореографии): Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М.,1969.
- Устинова Т. А. Беречь красоту русского танца. М.: Молодая гвардия, 1959.
- Устинова Т.А. Русский народный танец. М.: Искусство, 1976.
- Устинова Т. А. Избранные русские народные танцы. М.: Искусство, 1996.
- Фаминцын Ал. Скоморохи на Руси. Спб., 1889.
- Филиппов Э. Русские народные танцы Иркутской области. Ир- кутск Вост. — Сибирск. кн. изд., 1965.
- Шейн П.В. Великорусе в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах..., Спб , 1898.
- Яницкая М.Д. Методика собирания и записи танцевального фольклора. М.: Всесоюзный науч. — метод, центр народного творчества и культпросветработы, 1981.

## Глава 8. Русский народный костюм

**Классификация русского народного костюма и его основные комплексы**

**Крестьянскую одежду классифицируют** по следующим признакам:

- региональный (южнорусский поневный и северорусский сарафанный комплексы и др.);
- этнолокальный (местные разновидности региональных комплексов),

- половозрастной (детский, молодых и пожилых женщин и мужчин);
- степень зажиточности владельца;
- сословная принадлежность (к однодворцам, казачеству и др.);
- социально-бытовые функции (рабочие, будничные, праздничные и обрядовые: свадебные, погребальные, траурные, поживные);
- практическое назначение (нательная, горничная, верхняя одежда).

Из огромного разнообразия женской русской народной одежды выделяют два основных типа — *южнорусский* и *северорусский*. В *южнорусский поневный комплекс* входят: богато вышитая рубаха, клетчатая понева — набедренная одежда типа юбки, пояс, передник («запан»), а также наплечная одежда типа укороченной рубахи («навершник»), дополнения и украшения, кичкообразный головной убор («сорока»), обувь. В *композиции поневного комплекса* преобладает принцип симметрии, наличие двух согласованных центров средоточия декора: наверху (головной убор и плечевой пояс) и внизу (подол поневы, рубахи и низ передника). Овальный силуэт южнорусского поневного комплекса, горизонтальность расположения декора, намеренное сокрытие талии и

шеи придавали женской фигуре подчеркнутую массивность.

В южнорусском поневном комплексе зримо воплотилась неисчерпаемая декоративная фантазия народа, источником которой была щедрая южнорусская природа. Созвучность ей рождала мастерство плавной гибкой линии, свободно очерчивающей овальной силуэт фигуры, чарующую мощь яркой, радостной колористики; декоративное богатство; ювелирную тщательность отделки при сохранении монументальности художественных образов.

*Северорусский сарафанный комплекс* составляют: рубаха, сарафан, пояс, душегрея, кокошник, украшения и дополнения, обувь. В связи с этим примечательно следующее высказывание Б.А.Куфтина о том, что установленный Д. Зелениным в качестве северо-великорусского, в противоположность южно-великорусскому комплекс костюма — сарафан - кокошник может относиться к слою мещанско-торговой городской культуры в деревне, так как более древний в северовеликорусской народной среде косоклиный сарафан, по существу, не связан с кокошником и в северовеликорусских губерниях еще недавно сопровождался головным убором, совершенно аналогичным южновеликорусскому, т.е. кичкой - волосником с твердой основой, сорокой и бисерным позатыльником, иногда даже с сохранением этой терминологии

В сарафанном комплексе центр композиционной связи всех элементов костюма, декорировавшийся особенно пышно, приходился на верхнюю часть костюма — головной убор и плечевой пояс.

Комплекс с сарафаном бытовал не только на русском севере, но и в центре, в районах Поволжья, Урала, Сибири, а также в некоторых южных и западных губерниях России. Во второй половине XIX в. *сарафан* как более модная городская одежда стал проникать в Рязанскую, Тульскую, Калужскую и

**Вместе с подражанием животным и птицам в формах головных уборов изначально это выступало в качестве своеобразной маскировки, родственной ритуальным маскам, и выполняло роль оберега.**

другие губернии, в которых ранее традиционным считался поневный комплекс. Кичкообразные сложносоставные головные уборы постепенно упрощались, заменялись повойниками и платками.

*Крестьянский костюм в центральной России* был близок к северному, хотя в ряде мест встречались костюмы с чертами южнорусского комплекса. Исследуя материальную культуру русской Мещеры, Б.А. Куфтин отмечал, что передвижения населения с севера на юг и обратно сильно стерли своеобразие древнего слоя. В области самой Москвы это сказалось особенно ярко на костюме, в полном исчезновении древней поневы под влиянием широкого распространения с севера и северо-запада, по-видимому, под влиянием боярского костюма сарафана с пуговицами. Понева, еще недавно бытовавшая в некоторых южных уездах Московской губернии, может быть, уже являлась там позднейшим наслоением, проникшим туда вторично с южно-великорусскими выходцами, например, в связи с переселением крестьян помещиками в крепостное время. Имеются некоторые сведения о поневе в Бронницком, Подольском уездах, в Верейском уезде и у так называемых «шуваликов» (крепостных гр. Шувалова). Уже в 80-е гг. XIX в. в Московской губернии крестьянки по праздникам ходили в городских платьях, шляпках, нитяных перчатках и с зонтиками.

Небольшая часть крестьянок южных губерний носила костюм, включавший *рубаху с однотонной или полосатой юбкой, кокошиником или колпаком (костюм однодворок)*, а казачки Нижнего и Среднего Дона носили *костюм с кубельком* — платьем типа татарского камзола, надеваемым на длинную туникообразную рубашу с широкими рукавами (костюм). В костюм с кубельком также входили серебряный или бархатный пояс «тартаур», парчовый повойник (либо рогатая кичка или расшитый колпак), расшитые татарские сапоги или туфли, украшения, дополнения и штаны, наличие которых свидетельствует о сильном влиянии на одежду казачек куль-

туры их восточных соседей.

На рубеже XIX и XX вв. по всей территории России распространилась *парочка* — комплекс из юбки и кофты (или цельного платья), сшитый из фабричной ситцевой ткани. Парочка дополнялась платком, завязанным под подбородком. Деревенские модницы к парочке надевали белые чулки и красные козловые ботинки на резинках («полсапожки»).

*Мужской костюм* русских крестьян отличался однотипностью и состоял из рубахи, пояса, портов, верхнего и нижнего кафтанов, головного убора и обуви — лаптей или сапог.

*Детская одежда* и покроем, и орнаментом почти полностью повторяла взрослую, но изготавливалась из более дешевых материалов и состояла из меньшего количества деталей. Деревенские мальчики и девочки ходили летом в длинных подпоясанных рубахах из льняного или конопляного («посконного») полотна. Подростки же носили как длинные рубахи, так и комплекты из рубахи с сарафаном (или с юбкой) и рубахи со штанами. Характерной особенностью русской крестьянской культуры являлось одновременное бытование костюмных комплексов, сложившихся в разное время.

**Основные элементы костюмов русских крестьянок**

Большое символическое значение в структуре традиционного костюма имели их прически, головные уборы и грим.

«Девичья коса — всему миру краса», — говорилось в народе. До замужества в будни девушки чаще всего заплетали-

У казаков, сформировавшихся из русских выходцев из разных губерний и включавших также неславянские элементы, наряду с куоельком бытовали следующие типы женского костюма: у казачек с верховьев Дона можно было найти поневу и рогатую кичку, местами — сарафан и кокошник; у уральских казачек господствовал комплекс с сарафаном, у терских — было много общего с одеждой кавказских горцев, у кубанских казачек также были свои отличия в одежде (домотканая, иногда полосатая юбка и др.).

ли волосы в одну косу в три пряди, спускавшуюся по спине, и вплетали в нее тряпочки или простые ленты, по которым следили за ростом волос. В праздничные дни в косу вплетали яркую шелковую ленту, разнообразные парчовые косники и даже колокольчики. О том, как украшали косу невесты в северных губерниях, крестьянки вспоминают: «Лента голуба да ала, нависят много, снопом, к одной приколят, а ету бантом надо всеми. Висят наравне с подолом».

У Б.Л. Богаевского читаем: «Со вниманием наблюдая за хлебными полями и находясь с ними в тесных отношениях, человек рано задумал сопоставить свои волосы с хлебным полем... а затейливая и красивая работа природы, заплетавшая незримыми путями косы колосьев, также рано подала мысль человеку и свои волосы заплести в форме колосьев».

Довольно распространенным праздничным убранством волос было заплетание «сложных» кос (до 12 прядей). Символика волос (косы) играла большую роль в девичьих гаданиях: «замыкание косы» на замок («суженый, приди - расчеши»), В Вологодской губернии девушки плели в канун рождественского сочельника 12 кос и на каждую загадывали имя возможного жениха: при совершении гадания на перекрестке «жених брался за косу». В Костромской губернии девушки при гадании на Андрея (30.11) единственный раз в году заплетали косы по-бабьи.

Отрезать косу у девушки означало обесчестить ее. В одной народной песне девица жалуется на жену своего милого:

*Хочет девушку бесчестить в глаза –  
Русу косыньку отрезать у меня.*

В былые времена помещики так наказывали своих сенных девушек, не устоявших против внушений любви. Представления о косе (волосах) как об одном из символов девичьей красоты, невинности, возможностей породили разнообразие магических приемов стимуляции ее роста (включая вер-

бально-музыкальные формы); коса символизировала девичье «Я» — красу (красоту), волю и стала персонифицированным объектом молодежных весенних обрядов под названиями Коса, Красота, Девушка, Невеста. Эти обряды являлись важной частью календарных праздников, и в то же время в них можно предполагать трансформированные признаки молодежных и женских переходных обрядов.

В северных губерниях при нарядном головном уборе девушки *распускали волосы*. Эта старинная прическа считалась особо торжественной. Именно таким образом причесывались девицы при венчании, во время причащения в церкви, при похоронах родителей. «Особым образом причесывались согрешившие до брака девушки «покрытки» (распущенные волосы, повязывая платком), а также старые девы и вдовы».

Замужние крестьянки в отличие от девиц обычно заплетали волосы в две косы на висках и завязывали их надо лбом, образуя «рога», или закручивали *узлом на затылке*. Иногда волосы, не заплетая, прятали под головной убор.

Согласно древнему обычаю, девичьи головные уборы не закрывали темени и представляли собой жесткий обруч или мягкую повязку, которые скреплялись на затылке лентами. Иногда эти ленты завязывали бантом или заменяли одной шелковой либо бархатной полосой, сплошь расшитой золотными нитками.

Повсеместно девушки носили красные узорные платки, сложенные по диагонали в несколько рядов, что называлось «в *складку*». Спереди подкладывали картон, а концы завязывали сзади под косой. На юге такой убор мог быть дополнен воткнутыми цветами, птичьими крашеными перьями. Столь же популярным было среди русских девиц ношение платков, сложенных «на *уголок*» по диагонали с повязанными под подбородком концами

Южнорусские головные уборы отличались яркостью и насыщенностью декора. Для их создания использовались самые различные отделочные материалы: позумент, блески, тесьма, пуговицы, бисер, птичьи перья, шерстяная бахрома, помпоны и т.п.

На севере особо нарядные уборы невест, известные под названиями «рефетка», «рефиль», обычно низались жемчугом и разноцветными камешками. Ко многим праздничным женским и девичьим головным уборам надо лбом пришивали сетки из жемчуга, стекляруса или белого бисера, закрывавшие весь лоб до бровей и даже ниже. Такие сетки назывались «рясы», «поднизи». Просватанные девушки северных губерний прикрепляли к своей повязке бархатный, шитый золотом кружок — «натемник» или небольшой прутик с разноцветными лентами («флажки»), иногда прятали косу под вязаный «честной» колпак, на который затем надевалась повязка — « символ девичьей чистоты. В качестве женского головного убора колпак был распространен в верховьях Дона, в некоторых уездах Воронежской, Тульской и Тамбовской губерний.

