

ТАТЬЯНА ГРИГОРЬЕВНА ИВАНОВА

доктор филологических наук, главный научный сотрудник
Отдела русского фольклора
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
(Санкт-Петербург, Российская Федерация)
tgivanova@inbox.ru

КОЛДУН В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА (этнографический и историко-мифологический дискурсы)

Рассматриваются два дискурса в изображении колдуна в русском искусстве конца XIX – начала XX века: 1) этнографический дискурс – художник стремится к этнографической достоверности изображения колдуна; 2) историко-мифологический дискурс – художник обращается к конструируемому в его сознании миру Древней Руси, одной из знаковых фигур которого является колдун. Анализируются художественные полотна В. М. Максимова («Приход колдуна на свадьбу»), М. В. Нестерова («За приворотным зельем»), Н. К. Рериха («Ведун», «Колдуны», «Ведунья»). Изобразительный материал сопоставляется и проверяется текстами мифологических рассказов. Предлагается проект создания базы данных художественно-изобразительных материалов, отражающих фольклорно-этнографическую проблематику.

Ключевые слова: колдуны в традиционной культуре, обрядовая культура, свадебный обряд, заговоры и магия, мифологические рассказы, изобразительное искусство, художники В. М. Максимов, М. В. Нестеров, Н. К. Рерих
Для цитирования: Иванова Т. Г. Колдун в изобразительном искусстве конца XIX – начала XX века (этнографический и историко-мифологический дискурсы) // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2020. Т. 42. № 5. С. 76–84. DOI: 10.15393/uchz.art.2020.502

ВВЕДЕНИЕ

В моей личной библиотеке находится книга Неонилы Артемовны Криничной «Русская народная мифологическая проза: Истоки и полисемантизм образов. Т. 2: Былички, бывальщины, легенды, поверья о людях, обладающих магическими способностями» [3]. На книге дарительная надпись автора: «Дорогой Татьяне Григорьевне с приглашением вновь и вновь посещать наш северный край. Н. Криничная. 16 мая 2001 года». Я очень рада, что ее добропожелание вот уже много-много лет воплощается в реальность. Тема моего сегодняшнего сообщения полностью навеяна названной книгой.

В системе мифологических представлений русского народа заметное место занимает колдун – персонаж, принадлежащий нашему миру, сосед по деревне, хорошо известный всем жителям, но имеющий особые контакты с иным миром. В мифологических нарративах колдун очень часто предстает стариком:

«Он Матвеев, Евлентьев. Помню, здоровый такой старик, лысый» (Зиновьев, № 292, с. 198)¹; «В нашей семье у одной снохи дедушка был Митрей, такой колдун, амин какой колдун! К нему все ходили...» (Черепанова, № 286, с. 76)²; «У отца корова заболела, да овца околела <...>. Отец и пошел к старичку, тот много знает» (Черепанова, № 295, с. 78); «Дед мой ушел наниматься

в работники, попросился ночевать у старика, и он его стал спрашивать, накормил и говорит: “Ты молодой, возьми от меня колдовство, будешь барином жить”» (Черепанова, № 305, с. 80); «В одной деревне жил дед Василий. Говорят, что он был колдуном» (Черепанова, № 325, с. 85) и т. д.

В одном из текстов информант делает обобщение: «Колдунами под старость становятся, когда им срок приходит творить» (Черепанова, № 303, с. 80).

Женская ипостась колдуна – ведьма, ведунья – также в мифологических рассказах нередко предстает старухой:

«В одной деревне одна бабка жила, она такая старая» (Черепанова, № 315, с. 83); «Жила рядом старушка, она все портила» (Черепанова, № 357, с. 94); «Девчонку одна бабка научила, как порчу навести» (Черепанова, № 361, с. 95).

Возраст колдунов (ведуний), таким образом, является одним из маркеров данного типа персонажей.

Образ колдуна (ведуньи) занимает определенное место и в русском изобразительном искусстве. Подчеркнем, что тема старости колдуна оказывается подхваченной художниками, что будет видно из приведенных ниже примеров. Мы хотели бы обратить внимание на два

дискурса в изображении этого персонажа русской традиционной культуры в искусстве конца XIX – начала XX века: 1) этнографический дискурс – художник стремится к этнографической достоверности изображения колдуна; 2) историко-мифологический дискурс – художник обращается к конструируемому в его сознании миру Древней Руси, одной из знаковых фигур которого является колдун; этнографической точности здесь нельзя ожидать по определению: ведь у нас нет объемных сведений о практиках древнерусских волхвов (колдунов).

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ДИСКУРС

Этнографический дискурс, что вполне ожидаемо, прочитывается в произведениях художников-передвижников. Художники, подчеркнем, в своих картинах идут от сюжетов крестьянских мифологических рассказов, которые, без сомнения, были им хорошо известны.