Довольно часто головной убор девушки после ее замужества становился частью ее женского убора. Так, девичий венец с рясами, надетый с повойником, закрывавшим волосы, составлял женский головной убор, известный под названием «жемчуг» (Олонецкая губерния).

Древним общеславянским головным убором было «головное полотенце» («ширинка», «убрус», «похватка»), которое делалось из белого льняного холста, обрезанного по ширине ткани (откуда и название «ширинка»), с вышитыми или затканными красной нитью концами. Девушки носили *ширинку*, перегибая холст по диагонали. Молодые женщины складывали ее жгутом и повязывали на свой головной убор концами вперед.

Вступление девушки в брак означало ее полное подчинение семье мужа. По представлениям древних славян, *волосы обладали чарующей магической силой, связанной с идеей плодородия, продолжения рода и его благополучия, олицетворяли половую силу.* Этим объясняется большое значение, которое придавалось в свадебных обрядах акту перемены прически и головного убора (распускание и расчесывание волос перед венцом как символ вступления в брак, плачи невесты по ее девичьей косе — «красоте», выкуп женихом косы невесты, обряд «скручивания», когда после венца свахи за-



плетали волосы новобрачной в две косы и навсегда скрывали их от посторонних глаз под женским головным убором). У А. Н. Афанасьева читаем: «Как простоволосие считается за грех для замужних, так «самокрутье» (убирать голову по - бабьи) — для девиц». «Открыть женщине волосы на людях считалось страшным грехом, так как это «освобождение своей магической силы и тем самым - бунт против чужого рода и брачных уз, ее к нему привязавших». С растрепанными, спутанными волосами представлялись славянам лишь представительницы нечистой силы - ведьмы, русалки. О нечесаной девке говорили: «Ходит как русалка». Вместе с тем бывало, что женщинам позволялось распускать волосы и как бы освобождать свою половую силу. Например, во время родов, проведения сохой магического круга для предохранения селения от морового поветрия и проч.

Женским головным убором, входившим в поневный комплекс, была *сорока*, которую умела шить каждая крестьянка. Название «сорока» можно объяснить пестротой используемых материалов и названием отдельных ее частей («крылышки», «подкрылки», «хвост»). В этом названии, возможно, содержится отождествление с птицей сорокой, которую вешали в конюшнях для оберега. Вероятно, и головной убор *сорока* служил оберегом от домового, который, по поверью, мог утащить женщину за волосы на чердак.

Остовом *сороки* была «кичка» (от слав. слова «утка») — твердо простеганная налобная накладная подковообразной (рогатой), лопатообразной, круглой или какой-либо другой формы, к ней пришивали *чепчик* («волосник») на вздержке, под который убирали волосы. Затылок непременно прикрывался бархатным, шелковым или бисерным «позатыльником» прямоугольной формы. Сверху на эти детали надевался своеобразный чехол, который также мог называться «сорока» либо «обвязка», «верховка». Вокруг этих основных деталей и

формировалась сорока как сложносоставной (до 14 частей) головной убор, весивший порою около семи килограммов.

Считалось, что рогатый головной убор помогал матери и особенно роженице уберечь себя и ребенка от нечистой силы и сглаза. Рогатые «кички» (высота рогов от 15 до 30 см) носили молодые женщины в первые годы замужества. После рождения первого ребенка их обычно меняли на лопатообразную «кичку» или повойник

Общерусский головной убор *кокошник*, входивший в сарафанный комплекс, изготавливался в отличие от «сороки» профессиональными мастерицами-золотошвейками на заказ и стоил очень дорого. Существует великое множество локальных типов кокошников, различающихся как формой, так и декором. Остановимся на более распространенных.

По всей России был известен древний тип кокошника - *с поперечным гребнем*. В Курской и Орловской губерниях встречался *двурогий кокошник седлообразной формы* — «шеломок». Кокошник в Воронежской и Тамбовской губерниях представлял собой головной убор с округлым высоким передом (с прокладкой из картона), несколько скошенный сзади. Его носили, слегка сдвинув на лоб, прикрывая затылок расшитым позатыльником. Поверх кокошника часто завязывали шелковую ленту или сложенный в виде полосы платок «концами вперед». Весьма своеобразны и самобытны *однорогие кокошники*: с закругленным верхом (владимирско - ярославские), с заостренным верхом (костромско-ярославские); а также «головка» или «кика» (новгородские), «ряска» (тверская).

Северные кокошники изготавливали из парчи, бархата, шелка на жесткой прокладке, обильно расшивали золотными и серебряными нитями, речным жемчугом, блестками, рубленным перламутром, разноцветными гранеными стеклышками, сверленными самоцветами, разноцветной фольгой.

Зажиточные крестьянки дополняли очелья своих головных уборов выплетенными жемчужными поднизями в виде сетки, овальных зубцов или пышных оборок, которые, на-

пример, в Олонецкой губернии пришивали в несколько слоев, что создавало впечатление нежной жемчужной «челушки», красиво обрамлявшей лицо. М. Н. Мерцалова в книге «Поэзия народного костюма» цитирует записи 40-х гг. XIX в. путешественника Гакстехаузена: «Есть губернии, например, как Нижегородская, в которой каждая крестьянка носит на шее, на головном уборе от 200 до 300, а иногда и до тысячи настоящих жемчужин». В небогатых семьях кокошники расшивали белым бисером, бусами. Такие кокошники назывались *бусовыми*.

Необходимо упомянуть еще об одном, общем для всех восточных славян, интимном (обязательно повязывающемся платком) женском головной уборе — *повойнике*. В разных районах он мог называться «повой», «волосник», «полетушка», «сборник», «чехлик», «шлык», «чупирник». Внутри повойника поперек головы вшивался твердый стеганый валик. Сзади повойник имел вздержку, что резко отличало его от кокошника. На севере великорусской территории такой повойник назывался «моршень» (от слова «морщить»), «борушка», «почепешник».

Головной убор русских крестьянок занимал главенствующее положение в иерархии частей костюмного ансамбля, являлся его композиционным центром, местом наибольшего средоточия декора и отличался многозначностью и метафоричностью своего художественного образа. Он отражал космологические, эстетические и этические представления крестьянок, их национальность, возраст и семейное положение (головные уборы девушек, просватанных девушек, молодых, старух, вдов), социальный статус, место проживания. Головной убор выполнял обереговую, продуцирующую, эмотивную, эротическую (привлечение внимания), утилитарную и другие функции. Метаморфичность художественного образа головных уборов крестьянок проявилась в их формах и названиях. Символика головного убора в образной системе костюмного комплекса, отражающей, как мы уже отмечали,

представления крестьян о мироздании, связывалась с его верхним ярусом. Потому наиболее часто мотивами орнамента головных уборов были солярные знаки, птицы и древо жизни. Как часть костюмного ансамбля головной убор подчинялся законам этой большой формы.

К концу XX в. общим, наиболее распространенным головным убором женщин и девушек в русских деревнях стал *платок*. Купчихи, богатые мещанки и крестьянки в северовеликорусских землях и в Поволжье носили поверх кокошников и повойников весьма дорогостоящие платки белого, вишневого, синего, фиолетового цветов с широкой вышитой каймой. Особенно славились по всей России платки с золотной вышивкой, производившиеся в Городце, Арзамасе, Лыскове и других местах Нижегородской губернии. Большие платки обычно носили «в роспуск», т. е. заколов два конца под подбородком, а два других свободно распустив по спине. В конце XIX в. на нижегородских платках стали вышивать только одну половину полотнища, разделенного по диагонали. Их обильная золотная вышивка включала изображение трех вазонов с букетами цветущих ветвей, причудливо перевитых лозами и гроздьями винограда. С середины XIX в. в Городце и его окрестностях распространилась мода носить такие платки на плечах. Во второй половине XIX в. популярными становятся «головки» — шелковые косынки, украшенные золотой вышивкой только по трем концам и в налобной части.

Большим вышитым платком или *фатой* из шелковой или прозрачной кисеи закрывали в свадебном обряде лицо невесты. Молодые женщины до рождения первого ребенка на свой праздничный головной убор набрасывали фату, украшенную по краю полосой золотого галуна, шелковой лентой и кружевом.

В конце XVIII — начале XIX вв. в России налаживается массовое изготовление шелковых золототканых платков и

На очельях головных уборов часто встречались изображения двух птиц головой к голове, символизовавших счастливый брак.

*фат канаватных*, то есть шелковых, цветных и узорчатых. Центрами этого производства были Москва и Коломна с прилегающими селами. Высоким уровнем исполнения, изысканностью и сложностью орнаментики, применением тонкой золотистой скани славились изделия коломенских купцов Левиных. Им принадлежало несколько шелкоткацких мануфактур, просуществовавших до середины XIX века. Левины успешно торговали золоткаными платками, флеровыми (полупрозрачными) и канаватными фатами не только по всей России, но и на азиатском рынке.

С конца XVIII в. в России развивалось также и массовое производство *больших узорных платков и шалей*, подобных кашмирским. Мода на них пришла из Франции и распространилась сначала в аристократических кругах, а затем уже в середине XIX века они стали пользоваться огромным успехом у крестьянок, мещанок и купчих. Самыми популярными в их среде становятся квадратные оранжево-красные *ковровые*, так называемые «*турецкие*», *платки и шали*, которые производились на жаккардовых станках московскими фабриками Р. Сапожковых, Т. В. Прохорова, А. И. Смирновой, И. Х. Белова и других, а также на коломенской фабрике Г. Е. Левина. Под влиянием западной моды в русском текстильном деле появилось тогда множество терминов, быстро вошедших в обиход и понятных тогда почти всем: *шали терно* (тонкие из козьего пуха и шерсти), драдедамовые (полусуконные), *из бур-де-суа* (шелковые, из охлопков), *тибет* (мягкие и пушистые из камвольной, т. е. из длинноволокнистой шерсти).

На протяжении всего XIX и начала XX вв. большим спросом пользовались более доступные по цене *набивные платки и шали*. Например, кумачовые ситцевые платки фабрики купцов Барановых из Владимирской губернии. На их красном фоне ярко горели желтые, синие, зеленые цветы. Отличительной особенностью барановских платков было также

и то, что они не выгорали на солнце, так как для их производства использовались высококачественные натуральные индийские красители. *Кубовыми платками* (темно-синими с красными цветами) славилась Московская Трехгорная мануфактура купцов Прохоровых. Высоким качеством чистошерстяных и полушерстяных набивных платков и шалей была известна павлопосадская фабрика Я. Лабзина. Надетые на человека платки и шали как бы *оживали*, их пластическая и цветовая, а также утилитарная роль находила окончательное завершение в системе костюма.

Еще средневековые иноземные путешественники удивлялись чрезмерному пристрастию русских к *декоративной косметике*. В XVI в. Флетчер отмечал, что белила покрывают женские лица сплошь, а брови и глаза подведены сурьмой. «В Курской губернии были чрезвычайно развиты белила и румяна. Девушки для танков белили и красили лица как маски. На щеках нарисованы красные пятна — у одной в форме круга, у другой — овала, у третьей — полосочками и т.д. На свадьбе, когда наступала пора наряжать невесту, говорили: «Просим набело умыться, хорошо снарядиться в белые белила, в красные румяна». Белились крестьянки чаще всего пшеничной мукой. Румянились же иной раз просто красной бумагой, которой натирали влажные щеки. Еще чаще делали это бодягой, вызывавшей раздражение кожи и прилив крови к щекам.

Этнографы считают раскрашивание лица одним из древних ритуальных обычаев, несомненно, связанных с переходными обрядами совершеннолетия и брака. Грим обозначал различные аспекты «брачного состояния»: сексуальную энергию в потенции (у девушки) и реализацию (у молодицы). В сознании крестьянок умывание и декоративная косметика ассоциировались с космически-природными стихиями (вода - роса; белила-серебро-месяц; румяна - золото-солнце-огонь).

Цит. по кн.: Древняя одежда народов Восточной Европы. - М., 1986.  
Руднева А.В. Курские танки и карагоды: Таночные и карагодные песни и инструментальные танцевальные пьесы. - М., 1975. - С.94-9.

Основной частью костюма русских крестьянок до начала нашего столетия была длинная льняная («алляная», «аллейная») или конопляная *рубаха*. Девушки некоторых южных губерний до конца XIX века летом ходили лишь в подпоясанных рубахах, иногда надевая на них *юбки* или *передники* («занавески»). Наиболее характерным для рубах было контрастное сочетание белого холста с красноузорной отделкой, которое дополнялось вкраплением зеленых, желтых, синих и черных тонов.

Рубахи шили длинными - от ворота до подола-135см. Если будничная рубаха украшалась неширокой тканой полоской лишь спереди, то праздничная рубаха имела широкий красный «забранный» подол на всех четырех полотнищах до трех вершков шириной. На севере в приданое невесте давалось не менее 10, а у богатых крестьянок до 30 и 50 (вышитых) рубах.

В зависимости от покроя выделялось несколько типов рубах. Общеславянским типом является *рубаха с «паликами»*, то есть с плечевыми вставками, которые у ворота собирались в мелкие сборки. Рубахи могли быть с *прямыми* «паликами», пришитыми по основе или утку ткани, и *косыми* — трапециевидными. Рубаха с прямыми «паликами» связана в основном с сарафанным комплексом, а с косыми — только с поневным. У холщовых рубах особенно украшаются рукава, которые изготавливаются красными, забранными; «палик» у веселой рубахи вставляется тоже весь красный, тканый, реже кумачовый. Тканые «палики» характерны для южнорусских крестьян. В лучших рубахах тканье («заборка») идет от плеча до кисти.

Древняя *туникообразная рубаха* и *рубаха на кокетке* относятся к локальным типам рубах. Рубаха на кокетке как поздняя форма покроя бытовала во многих русских губерниях, но чаще встречалась в Поволжье, а также среди казачьего населения. Такую рубаху носили как с сарафаном, так и с юбкой. В Тверской губернии встречались переходный комплекс из *рубахи с круглой вставкой у ворота («воротушка»)* и сарафана-юбки (юбка на длинных лямках).

В деревне дни сенокоса, окончания жатвы, первого выгона скота считались праздничными, и крестьянки наряжались в специальные рубахи с богато украшенными подолами, называвшиеся «покосными», «сенокосными», «пожнивными», «жалными». Носили их с большим напуском над *опояской* — узким ярким пояском, под который подтыкали холщовый платок или полотенце для вытирания пота. Иногда этот наряд дополнялся передником либо юбкой. В северных губерниях покосные рубахи со второй половины XIX в. начинают шить с верхом из кумача и станом из белого холста, клетчатой пестряди или набойки. Широкая полоса тканого геометрического узора, украшавшего подолы, превышала порой 30 см. В более ранние времена она выполнялась только из красных ниток, позднее дополнилась вышивкой разноцветным гарусом.

С глубокой древности на Руси существовал обычай шить праздничные *рубахи с очень длинными («долгими, с наборами») рукавами*, собиравшимися у запястья красивыми складками. В особо торжественных случаях рукава распускались почти до земли, а руки просовывались в специальные «окошечки», прорезанные на уровне локтя. В Олонецкой и Архангельской губерниях свадебные рубахи с такими длинными рукавами назывались «убивальницами», «плакальницами» или «махавками», так как уезжавшая под венец невеста, прощаясь с родными, причитала («убивалась») и размахивала длинными (до 100 см каждый) рукавами. В связи с этим интересно сообщение Б.А.Рыбакова о том, что на древнерусских ритуальных «русалочьих» браслетах встречаются изображения танцующих девушек с распущенными рукавами. А Царевна-лягушка в русской народной сказке использовала длинные рукава своей рубахи в качестве карманов и своеобразных орудий колдовства.

Значительно позднее появились рубахи с широкими прямыми рукавами, собранными внизу на узкую обшивку или более широкий манжет. На юге на обшлаге праздничных рубах девицы и молодые женщины иногда надевали «брызжи» или «отрезные манчеты травчатые» - широкие оборки из



лент с цветочным орнаментом и проложенным вокруг кисти черным шнурачком, по которому часто нашивались блески («блещоной гитан»). На севере рукава праздничных рубах шились из кисеи, дорогих шелковых тканей.

Разрез ворота женских рубах приходился на середину груди. Повсеместно бытовал ворот в виде невысокой обшивки полосой ткани. На юге были распространены воротники - стойки высотой 3-3,5 см. По наблюдениям Н. И. Лебедевой, в верховьях Оки и Десны у однодворцев Рязанской, Воронежской, Тамбовской губерний встречались рубахи с отложными воротниками. К праздничному костюму с кокошником и юбкой-андараком крестьянки иногда надевали широкий (23-25 см) воротник («козырь», «поддушник») и носили его поднятым вверх.

Влияние городской моды сказалось в увеличении выреза горловины рубах северорусских крестьянок в начале XIX века. Шея при этом прикрывалась всевозможными жемчужными или бисерными украшениями.

Наиболее яркие, украшенные вытканными и вышитыми узорами рубахи носили молодые женщины и девушки. Совсем скромно украшались рубахи девочек и старух. В Воронежской губернии (село Рассошки) молодые женщины и девушки имели на переднем полотнище своих рубах красные верхние подставки — *пельт* («перетканная» или «забранная душа»), в то время как девочки и старухи ходили с белыми пельками, иногда с узкой красной оторочкой. «Перестала красные пельки носить», — говорили о состарившейся женщине.

В результате анализа основных разновидностей женских рубах можно сделать вывод о том, что многовариантное решение их формы и декора достигалось благодаря использованию различных конструктивных и композиционных решений, продиктованных исторической традицией, природными условиями, этническим составом населения края, инновациями разного времени.

К наиболее архаичному виду женской поясной одежды, которую носили крестьянки всех южных губерний, относится

*понева* («понька», «понява»), В древнерусских письменных источниках термин «понева» встречается уже в X-XIII вв. Понева состояла из нескольких сшитых или частично сшитых между собой полотнищ ткани, собранных у пояса на шнур. В Рязанской, Тульской и Калужской губерниях девушки понев не носили, хотя в некоторых уездах наступление половой зрелости девушки отмечалось ритуалом первого надевания поневы, после чего она уже считалась невестой. Поневы шились из клетчатой шерстяной домоткани черного, темно-синего, реже красного цвета. В каждой деревне клетки были строго традиционными по размеру и цвету. Примечательно, что клетчатый рисунок ткани понев являлся крайне упрощенным заменителем магических изображений круга — солярного знака. В зависимости от способа соединения полотнищ ткани выделялось два типа понев — «распашные» и «глухие».

Самая ранняя форма распашной поневы — *«растополка»* — состояла из трех несшитых полотнищ (одно спереди и два сзади), стянутых на шнуре в пышные складки. Другой вид распашной поневы — *«разнополка»* (*«колышка»*, *«снованка»*). Наиболее длинное ее полотнище приходилось сзади, самое короткое — с правого бока, все три прикреплялись на талии поясом. *«Простая» распашная понева* представляла собой прямоугольник из трех сшитых полотнищ домоткани со вздержкой у пояса. Позднее между основными полотнищами распашных понев стали вшивать «бедро» - кумачовые вставки, доходившие до пояса или половины полотнища.

По подолу и швам распашных понев часто шла кайма с меандрическими и звездообразными орнаментальными мотивами, вышитая или вытканная разноцветными нитями.

Меандр (лат. meander, греч. Maiandros - Меандр, греч. название извилистой реки в Малой Азии, ныне Большой Мендерес) - ленточный орнамент древнегреческого происхождения, широко распространенный в классической, архитектуре и прикладном искусстве: изломанная под прямым углом линия М. образует ряд связанных друг с другом мотивов, имеет семиотический смысл непрерывности движения, бесконечности развития, перехода из одной формы в другую, борьбы противоположностей, т.е. является символом жизненных природных процессов.

Кроме узорной каймы понева украшалась блестками, бисером, золотным кружевом, лентами, тесьмой и т.п.

Самые древние распашные поневы - курские, орловские, брянские — были короткими: до колена или чуть длиннее. Обычно их подвязывали низко под животом и носили «с подтыком» (одну или обе полы затыкали за пояс так, чтобы сзади получился своеобразный залом («кулек»). При этом на виду оказывались богато декорированный подол рубахи и внутренняя, специально украшенная сторона поневы.

Понева «с прошвой» появилась в XVIII в. и относится уже к типу «глухих». Ее шили из нескольких клетчатых и одного одноцветного полотнища - прошвы, при надевании приходившегося спереди или сбоку. Такая понева подтыкалась с подола у прошвы. «В растычку», т.е. распустив поневу, ходили только в церковь или в город, где считалось непристойным быть в подоткнутой. «Глухие» поневы обычно доходили до щиколоток либо до земли.

Особенно пышно декорировались поневы молодых. Самые «добрые» из них изготавливались из «волосени» и почти сплошь покрывались полихромной вышивкой гарусом, блестками, нашивками или полностью выполнялись в технике браного тканья. В Воронежской губернии по качеству материала и богатству отделки поневы подразделялись порой на семь степеней нарядности. По степени яркости и качеству украшений в Рязанской губернии поневы называли «добрыми», «хожалыми» («ходильными»), «посвятными» и «последними». Однотонные синие поневы именовались «синятками», а с браным узором - «краснятками». Праздничные поневы иногда весили 5-6 кг, и носить их было нелегко.

Наряду с клетчатыми встречались красные поневы в поперечную полоску. В некоторых селах Рязанской, Тамбовской и Смоленской губерний носили черные гофрированные поневы, заложенные в продольные складки. Чтобы складки долго не расходились, поневу складывали по клеткам («глазкам»), перевязывали веревочкой и клали под горячий хлеб.

В Тульской губернии на свои праздничные поневы мо-

лодухи нашивали крупные розетки из разноцветных шелковых лент с бусами и металлическими «гремушками и болоболками» в центре Бубенчики нашивали на поневу и в Калужской губернии. По представлениям крестьянок, брэнчание таких бубенчиков оберегало от нечистой силы.

Наиболее поздний тип поневы - *понева без прошвы в виде юбки* - особенно часто встречался в Воронежской и Тамбовской губерниях. Как и у всех понев других видов, край подола обшивался узкой красной тесьмой — «пояском» Праздничные поневы-юбки обычно украшали по подолу полосками ткани и лентами.

В западных районах Орловской и Курской губерний бытовал особый вид поневы — «*плахта*». Она состояла из двух полотнищ, сшитых на половину своей длины. Ее полотнища могли быть как равной, так и различной длины (90 см и 2 по 30 см). Шов располагался сзади, а оба конца спускались спереди друг на друга. Один из них затыкался под пояс на правом боку. Ткань поневы-плахты отличалась большей плотностью и малым размером клеток.

«В прежнее время мать готовила дочери в приданое «полотна» на 12 понев. К свадьбе 3-4 поневы отделявали; остальное полотно молодая пускала в ход по мере надобности. У женщин бывало часто по 10 понев разных сортов и назначений». Хорошая понева считалась хорошим свадебным подарком свекрови своей невестке.

Поверх рубахи с поневой или рубахи с сарафаном надевали *передник*, который предохранял одежду от загрязнения, служил дополнительным украшением праздничного наряда, придавал ему законченный и монументальный вид. Интенсивность декора передников ритмично нарастала от верхней части к подолу. Наиболее широкая узорчатая полоса помещалась на небольшом расстоянии от края передника. Покрой передников, как и рубах, был прямым.

По конструкции передники разделялись на несколько типов. Наиболее древние из них — *туникообразные передники* с рукавами и без рукавов — шили из цельного полотнища холста, перегнутого на плечах. На сгибе делали вырез горловины, на спинке по середине полотнища - разрез от подола до талии, а на уровне лопаток прорезали квадратное «оконышко». По бокам внизу иногда вставляли клинья. Прямые рукава вшивали с ластовицей или длинным клинышком. Позднее появился *передник на кокетке*, в котором перегнутое полотнище спереди было коротким. К нему пришивали в сборку два сшитых полотнища. *Высокий передник* из двух или трех прямых полотнищ, собранных у верхнего края под обшивку, укрепляли на шее и плечах при помощи тесемок. Его носили как с поневой, так и с сарафаном. В ряде мест бытовал *короткий прямой передник*, укрепляемый на талии.

На юге России поверх рубахи, поневы и передника по праздникам крестьянки надевали туникообразную наплечную одежду *нагрудник*, напоминающий укороченную рубаху. Они различались формой выреза горловины, наличием или отсутствием рукавов, материалом, декором, а также локальными названиями: «шушпан», «насов», «сукман», «коротай». Наряду с *туникообразными* наверхниками встречались и *распашные*. В поневные комплексы некоторых уездов Тамбовской и Рязанской губерний входили короткие нагрудники на лямках — «бастроги». Для декора нагрудников характерно сочетание горизонтальных и вертикальных полос отделки, контрастирующих по цвету с фоном.

Важной составной частью северорусского сарафанного комплекса была наплечная одежда *душегрея* - род короткого сарафана с рукавами («холодник») или без рукавов («обжим»), Наряду с ней бытовала и совсем коротенькая безрукавка на лямках («перышки», «боры», «епанечка») с трубчатыми складками на спине. Особенно нарядные образцы такой одежды изготавливались из узорных шелковых тканей, парчи, бархата, сплошь расшитого золотными нитями. Зачастую для отделки использовали золотную бахрому, блестки, бисер. Для тепла душегрейки подбивали ватой.

Сарафан - собирательный термин, который обозначает определяющий элемент женского северорусского народного костюма - длинную горничную одежду на широких плечиках (с рукавами или без рукавов) или на лямках. Уже с XVII в сарафан навсегда вытеснил из городской моды<sup>1</sup> поневу и распространился повсеместно, в том числе и во многих районах сельской местности. В зависимости от материала, кроя или места бытования он мог называться «саяном», «ферязью», «сукманом», «шубкой», «костолоном», «атласником», «кумачником» и др. В зажиточных семьях праздничные сарафаны шили из парчи, шелка, бархата. В северных губерниях самыми завидными невестами считались девушки, носившие «золотые» сарафаны — вышитые золотными цветами по белой ткани. Вместе с тем в некоторых северных губерниях девушкам до двадцатилетнего возраста не полагалось носить сарафаны из атласа или гаруса.

По покрою все сарафаны делятся на четыре основных типа. Наиболее древним считается *глухой косоклинный сарафан* («глухарь», «горбун», «костолан» и проч.). На сгибе перегнутого пополам полотнища прорезали отверстие для головы. Дополнительные клинья соединяли перед и спинку сарафана. Первоначально наиболее старинные образцы сарафанов имели «для фасона» пришитые со спины длинные узкие рукава, зачастую фальшивые. Обычно их затыкали за пояс или связывали узлом на спине. Такие сарафаны сохранялись в быту псковских староверов и в Новгородской губернии до второй половины XIX века.

Ко времени возникновения Московского царства этнографы относят распространение *распашных косоклинных сарафанов*. Основной их признак - два прямых полотнища спереди и одно сзади, соединенные при помощи косых боковых клиньев. Такие сарафаны шили на плотной подкладке, иногда стегали на вате. С конца XVIII в. линии застежки их украшали полосами мишурного кружева или позумента. С середины

В XVII в сарафанный комплекс носили русские женщины всех сословий.

XIX века эта отделка заменяется покупными лентами темножелтого цвета с вытканными мотивами розоватых гвоздик. Особую роль в украшении распашных сарафанов играли пуговицы. Филигранные, со стеклянными вставками, дутые, гладкие, ажурные - они порою достигали размеров куриного яйца. Сильно расклешенный силуэт косоклиньных сарафанов, вертикальные линии отделки подчеркивали стройность женской фигуры.

Более поздние *прямые (круглые, московские)* сарафаны относятся к третьему типу. Их шили из нескольких цельных прямых полотнищ - «точей», густо соборенных у верхнего края. Сборки прикрывались прямой обшивкой, к которой пришивали лямки. Круглые сарафаны могли быть сшиты из полотнищ одинаковой длины либо из двух длинных спереди и трех коротких, доходивших до талии сзади. Последний назывался «с передком» или «с грудкой». Обычно круглые сарафаны украшались по подолу двумя-тремя полосами кружев, лент или позумента.

И, наконец, *сарафаны с лифом*, пришедшие в деревню из города, по существу были юбками, пришитыми к лифу. Они бытовали в центральных районах России.

На рубеже XIX и начала XX веков переходной формой от сарафана к юбке в некоторых губерниях стала юбка на длинных лямках - *сарафан - юбка*. Тогда же повсеместно в моду вошла городская «парочка» - пышная юбка с приталенной кофтой, сшитые из одной яркой ситцевой ткани.

В комплексы женской русской народной одежды обязательно входит *пояс («покромка», «подживотник», «надживотник», «опояска»)*. Его ширина могла составлять от 1 до 10 см. По технике изготовления пояса делились на плетеные, тканые, витые. Иногда, чаще в свадебных обрядах, в качестве поясов использовались рушники. На XIX и XX вв. распространились пояса, сшитые из фабричной ткани или из ленты, полосы позумента. Встречались женские матерчатые, бисерные и даже жемчужные пояса, а также пояса металлические (серебряные) — главным образом у казаков. Пояс считался

мощным оберегом владелицы костюма. «Раньше ходить без пояса считалось грехом. Распоясать человека означало обесчестить его... На новорожденного сразу после крещения надевали поясок». Пояс - заповедь божья, считали старoverы и носили пояса с вытканными словами молитв, именами. Умерших хоронили подпоясанными, а при гадании пояс, как и крест, обязательно снимали «Беспоясыми, бескрестными представлялись лишь демоны болезни - двенадцать лихорадок (Юрьевский уезд, Костромской губернии) и русалки». В зависимости от моды пояса повязывались то на талии, то под грудью. Девушки носили на них съемные карманы - «лакомники». Женщины прикрепляли к ним небольшие кошельки для денег, ключи, а иногда даже куриную косточку («вставаранку»), что, по поверью, помогало им просыпаться рано по утрам.

Дополнением праздничного костюма служил нарядный носовой платок, который принято было держать в левой руке.

Непременными составными частями праздничных нарядов девушек и женщин всей России были всевозможные ушные, височные, шейные украшения, украшения рук и поясов. Все украшения народного костюма обладали обереговым и декоративным назначением.

Обязательным украшением ушей являлись серьги - медные, серебряные, реже золотые подвески различной формы со вставными гранеными цветными стеклышками, на севере - жемчужные серьги. На юге с серьгами надевали иногда гусиные «пушки» (белые шарики из гусиного пуха). Пушки могли служить украшениями головных уборов или подвешиваться у висков, а иногда на ремешках через уши (как, например, носили их маленькие девочки в селе Сарай Рязанской губернии).

Лебедева А. А. Женская одежда Псковской, Новгородской и Костромской губерний //Крестьянская одежда населения европейской России (XIX - начала XX вв.) Определитель - М.,1971. - С.62.

Маслова Г.С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX -начала XX вв. - М.,1984.-С. 122



*Височными украшениями* на юге были селезневые перышки «кудерьки», воронежские «кружки» и «наушники», подвески из пучков конского волоса, принадлежавшие в основном женскому, а не девичьему южнорусскому наряду (за исключением пушков).

Разноцветные дутые стеклянные бусы, бусы - «янтари» (обычно из янтаря темного оттенка гречишного меда, в неправильной овальной окатке), бисерные и металлические цепи, «гайтаны», «монисты», цветные ленты, жемчужные ожерелья использовались как *шейные украшения*.

К *поясным украшениям* южнорусского костюма относятся *однолопастные* (Воронежская губерния) и *двулопастные прямоугольные подвески*, располагавшиеся сзади, украшенные бусами, бисером, пуговицами, шерстяной бахромой

До начала XX в. в крестьянской среде сохранялась плетеная лыковая *обувь* — лапти, которые носили и мужчины, и женщины, и дети. Обычно лапти изготавливались мужчинами с помощью таких приспособлений, как кочедык и швайка. В день хороший мастер мог сплести 10 пар такой обуви. Лапти различались по способам плетения (прямое, косое и смешанное) и по форме (закрытые, полузакрытые) и назывались: «рачки», «коверзни», «ходоки», «ступни», «бахилы». В зависимости от количества полос лыка, применявшихся для плетения лаптей, их называли пятериками, шестериками, семериками. Самыми нарядными считались писанные семерики из тонкого вязового лыка. В тех местах, где липы и вяза не было, лапти плели из коры ивы («ивняки»), тала («шелюжни-ки»), березы («берестяники»), дуба («дубачи») и даже соломы, осоки, камыша, мочала и конского волоса («волосняники»). Для дома и летних полевых работ плели веревочные лапти — «чуни». Чтобы утеплить и укрепить лапти, их подошвы «подковыривали» конопляной веревкой. Лапти надевали на онучи — обертки из холста (летом) и сукна (зимой) и привязывали к ноге оборами — кожаными узкими ремешками или веревочками «В Калужской Гамаюнщине,- пишет М.Е Шереметева, — во время жатвы носят еще толстые связанные дома из льняной «верчи» чулки, настолько плотные,

что их надевают без обуви. «Верча» льняная сучится руками из льняных хлопьев - получается веревка, которая сматывается в громадные клубки (более четверти аршина в диаметре); из этой веревки вяжут чулки». Мужчины зимой надевают чулки из «верчи», поверх их обматывают ноги портянками, обувают лапти и в таком виде не боятся мороза.

Более дорогой, праздничной обувью русских крестьянок в XIX-XX вв. были массивные кожаные туфли - *коты*, украшенные аппликациями из кожи и ткани, медными гвоздиками. Их закрепляли на ноге шнурками с кисточками из нарезанной разноцветной ткани на концах. Шнурки протягивали через петли, пришитые специально по бортам туфель. Коты надевали на белые, узорчатые или полосатые вязаные чулки, собранные на ногах «гармошкой». Считалось престижным и красивым надевать одновременно несколько пар таких чулок. Крестьянки победнее обматывали ноги онучами, а уж поверх надевали шерстяные чулки.

В конце XIX в. деревенские шеголихи по праздникам ходили в кожаных *сапогах* с высокими каблуками и тупыми носами, с высокими голенищами, собранными в мелкие поперечные складки — «морщины». Над морщинами полагались лаковые «бураки» — полоски кожи, иногда другого цвета, выстроченные узорами и даже украшенные металлическими заклепками. Часто на задники и края носков набиралась узоры из медных гвоздиков.

С XVIII - начала XX вв. самой удобной, но весьма дорогой зимней обувью были валяные сапоги - *валенки* («катанки», «катанцы», «пимы»). В центральных, губерниях России самыми престижными считались черные чесанки — мягкие валенки с начесом из тонковолокнистой поярковой шерсти. Крестьяне победнее носили твердые и гладкие грубошерстные валенки, натертые пемзой. В Сибири самыми нарядными считались белые пимы. Для предохранения от сырости валенки подшивали кожей или надевали на них лыковые

ступни, а в XX в. — резиновые калоши. В Среднем Поволжье носили писанные валенки и белые валенки «с мушками» - с вышивкой красной шерстью.

Следует отметить переходный характер действий, производимых с ногами и относящихся в основном к девушке. Ярче всего, как и полагается, они выступают в свадебном обряде, например, в почти обязательном дарении женихом невесте обуви (наряду с женским головным убором, туалетным набором, шубой и проч.) и обычае забрасывания обувью. Социальная мотивировка этого дарения как знака «подчинения чужой воли» - не единственная. Об архаичной семантике обычая говорят некоторые весенние игры молодежи, в частности масленичное разувание девушек парнями и забрасывание их обуви на печь или на крышу (поветь).

### **Мужской русский народный костюм**

В течение нескольких столетий у русских крестьян мужской костюм представлял собой довольно однотипный комплекс: рубаха навывпуск, порты, кафтан нижний и верхний, пояс, головной убор, лапти и сапоги. Общая основа народных мужских костюмов проявилась в традиционном материале, крое, силуэте, орнаментике, колористике, способах носить и комплектовать детали костюма, архитектонике (композиции). Наряду с единством идейно-образного содержания и структуры мужских костюмов имелись некоторые этнолокальные стилевые особенности, характерные не только для конкретных губерний и уездов, но и для отдельных деревень.

С XII до середины XIX вв. *рубахи* шили преимущественно из льняного или конопляного холста, украшая по подолу, вороту, оплечьям и рукавам полосами красноузорного тканья или вышивки. Праздничные рубахи изготавливались из отбеленного тонкого полотна, а будничные — из более трубой неотбеленной домоткани, а также из пестряди или крашенины. Со второй половины XIX века для пошива

праздничных мужских рубаш стали покупать фабричные ткани: *кумач*, *александрийку* (красную бумажную ткань в белую, желтую, синюю полоску), а также *миткаль* (дешевую бумажную ткань), *ситец*, *полушелк*, гораздо реже *шерсть*.

Повсюду издревле была известна *туникообразная рубаха*, которую шили из прямого перегнутого пополам (по утку) полотнища. На месте сгиба делали вырез горловины. К центральному полотнищу пришивали полотнища, образующие бочка. Прямые рукава пришивали к центральному полотнищу по прямой. Между бочками и рукавами вшивали ластовицы - квадратные куски ткани обычно другого, нежели рубаха, цвета. Длина таких рубаш доходила до колен.

*Косоворотка*, т. е. рубаха с разрезом на левой стороне груди, распространилась после нашествия монголов. С воротником-стойкой мужские крестьянские рубашки стали шить во второй половине XIX в. К началу XX в. изменился в деталях покрой рубаш: они стали значительно короче, появились скошенные бочка, сборки в низу рукавов, к которым стали пришивать манжеты. С древних времен и до начала XX столетия мужские рубашки шились с «подоплекой» - подкладкой, пришиваемой под центральное полотнище.

*Порты* - неширокие штаны, которые славяне носили с глубокой древности, в XVIII-XIX вв. стали исключительно деревенской одеждой. Штанины портов назывались «соплями» или «калошами». Соединяли «калоши» вставкой - ширинкой или огузком. Будничные штаны шили из грубой холщовой или шерстяной ткани, а праздничные шаровары - из высококачественной шерсти черного, серого, синего цветов с продольными набивными узорами. Деревенские щеголи ходили по праздникам в шароварах из плиса - хлопчатобумажного бархата.

К концу XIX в. распространилась мода на всевозможные *жилеты*. Необходимо также отметить, что в праздничный крестьянский костюм входило обычно больше одежды, чем того требовала погода: «Даже летом, в жару, крестьянин мог надеть на себя суконный или плисовый жилет, суконный

кафтан, сверх него суконный армяк нараспашку и сапоги с галошами». Этим подчеркивалась зажиточность владельца.

*Верхняя мужская одежда* практически не отличалась от женской и имела различные названия: *свита, комуля, кожух, кафтан, армяк, зипун* и др. Ее шили из сукна, холста, меха с глубоким запахом и застежкой на левую сторону. По конструкции верхняя одежда могла быть халатообразной и приталенной (с клиньями или со сборками), кафтаны из сукна и холста могли быть как цвета натуральной шерсти (на юге, в основном, черного или темно-коричневого, на севере — серого, на юго-востоке и северо-западе — белого и светло-серого цветов), так и синими, зелеными и даже красными. Край правой полы кафтана (угол ее у подола), клапаны карманов и воротник-стойка украшали полосами вышивки, тесьмы, кумача, бархата, кожи, пуговицами и аппликациями.

Самой нарядной верхней одеждой русских во все времена были *шубы и полушубки*. У крестьян они были в основном овчинными, изредка на заячьем, собачьем или кошачьем меху. Владельцы последних утешались народной пословицей: «Сторожковая (собачья), да колотковая (кошачья), а греет не хуже собольей». По поводу шубы из собачьего меха шутливо говорили, что она дом сторожит. До реформ Петра I шубы шили только мехом внутрь. Их крыли тканью или делали нагольными, т. е. без покрышки.

Овчинная шуба - древнейший символ семейного благополучия. Поэтому на свадьбе, сажая невесту и жениха за стол на шубу, говорили: «Шуба тепла и мохната - жить вам тепло и богато!» Молодые во время благословения стояли на расстеленной, на полу шубе. Венчаться ехали, сидя на постеленной в санях шубе. Родители жениха встречали новобрачных, надев на себя шубы мехом наружу.

Полушубок - меховой кафтан длиной до колен - был известен еще во времена Киевской Руси. Особой популярно-

Русский народный костюм 1750-1917 гг./Под ред. В. Рындина. - М., 1967.

стью пользовались романовские полшубки из шкуры овец одноименной породы, выведенной в Ярославской губернии. Белые полшубки шили из набело обработанных, но не дубленых овчин. Напольные полшубки шили из овчин красного или оранжевого цвета, бывали они и черными.

Непременной частью мужской одежды был тканый, витой, плетеный, вязаный или ременный пояс. Парни опоясывались по нижней одежде, а взрослые мужики - по верхней. Обычно молодые мужчины подпоясывались по талии, а пожилые, чтобы подчеркнуть дородность, — по бедрам. Т.М. Разина пишет о весьма распространенном обычае ткать пояса с дарственными надписями и приводит, например, такую: «Радость ты моя навеки и ты милый мой и меня не забудь другую не люби меня в печаль не приведи. Сей поясок принадлежит к деревне Натолстик крестьянской дочери Елене Кузиминишне». Этот поясок подарила девушка молодому человеку, который хранил его всю жизнь и на склоне лет не хотел с ним расставаться.

По поверью, пояс увеличивал силу мужчин: «Красный пояс, подаренный женой мужу, охранял его от лихого глаза, наговора и чужих жен» Пояс стягивал и защищал мышцы живота при тяжелой физической работе, делал одежду подтянутой, нередко служил для хранения необходимых вещей: топора, кнутовища, дорожного ножа. К поясу подвешивалась кожаная сумка «калита» или «мошна», гребешок, кiset. Пояс играл существенную роль при совершении различных церемоний, например, на свадьбах им соединяли руки новобрачных. Невеста готовила к свадьбе в подарок жениху и поезжанам до 20 поясов. Брачная символика развязанного пояса в свадьбе и фольклоре дополняется погребальным Обычаем не перепоясывать умершего (развязывать на нем пояс), если ос-

Русский народный костюм 1750-1917 гг./Под ред. В. Рындина. - Вып. 3. - М., 1967.

Цит. по: Маслова Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX- начала XX вв.-М., 1984 - С. 122.

тавшийся из супругов еще может вступить в новый брак, и молодых людей, умерших неженатыми.

В целом силуэт мужского костюма, в отличие от женского, не скрывал, а подчеркивал места членения фигуры. Заметим, что в некоторых русских народных песнях зафиксированы подробные описания мужских костюмов, их колористики, традиционных дополнений:

*На них тапочки собольи, верхи бархатные,  
Еще смурые кафтаны кумачом подложены,  
Астраханские кушаки полушелковые,  
Пестрядильные рубашки с золотым галуном.*

В известной народной песне «Ах, как по мосту - мосточку» о наряде доброго молодца поется так:

*Ах, как по мосту-мосточку, по калиновому,  
Уж как шел-прошел детинка, голубой на нем кафтан,  
Полы мащутся, раздуваются,  
Миткалинная рубашечка белеется,  
А на шейке-то платок - словно аленький цветок,  
А в кармане-то другой - итальянский голубой.  
Ему сшила-подарила, красна девица-душа,  
Красна девица-душа, Авдотьюшка хороша.*

В последних строчках этой песни рассказано о весьма распространенном обычае деревенских девушек дарить понравившемуся парню в знак симпатии *шейный платок*.

Историки отмечают бытование самых различных *причесок* у русских мужчин. Так, например, А. В. Арциховский пишет, что в моде XVIII века у них были распущенные волосы, подстриженные чуть выше плеч, а в XIV-XV вв. на севере Руси, по крайней мере, в Новгородской и Псковской землях, мужчины носили длинные волосы, заплетая их в косы. В XV-XVI веках мужчины подстригались «в кружок», «в скоб-

ку» или стригли волосы очень коротко. А вот длинные волосы в этот период отпускали только потерявшие родных или попавшие в царскую немилость.

Во многих старообрядческих (да и не только) районах существовал обычай выстригать у взрослых мужиков, а в Тверской губернии и у подростков макушки («гуменце»). Такую прическу называли «венцом», считая ее символом бессмертия. В конце XIX в. традиционная русская (и восточнославянская) мужская стрижка «в кружок» («в скобку») стала вытесняться в среде молодежи городской модой. Парни разделяли волосы на пробор, не выстригали выемки на лбу, взбивали чубы, носили низкие шапки и шляпы полугородского покроя.

Исследователи полагают, что *обривание бороды* было известно славянам еще от греков и что в Московском государстве XVI в. ношение бороды было принято в основном у людей солидных, на возрасте и символизировало силу, мужественность и степенность. Считалось, чем длиннее борода, тем степеннее и величественнее осанка человека. Каждый имевший ее носил с собой гребешок и поминутно ее оглаживал, охорашивал. Православное духовенство считало бритье бороды языческим обычаем, и в 1551 г. на Стоглавом соборе было заявлено, что без бороды нельзя попасть в царство Божие. Поэтому как позорное наказание восприняли представители высших сословий указ Петра I, обязывавший их не только отказаться от величавой одежды предков, но и сбрить бороду. Вместе с тем следует упомянуть о существовании множества насмешливых пословиц, созданных народом о бородатых: «По бороде апостол, а по зубам собака», «Не в бороде честь, борода и у козла есть», «Борода велика, а ума ни на лыко. Ум соминый, а разум псиный!»

Особое, престижное значение для русских имели *головные уборы*. «По Сеньке и шапка», — гласит народная поговорка. Надевали головные уборы, слегка сдвинув на одно ухо. «Пронести шляпу на одном ухе» означало пройти щеголем Мужские шляпы в основном валялись из шерсти и отличались большим разнообразием форм. Так, в Тверской и Новго-



родской губерниях носили шляпы с низенькой прямой тульей; в Ярославской губернии - низенькую шляпу с тульей раструбом; в Вятке, Суздале, Перми - шляпы «гречушники с подхватцем» или «с переломом». Праздничные поярковые (из шерсти молодой овцы) шляпы украшали цветными лентами, павлиньими перьями и даже искусственными цветами. К началу XX в. подобные украшения встречались все реже и реже - в основном в свадебном мужском костюме.

Наибольшее распространение в европейской России получили шляпы «валенки» из белого или серого войлока. Их широкие поля отворачивались наверх и плотно прижимались к тулье. Широко бытовали такие шляпы с высоким туловом (18 см) и маленькими полями, обшитыми по краю узкой полосой вельвета. В нечерноземной полосе и северных губерниях, а также в Воронежской губернии крестьяне носили шапки с четырехугольным дном. Условия военного быта казаков повлияли на возникновение таких своеобразных головных уборов, как *папах*, *кубанка*, *военная фуражка* и *старинная казацкая шапка*. Со второй половины XIX в. традиционные головные уборы стали вытесняться *картузом* из фабричной ткани с жестким лакированным или обтянутым тканью козырьком. С начала XX века картуз постепенно заменился *кепкой*. Зимой крестьяне носили овчинные треухи - *малахаи*.

В конце XIX в. из города в мужской костюм пришла мода на *часы*, *цепочки*, *брелки*, *трости*, *калоши*, которые в деревне теряли свое прямое назначение и становились модными «городскими» деталями, имевшими цель повысить престиж их владельца.

На рубеже XIX-XX вв. в результате развития промыслов, отходничества, бурного роста капиталистического промышленного производства, вовлечения крестьян в сферу товарно-денежных отношений в деревнях распространилась мода на одежду городского типа, которая была иной по материалу, крою, украшениям.

Формирование национальных особенностей русского народного костюма происходило в XIV-XVI вв. одновременно с выявлением русского (великорусского) этнического самосознания и распространением этнонима «русские». К XVII в. полностью сложились основные комплексы русского костюма. Следует отметить, что социальная среда его бытования на протяжении истории его существования менялась.

Характерной особенностью древнерусской культуры было наличие единого для всех социальных слоев эстетического идеала красоты. Костюм у различных слоев населения отличался преимущественно количеством деталей и разнообразием материалов при одинаковом покрое отдельных составляющих его частей.

В XVII в. чрезвычайно важным считалось в торжественных случаях быть обязательно в русском традиционном платье, даже иноземцам. Так, в 1606 г. Марина Мнишек венчалась в Москве в Успенском соборе с Лжедмитрием I по настоянию бояр в русском платье. Позднее парадная русская одежда выдавалась иноземным послам специально для торжественного представления государю.

В первые годы XVIII столетия по указу Петра I правящие классы должны были перейти на обязательное ношение платья иноземного образца. Эта реформа не коснулась такого огромного пласта общества, как крестьянство, поэтому именно оно становится хранителем национальных традиций в одежде и эстетике внешнего облика человека. В русле национальных традиций развивалась одежда казаков, поморов, однодворцев, разных групп старообрядческого населения. Подчинившись капризам западноевропейской моды, представители высших слоев общества вынуждены были отказаться от исконно русских представлений о красоте облика человека, его одежды, манер.

Победа в Отечественной войне 1812 г. вызвала подъем патриотических чувств, и многие светские дамы стали носить стилизованные русские национальные костюмы, состоявшие из рубахи с глубоким вырезом (по моде начала XIX в.), косоклинного или прямого сарафана, стянутого поясом под грудью, кокошника, повязки или венца.

Лучшие люди России всегда понимали жизненную необходимость бережного сохранения самобытности русской национальной культуры, и в частности костюма. В начале 20-х гг. XIX столетия блестящий эрудит, поэт, мыслитель и государственный деятель А. С. Грибоедов, которого А. С. Пушкин считал одним из самых умных людей России, писал:

*Пускай меня объявят старовером,  
Но хуже для меня наш Север во сто крат  
С тех пор, как отдал все в обмен на новый лад -  
И нравы, и язык, и старину святую,  
И величавую одежду на другую  
По шутовскому образцу ...*

Далее устами Чацкого А. С. Грибоедов с горечью восклицает: «Воскреснет ли когда от чужевластья мод?»

Н И Лебедева и Г.С Маслова отмечали, что в костюмах мещан и купечества долго сохранялись черты, общие с крестьянской одеждой. В середине XIX века «русский наряд» - сарафан и кокошник - носили во многих городах. У горожан, особенно у наиболее богатых, он отличался от крестьянского дорогим материалом, драгоценными украшениями.

Грибоедов А. С. Горе от ума// Грибоедов А. С. Избранное.- М., 1978,- С. 104.

Там же.

Лебедева Н И., Маслова Г.С. Русская крестьянская одежда XIX - начала XX веков//Русские: Историко-этнографический атлас... - М., 1967. - С. 194.

Во второй половине XIX века в русское народное платье по идеологическим соображениям одевались писатели славянофильского направления. Их современник Д. Н. Свербеев писал: «Славянофилы не ограничивались печатанием и писанием для одной только печати разных статей, не удовлетворялись изустной проповедью своего учения - они захотели проявить его наружными знаками, и вот сперва явилась шапка-мурмолка, а потом zipун, и, наконец, борода».

Рассуждая о народном костюме как знаке сословной принадлежности, П. Г. Богатырев отмечает, что в России «богатые купцы, иногда миллионеры, носили преимущественно «полумужицкий» костюм, чтобы показать этим, что свой костюм, указывающий на их сословное положение, они носят с чувством превосходства и не хотят уподобляться часто более бедным в сравнении с ними чиновникам и дворянам».

В начале XX века русский народный костюм носили такие видные представители творческой интеллигенции, как В. В. Стасов, Ф. И.

Шаляпин, М Горький, Л. А. Андреев, А. Есенин, Н А. Клюев.

В 1902 г. в Санкт-Петербурге вышла книга П. Шипова «Русская одежда», в которой рассказывается о создании Общества любителей древнерусской одежды. В книге подчеркивается эстетическое и патриотическое значение дела возрождения и распространения среди культурных русских людей традиционной национальной одежды. Осуществление этой идеи связывалось с подъемом национального духа и, по словам автора, с «пробуждением любви и уважения к нашей славной старине, запечатленной столькими христианскими и гражданскими подвигами, беспримерным мужеством и храбростью, великодушием, самоотвержением, пламенной любовью к Царю, Вере и Отечеству».

**Свербеев. Д. Н. Записки,- Т.2.- М., 1899.-С.403.**

**Богатырев П.Г. Функции национального костюма Моравской Словакии//Вопросы теории народного искусства - М., 1971.-С.320.**

Примечательно, что в XX веке при царском дворе бывали приемы, на которых фрейлины согласно царскому указу 1834 г. обязательно надевали костюм, стилизованный под русский боярский наряд. Восхищение красотой русского народного костюма выразили в своих произведениях Л. Н. Толстой, И С. Тургенев, И А. Бунин, М. А. Шолохов и многие другие русские писатели.

Рассматривая вопрос этнического сознания и духовной культуры, К В. Чистов высказал мысль о том, что «всякое осознание элементов материальной культуры как знаковых или символических может придать им идеологический характер». Эти слова наглядно подтверждаются историей русского народного костюма, который во все времена олицетворял идею сохранения национальной самобытности, выступал как средство диалогического общения прошлого России с ее настоящим и будущим.

Создавая незабываемые образы русских людей и изображая их в традиционных национальных костюмах, выдающиеся русские художники А. Г. Венецианов, В. И. Суриков, В. М. Васнецов, М. В. Нестеров, Ф. А. Малявин, К. А. Коровин и многие другие в значительной мере способствовали эстетической ориентации современников и потомков, превращению русских народных костюмов в этнический символ.

В начале XX века основоположницей использования традиционных форм и характера орнамента, декоративных принципов народной одежды в создании костюма современной повседневной жизни стала общепризнанный художник-модельер Н. П. Ламанова. Ее модели одежды и теоретические статьи убедительно доказывали, что «целесообразность народного костюма, благодаря вековому коллективному творчеству народа, может служить как идеологическим, так и пластическим материалом, вложенным в нашу одежду городов».

Чистов К.В. Народные традиции и фольклор: Очерки теории. - Л.,1986. С.21.

Ламанова Н.П. Русская мода //Красная нива. -1923.-№30.-С.32-40.

Благодаря усилиям крупных исследователей и этнографов Д.К.Зеленина, Н.М.Могиланской, Н.П. Гринковой, коллекционеров И.Я.Билибина, А.В.Худорожевой, Н.Л.Шабельской и многих других квалифицированных специалистов собраны великолепные коллекции русского народного костюма, обладающие огромной исторической и художественной ценностью. Среди них на первом месте - собрание Государственного музея этнографии народов СССР в Санкт-Петербурге, Государственного Исторического музея в Москве.

В послеоктябрьский период началось чрезвычайно быстрое разрушение многовекового уклада и обычаев русской деревни, обнищание крестьян и их массовый переезд на жительство в города. Тогда же практически все семейные, календарные и религиозные обряды и праздники были отнесены к «пережиткам темного прошлого» и всемерно искоренялись как не соответствующие новой советской действительности. Этим во многом объясняется исчезновение из жизни народа традиционного костюма и многих других неотъемлемых составных частей обрядового синкретизма, упадок общего уровня мастерства практически во всех видах традиционного искусства.

Семидесятилетнее уничтожение национальной самобытности в России, и прежде всего в русской деревне, привело к искоренению из сознания русского народа многих его этнических символов и святынь. Так, в 30-е годы угасла традиция изготовления русского народного костюма в быту. Со сценических подмостков, с экрана кино, затем с телеэкрана навязывался новый стереотип псевдорусского наряда, в котором до неузнаваемости искажались национальный стиль и идейно-образное содержание русской одежды.

В последние два десятилетия заметно выросло число исполнителей русского фольклора, стремящихся бережно воссоздать в своих сценических костюмах традиции народной одежды. Повышение интереса к изучению, сохранению и трансляции аккумулированного в русском народном костюме социокультурного опыта проявляется в сферах науки, искус-

ства и образования, в области современной моды, в туристическом и рекламном бизнесе, в широком использовании традиционных костюмов при проведении различных праздников и торжеств. При этом народный костюм воспринимается как бесценный памятник традиционной культуры, как этнический символ, выражающий менталитет народа, способствующий активизации этнокультурного самосознания и сплочению представителей всех возрастов и социальных групп.

## **Литература**

Гиляровская Н. Русский исторический костюм в изобразительном искусстве и на сцене //Русский исторический костюм для сцены - М., Л: Искусство, 1945. -140 с.

Древняя одежда народов Восточной Европы (Материалы к историко-этнографическому атласу) /Отв. ред. М. Г. Рабинович. - М.,1986.— 271с.

Изобразительные мотивы в русской народной вышивке. Музей народного искусства: Альбом. /Сост. Г. П. Дурасов, Г. А. Яковлева. - М., 1990.-318 с.

Исенко С. П. Русский народный костюм и его сценическое воплощение: Учеб. пособие для вузов культуры и искусств. — М., 1999. -144с.

Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре (Опыт энциклопедии). — М., 1995. -383 с.

Крестьянская одежда населения европейской России (XIX- XX в.): Определитель. — М., 1971. — 364 с.

Маслова Г.С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX — начала XX в. — М., 1984. — 215 с.

Маслова Г.С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. — М., 1978. — 206 с.

Мерцалова М.Н. Поэзия народного костюма. — М., 1988. — 244с.

- Некрасова М. А. Проблема ансамбля в декоративном искусстве //Искусство ансамбля /Сост. и науч. ред. М.А. Некрасова. — М., 1988. — С. 13-42.
- Некрасова М. А. Народное искусство России. Народное творчество как мир целостности. — М., 1992.
- Пармон Ф.М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. — М., 1994. — 280 с. Русские: Историко-этнографический атлас: Земледелие. Крестьянское жилище. Одежда (середина XIX — начала XX в.) /Под ред. Р.И. Аванесова и др. — М., 1967. — 360 с.
- Русский народный костюм: Альбом. / Сост. Ефимова Л. — М., 1989. -31 1 с.



## Глава 9. Русская народная игрушка

**Народная (традиционная) игрушка** - неотъемлемый элемент каждой этнической культуры, специальный предмет, использующийся в детских играх, предназначенный для забавы, умственного, нравственного и эстетического воспитания, физического развития детей в живой увлекательной форме. Народная игрушка является бесценным памятником традиционной культуры каждого этноса, так как отражает его мировоззрение и мироощущение, особенности быта и труда.

Народная игрушка - синтетический вид народного творчества, в котором соединились средства декоративно-прикладного и изобразительного искусств с театральными и музыкальными элементами. Игрушка обладает обобщенными типическими свойствами воспроизводимого объекта и обеспечивает воспроизведение соответствующих действий с ним. Она может выполнять в процессе игры самостоятельную роль или определять ее играющему. Художественное своеобразие образной игрушки состоит в создании эффекта движущегося, меняющегося, нередко звучащего образа.

Народная игрушка разнообразна по типам, материалам и технике изготовления, а также по возрастному, половому, социальному и игровому назначению. Игрушки подразделяются также на *созданные взрослыми* и игрушки-самоделки, *созданные детьми*. Те и другие используются в разнообразных народных играх, играх-упражнениях, играх - соревнованиях, ролевых играх, играх с правилами (интеллектуальных или подвижных). Среди народных игрушек большое место занимают *дидактические игрушки*, способствующие развитию ума, мышления, речи ребенка, дающих ему ряд ценных представлений, знаний, умений, навыков. Играя с ними, ребенок учится распознавать, различать, называть форму, величину, цвет предметов, знакомится с количественными соотношениями, числом, цифрой, с пространственными понятиями, объединяет детали в целый предмет, разбирает его на части.

История игрушки насчитывает многие тысячелетия. Предшественниками игрушки были, по-видимому, интересные по форме и цвету камешки, плоды, сучки, другие случайные предметы, которыми забавлялись дети.

Предпосылками для возникновения игрушки могли быть и игры-упражнения с уменьшенными копиями орудий труда взрослых (маленькими ножами, луками со стрелами, пращами, арканами, топорами, мотыгами, тележками, веретенами и др.), которые были приспособлены к половозрастным особенностям детей и употреблялись для их более раннего включения в производительный труд. Тип этих орудий зависел от доминирующих форм хозяйственной жизни данного общества. Историки вывели тесную взаимосвязь, существовавшую на поздних стадиях первобытнообщинного строя между развитием производительных сил, усложнением орудий труда, разделением труда и вытеснением детей из сложных и наиболее ответственных областей деятельности взрослых. Эти процессы обусловили значительное возрастание игровой функции уменьшенных копий орудий труда, широко использовавшихся в воспитании детей в условиях первобытной культуры.

Прототипами детской игрушки принято считать и произведения малой пластики первобытного общества. Археологи и этнографы, исследуя произведения малой ритуальной пластики, относящиеся к эпохам палеолита и древнейших земледельческих культур, пришли к следующему выводу. Эволюция идейно-образного содержания малой ритуальной пластики, а затем и игрушки шла от скульптурных орнито - морфных и зооморфных языческих тотемов через полиморфные образы предков-тотемов охотничьих групп к антропоморфным образам предков, сначала отождествлявшихся с различными силами природы, а затем превратившихся в сознании земледельческих племен в повелителей этих сил. Таким образом, первоначальное назначение фигурок птиц, животных, людей и полиморфных образов было культовым, а их игровая функция была вторичной.

На территории России и Украины древнейшие из обнаруженных археологами игрушки относятся ко II тыс. до н.э. (фатьяновская культура); при раскопках в Приднепровье найдены игрушки VI-VIII вв. Глиняные фигурки людей, коней, птиц, разнообразные свистульки найдены близ Новгорода, Киева, Твери, Москвы, Рязани, Радонежа. Самый первый промысел игрушки в России - мастерская глиняных игрушек, существовавшая по упоминаниям летописцев в Новгороде в XII в. Вокруг новгородских монастырей, куда стекалось множество богомольцев, возникали базары, ярмарки, на которых коробейники продавали игрушки. С ростом городов и расширением торговли росли и промыслы игрушки вокруг наиболее крупных населенных пунктов, главными из которых были Москва, Нижний Новгород, Вятка.

Хранителями древних традиций русской народной игрушки были крестьяне. Непосредственное влияние на формирование традиционной игрушки и характер игровой деятельности оказали специфические условия жизни крестьянского ребенка: близость к природе и сопричастность обрядово-религиозной стороне жизни, раннее включение в производительный труд взрослых. Эти факторы определяли уровень интеллектуального и физического развития, социокультурных навыков, инициативности, самостоятельности крестьянских детей, достижению, которого призваны были способствовать, в частности, специальные игрушки и игры.

Наличие на огромной территории России различных природных и исторических условий стало причиной возникновения большого разнообразия местных «школ» в искусстве русской народной игрушки.

Школа - это исторически сложившаяся уникальная художественная система, творческое содружество индивидов, объединенных общностью нравственных идеалов, определяющих их общие творческие принципы. Источником творческой активности школы, показателем ее художественного уровня является творчество входящих в нее талантливых мастеров, дающих неожиданную интерпретацию известного в границах традиционной художественной системы с позиций

коллективно выработанного народом мировоззрения. По определению М. А. Некрасовой, народный мастер — это лицо, творческая деятельность которого представляет художественную культурную традицию данной местности, региона, нации, основывается на преемственном профессиональном мастерстве, коллективном художественном опыте, обязательно отвечает нормам и принципам школы.

К общим художественно-эстетическим особенностям русской народной игрушки различных местных школ России относятся:

- глубина, многозначность и общечеловеческая ценность образов;

- символичность изображения;

- декоративность, лаконизм и обобщенность формы, ее гармония с содержанием образа, точность и предельная выразительность деталей;

- прекрасное чувство материала и его природных свойств;

- традиционность технологических приемов и композиций при огромном разнообразии их трактовок в любой местной школе и индивидуальном почерке каждого мастера внутри местной традиции;

- юмор, гротеск как утверждение традиционно оптимистического восприятия мира, добродушность и очеловеченность звериных изображений, отсутствие злых и устрашающих образов;

- яркость, условность и импровизационность росписи, использование в ней золота как указания на комизм образа;

- полифункциональность.

Системный анализ народной игрушки как произведения искусства предполагает определение ее идейно-образного содержания, характера материала и его обработки, статики и динамики пластики и конструкции, меры условности и конкретности, цветового и орнаментального построения, взаимодействия силуэта игрушки с цветом и орнаментом

на ее поверхности, наличия звука (с указанием его характера и возможности изменения в процессе игры), значения игрушки в конкретной социально-бытовой среде.

В русской народной игрушке зримо отразились древние поэтические воззрения славян на природу, мифологический и синкретический характер народного художественного мышления. Смысловым ядром системы художественных образов народной игрушки, как всего русского традиционного искусства в целом, стали идеи антропоморфной природы и космического человека, единства человека с природой, плодородящей силы земли и солнца, вечного обновления жизни, продуцирующей и сберегающей магии красоты.

Центральным образом в народной игрушке и в русском народном искусстве в целом является образ **женщины - матери**. Он развился из древнего матриархата и культа Великой богини, отложился в славянском родовом почитании Рожаниц, а впоследствии в цикле русских обрядов поклонения Мокоши. Образ женщины-матери выступал символом земли и ее плодородия. Более того, по представлениям крестьян, женщина-мать, как и ее изображения, могли оказывать благотворное продуцирующее воздействие на землю и ее плодородие. Подтверждением этого является типичность для народной игрушки (Орловской, Рязанской, Тамбовской, Курской, Воронежской, Тульской, Калужской областей) культовых по значению глиняных фигурок женщин с обнаженной грудью, держащих на руках детей или птиц.

Широкое отражение в образах русской народной игрушки получила возникшая в бронзовом веке **геоцентрическая теория**, согласно которой солнце движется днем по небу, влекомое конями или лебедями, а ночью - по подземному океану на лебедях или иной водоплавающей птицы. **Образ** птицы символизировал связь между землей и солнцем, светом, воздухом, между живыми людьми и их умершими предками. Образ птицы был неотъемлемой частью славянских аграрных обрядов и праздников.

Образы оленя и лося - символы неба, силы, удачного брака, обильной жизни - являются отголосками мезолитических охотничьих культов, которые в результате эволюции заменились культом медведя и коня. Медведь из охотничьего тотема постепенно превращался в образ доброго вестника пробуждения природы, сохраняя традиционную символику оберега, силы и могущества. Образ коня - древний символ, связанный с культом солнца и воды, имеющий охранительный смысл и важное значение в продуцирующей магии плодородия. В фольклоре этот образ получил следующие поэтические выражения: конь-время, конь-свет, конь - богатырская сила, конь-птица, конь-туча, конь с золотой лучистой гривой.

Образ козла - покровителя урожая, подателя доброй силы, олицетворение творческих сил весенних гроз - относится к числу наиболее распространенных образов русской народной игрушки. На космический характер этого образа указывает, в частности, окраска его рогов в золотой цвет, характерная, например, для абашевской и дымковской народной игрушки

Символом совокупного единства плодородящей силы земли и солнца в русской народной игрушке является полкан - мифологический образ получеловека - полуконя, в котором как бы слиты воедино природное и человеческое.

К числу распространенных образов русской народной игрушки относится всадник - податель травы, росы, воды, урожая, счастья, олицетворение сказочно могущественного и красивого воина. Постепенно этот образ утрачивал свой магический смысл, сохраняя глубину эстетического воздействия.

Специфической особенностью эволюции традиционной игрушки и всего русского народного искусства в целом является процесс обобщения древних языческих образов и символов, включая новые значения, или снижения их содержания до сказочно-поэтического или бытового наблюдения, но без окончательной утраты в этих колебаниях древней идейнообразной первоосновы.

Образ игрушки в значительной мере связан с **материалом**, из которого она изготовлена. Каждый материал требует своей формы, особой степени условности и обобщенности. Материалы, из которых изготавливалась русская народная игрушка, главным образом, естественно-природная: глина, дерево, солома, лоза, береста, шишки, мох и др. Материал игрушки во многом определяется географическими условиями жизни и формами хозяйствования.

Так, наиболее широкое распространение получили **глиняные игрушки** (фигурки людей, животных и птиц), промыслы, по изготовлению которых примыкают к художественному гончарству. К числу наиболее известных промыслов глиняной игрушки, действующих и в настоящее время, относятся каргопольский (Архангельская обл.), филимоновский и слободы Б. Гончары (Тульская обл.), абашевский (Пензенская обл.), дымковский (Дымковская слобода близ Вятки).

Самый крупный в России промысел **деревянной резной игрушки** сложился в с Богородском Московской губ. - вотчине Троице-Сергиева монастыря. Первое упоминание о нем относится к 1663 г. Здесь чрезвычайно искусно вырезались для детей игрушки с движением: фигурки крестьян, лошадки, коньки, медведи, птицы. Изготавливались и целые **хозяйства** - группы игрушек из двух-трех десятков фигур, поставленных на коробочки и иногда приводившихся в движение скрытым механизмом. Богородские игрушки не раскрашивались и выполнялись из брусков древесины треугольного сечения (получавшихся при раскалывании полена радиально) в уникальной национальной технике **смашной (маховой) резьбы**, то есть быстрой, без предварительных эскизов, превосходно передающей оперение птиц, шерсть домашних животных. Эти игрушки отражали окружающую резчика жизнь: охоту, полевые работы, лавки с купцами, гулянья и крестьян, а также сказочные сюжеты. Характерными для богородского промысла являются **игрушки с движением (механические)**: «Клюющие куры», «Кузницы - молотобойцы» и др.

В Сергиевом Посаде XVII-XVIII вв. в большом количестве производились деревянные раскрашенные фигурки куп-

цов, боярынь («дур»), франтов, гусаров, монахов, которыми можно было играть как куклами и использовать для украшения домашнего интерьера. Сергиев-Посадский промысел освоил производство матрешек, **китайской мелочи** - ярко раскрашенных резных миниатюрных (от 3 до 10 см. высотой) фигурок франтов, модниц, почтальонов, танцовщиков и других бытовых персонажей, напомиавших восточную фарфоровую миниатюру.

Села Нижегородской губернии, расположенные на реке Узле, с 60-х годов XIX в прославились **резными и столярными игрушками**, детской мебелью, нарядно расписанными красным, желтым, зеленым и черными цветами и сюжетами из крестьянского, купеческого и городского быта. Выработанная здесь роспись масляными красками по текстуре древесины (лиственных и хвойных пород) и по цветному фону изделий получила название **городецкой**. Этот промысел широко известен крутошеими коньками, козлами, бычками (с. Городец), **щепными** фигурками (с. Лысково), токарной игрушкой, в том числе **матрешками** (с. Семеново).

Одним из древнейших видов русской народной игрушки является текстильная кукла, которая изготавливалась из ткани, как взрослыми, так и детьми. Повсеместно бытовали **куклы-закрутки**, выполненные методом скручивания и завязывания лоскутков ткани, **куклы с остовом из полена и сшитые куклы** (с набитыми ватой или куделью головкой, туловищем, ручками и ножками). Согласно традиционным представлениям крестьянства текстильные куклы изготавливались безликими, так как, по поверью, в кукол с лицом могла вселиться какая-нибудь душа и так или иначе навредить ребенку. Все крестьянские куклы изготавливались с набитой ватой или куделью грудью и воплощали эстетические представления народа о красоте русской женщины.

Иногда на лице куклы весьма условно вышивали крестиком черты лица. Рисовать и более или менее реалистично вышивать черты лица у текстильных кукол крестьяне стали на рубеже XIX и XX вв. под влиянием фабричных кукол.



Изготовление кукол и игры с ними детей и даже взрослых девушек всячески поощрялись взрослыми, потому что воспринимались как залог женского плодородия. Изготовление кукол и игра с ними выступали действенными средствами обучения девочек рукоделию, освоения ими традиций костюма родного края, а также умений и навыков предстоящего им ухода за детьми, приобщения детей и подростков к обрядовой стороне жизни<sup>11</sup>. Будучи одетой в традиционный национальный костюм, крестьянская тряпичная кукла превращается в «куклу - произведение искусства», прикладное значение которой заключается в большом объеме этнокультурологической и этнохудожественной информации и в возможности не только выступать объектом созерцания, но и быть включенной в сферу игры и воображения, для которых ее безликость и условность фигуры не являются препятствием, а, наоборот, дают простор воображению.

Эстетический и дидактический потенциал традиционной крестьянской куклы был высоко оценен передовыми художниками - педагогами, по инициативе которых в Москве в мастерских «Детское воспитание», принадлежавших А. Мамонтову, в середине 80-х годов XIX в. были изготовлены очаровательные «обучающие» куклы с головками из неглазурованного фарфора, с ручками и ножками из дерева и мастики, одетые в русские народные костюмы. Костюмы для этих кукол искусно изготавливались из традиционных для русского народного костюма материалов как домашнего, так и промышленного производства, с тщательным воспроизведением многих художественно-стилистических местных особенностей русской национальной одежды. После закрытия этих мастерских по инициативе Кустарного музея выпуск этих кукол успешно освоили игрушечники-промысловики Сергиева Посада Московской области. Мастерицы - надомницы одевали кукол в русские народные костюмы различных губерний и уездов России, пользуясь рисунками ху-

Тряпичные куклы широко использовались, например, при детских и юношеских играх «в свадьбу».

дожников и подлинными образцами костюмов из коллекций этнографического отдела Московского Румянцевского музея, музеев Абрамцево, Мураново, Петербурга. К 1900 г. в Сергиевом Посаде насчитывалось 144 наименования кукол в этнографических костюмах, имевших большое познавательное и эстетическое значение и использовавшихся для домашнего и школьного обучения.

На рубеже XIX и XX вв. происходит усложнение процесса кустарного производства игрушки, который становится капиталистическим по всем присущим ему особенностям: появляются заведения типа капиталистических мануфактур, товарное и детальное разделение труда, конкуренция и представители торгового капитала - скупщики. Меняется круг потребителей промысловой игрушки, который начинает включать мещан, купечество, чиновников и лишь отчасти крестьянство. В связи с этим определяющим фактором развития игрушки становится **специфика жизнедеятельности городского ребенка**. Он гораздо позднее вовлекался в трудовую деятельность, дольше осваивал социальные отношения в форме игры, рос более изолированным от природы, нежели крестьянские дети. На рубеже XIX-XX вв. преобладающая роль городского потребителя, воздействие фабричной и зарубежной продукции, профессиональной художественнопедагогической деятельности обусловили существенное расширение архаичного круга образов, тем и сюжетов промысловой игрушки, усиление ее эстетической функции, игровой динамики, информативных и дидактических качеств. Таким образом, промысловая игрушка обретает свойства, активизирующие эмоциональное восприятие и интеллект ребенка, развивает его ориентацию в усложняющихся социально - бытовых условиях.

Обогащение художественно-выразительных средств игрушки происходит путем использования помимо традиционных материалов **папье-маше, мастики, жести, фарфора,**

В 1892 г. эти куклы получили Почетный диплом на выставке в Чикаго.

**бумаги, шкур и шерсти животных, а также их разнообразных сочетаний.** Для игрушки русских кустарей этого периода становятся характерными детальная пластическая и колористическая конкретность, правдоподобие, разнообразие цветовых сочетаний, прикладная или автономная роль цвета и его свойств в зависимости от особенностей используемых материалов. Конструктивная подвижность, театральность жестикуляции фигурок, многократность повторения действий, его логическая связь с жизненной ситуацией, возможность изменять ритм и темп движения игрушки в процессе игры, — все эти новые свойства игрушки обеспечивали активную реакцию ребенка на игрушку с движением. Весьма распространенное звуковое сопровождение промысловой игрушки подчинялось ее тематике и пластике.

Прекрасным образцом промысловой игрушки рубежа веков является **матрешка** - вкладываемая одна в другую многочастная игрушка, выточенная на токарном станке. Она возникла в 1890-х гг. на основе традиционной японской токарной игрушки («гоко-да гума») и русской складной посуды в московской мастерской А.И.Мамонтова «Детское воспитание». Авторы этой национальной формы игрушки - сергиево-посадский токарь В.П.Звездочкин и художник С.В.Малютин, создавшие в игрушке образ русской девушки, названной «Матреной» (или «Матрешей»). Производство матрешки началось в конце XIX — начале XX вв. в Сергиевом Посаде, где их создавали как в учебно-показательной игрушечной мастерской Московского губернского земства, так и в Промышленной игрушечной артели (ныне Фабрика художественных изделий и игрушек) и в частных мастерских. В 1920-х годах матрешечное производство было перенесено в Нижегородскую губ., Семеновский уезд (позже - Полховский Майдан и Крутец). Матрешка стала всемирно знаменитым русским сувениром, выражающим русский национальный тип и характер. При этом она сохранила свое большое дидактическое значение и широко используется в детских играх и в настоящее время.

Во второй половине XIX в. начали проводиться исследования русской народной игрушки. Большой вклад в ее изучение внесли такие ученые, как А.А. Бакушинский, Н.Д. Бартрам, А. Бенуа, Г.М. Блинов, И.Я. Богуславская, В.М. Василенко, В.С. Воронов, Г.Л. Дайн, А. Деньшин, М.А. Некрасова, Н. Церетелли и ряд других. Наиболее крупные и ценные коллекции русской народной игрушки хранятся в Художественно-педагогическом музее игрушки Российской академии образования (Сергиев Посад Московской обл.), Сергиево-Посадском музее-заповеднике, Государственном историческом музее (Москва), Музее народного искусства НИИХП (Москва), Государственном Русском музее (Санкт-Петербург), Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург).

В настоящее время русская народная игрушка утрачивает свою игровую функцию и все чаще используется как декоративная скульптура или сувенир. В современной культуре и педагогике народная игрушка воспринимается как действенное средство развития и этнохудожественного воспитания детей, активизации процесса их этнокультурного самосознания.

## Литература

- Бардина Р. А. Изделия народно-художественных промыслов и сувениров. - М., 1990.
- Бартрам Н.Д. Игрушка - радость детей, - М., 1912.
- Блинов Г. М. Чудо-кони, чудо-птицы: Рассказы о русской народной игрушке. - М., 1977.
- Богуславская И.Я. Русская глиняная игрушка: Альбом. - Л., 1976.
- Бусева-Давыдова И.Л. Игрушки Крутца - М., 1991.
- Василенко В.М. Русская народная резьба и роспись по дереву XVII-XX вв. - М., 1960.
- Дайн Г.Л. Русская народная игрушка, - М., 1981.
- Дайн Г.Л. Игрушечных дел мастера. - М., 1994.
- Дайн Г.Л. Русская игрушка: Альбом. - М., 1987.

- Деньшин А. Вятские старинные глиняные игрушки. - Вятка, 1926.
- Добрых рук мастерство. Произведения народного искусства в собрании Государственного Русского музея./Сост. И.Я. Богуславская. - Л., 1976.
- Дурасов Г.П. Каргопольская глиняная игрушка. - Л., 1986. Дурасов Г.П. Игрушка, ее история и значение. - М., 1912. Миловский А. С. Народные промыслы: Встречи с самобытными мастерами. - М., 1994.
- Можаева Е.М. Русские игрушечные кони. - М., 1976.
- Можаева Е., Хейфец А. Матрешка. - М., 1969.
- Народное искусство Горьковской области. Выставка: Каталог. - М., 1966.
- Народные мастера. Традиции, школы. - Вып 1: Сб. ст.// Под ред. М.А Некрасовой, — М., 1985.
- Некрасова М.А. Народное искусство России: Народное творчество как мир целостности. - М., 1983.
- Русская деревянная игрушка: Альбом - Текст Н.В.Тарановской. - Л., 1968.
- Сорокина А.И. Игры с народными дидактическими игрушками. -М., 1950.
- Церетели Н. Русская крестьянская игрушка. - М., 1933.
- Чкалов А. Плотницкая игрушка // ДИ СССР. - 1961. — № 8,- С.31-33.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение .....	3
<b>Раздел 1. Теоретические и исторические аспекты изучения народной художественной культуры .....</b>	<b>12</b>
Глава 1. Основы теории народной художественной культуры .....	12
Глава 2. Мифологические истоки народной художественной культуры .....	42
Глава 3. Художественное творчество народа в календарных праздниках и обрядах .....	76
Глава 4. Художественные традиции семейно-бытовых праздников и обрядов .....	112
Глава 5. Художественный мир народных игр .....	145
<b>Раздел 2. Основные виды и жанры народного художественного творчества .....</b>	<b>160</b>
Глава 1. Устное народное творчество .....	160
Глава 2. Народное песенное творчество .....	177
Глава 3. Народные музыкальные инструменты .....	246
Глава 4. Народное декоративно-прикладное творчество ..	263
Глава 5. Народное зодчество .....	307
Глава 6. Фольклорный театр .....	333
Глава 7. Народный танец .....	339
Глава 8. Русский народный костюм .....	360
Глава 9. Русская народная игрушка .....	399