Укажем на две работы известного художника-передвижника Василия Максимовича Максимова (1844–1911), который по своему происхождению был крестьянином из д. Лопино Новолadoжского уезда Санкт-Петербургской губернии. В. М. Максиму принадлежит знаменитая картина *«Приход колдуна на свадьбу»* (1871–1875; Государственная Третьяковская галерея, Москва) (рис. 1). В этом полотне привлекает внимание этнографическая достоверность изображаемого события. Здесь четко читается избынное пространство. Убранство избы говорит о торжественном событии, происходящем в крестьянском доме: художник изображает множество полотенец на стенах – это и украшение, и оберег, долженствующий предохранить свадебное действо от «порчи». Картина В. М. Максимова позволяет точнее осознать те многочисленные описания свадебного обряда, которые нам известны по этнографической литературе. За столом, поставленным буквой «Г», обратим внимание, сидят только представители старшего поколения: пожилые и зрелые мужики и бабы. Расположенный справа от молодых седобородый старик, по-видимому, отец невесты. Женщина, что-то шепчущая невесте, ее мать. Рядом с ней стоит черноволосый священник (с крестом). Кроме жениха и невесты за столом находится только один молодой парень, перевязанный полотенцем, это дружка. Все остальные представители молодежи располагаются в правом углу картины – у печки и на печке. Это не гости – посторонние, «сторона», «глазетели». У угла печи стоит балалаечник. В абсолютном соответствии с этнографической правдой отец и мать жениха

за столом не сидят. Их дело – угощать гостей, подавать им «перемены». Центральным персонажем многофигурной композиции является колдун. Его полушубок и малахай запорошены снегом. Свадьба происходит, без сомнения, в период между Крещением и Масленицей. Очевидно, что он явился на свадебный пир незванным. Картина *«Приход колдуна на свадьбу»*, подчеркнем, показывает зрителю ситуацию, которую каждый русский человек, хоть немного прикасавшийся в XIX веке к традиционной культуре, может развернуть в полноценный сюжет. Приход колдуна вызвал у свадебжан тревогу. На картине мы видим, как мать жениха спешит поднести колдуну на блюде с богатым полотенцем каравай хлеба. Рядом стоит хозяин дома, готовый оказать всяческое почтение неожиданному гостю.



Рис. 1. В. М. Максимов. Приход колдуна на свадьбу
Figure 1. V. M. Maksimov. Sorcerer Comes to a Peasant Wedding

По автобиографическим запискам В. М. Максимова известно, что художник писал картину, основываясь на реальном случае, который произошёл на свадьбе его старшего брата Алексея. Тогда дядя Трифилий, дьякон Новолadoжского Николаевского собора, дал колдуну водку и денег, и тот покинул избы. В дальнейшем В. М. Максимов, в рамках ответов на этнографическую программу князя В. Н. Тенишева, написал большой очерк о колдуне Григории Семеновиче Шабаре, крестьянине д. Чернецкой Иссадской волости Новолadoжского уезда. Шабара рассказывал об одном из случаев его неожиданного прихода на свадьбу:

«Нашелся один такой, догадливый, захотел без меня свадьбу справить; попа брал на все пиры, что перед свадьбой ведутся, – как будто поп может чем-нибудь пособить против меня.

“Погоди же ты, – думаю, – святоша! Не прислал за мной лошадь, – видно, жаль подарка для Шабары”.

Собрался я, на эту свадьбу, пешком, верст за 5 от нашей деревни. Одел полушубок, за кушак заткнул 12 лык, малахай на голову, батог с бахорком в руку и, не глядя на снежную занось, отправился. Молодые, приехавши

от венца, только что успели встать за стол, а гости собрались поздравлять – я и мах в избу. У порога расступились в стороны все “глазетели”.

<...> “Не звали, не ждали, – говорю я, – гостя, а Шабара и незванный на пир пришел!” Я сразу увидел на полу очерчен круг, – это против меня. Перепугались поезжане, поп и тот струсил. Жениховы отец и мать поднесли мне почетные подарки: на шитом полотенце хлеб-соль, шейный плат на хлебе, а сверх всего рублевка. Не стал я их в сумленье держать, поздравил и собрался домой. Дружка подогнал под меня самолучшего коня, мигом довез до самого моего жилья, с колокольчиком. Знаю я, они все радешеньки, что дешево от меня отделались. А не так бы еще струсили, ежели бы я взял с собою собаку, Подмага называется. Да жаль было пугать молодых, хорошая пара-то сходилась³.

Зритель, стоящий перед картиной, естественно, всех деталей этой конкретной истории не знал. Однако, опираясь на свой опыт, связанный с традиционной культурой, зритель мог, отталкиваясь от картины, далее развернуть возможные сюжетные линии. Мотив «колдуна не пригласили на свадьбу» константен в соответствующих мифологических рассказах: «Была свадьба. <...> А этого старика не пригласили. Он: “Но-о, пускай проводят свадьбу! Без меня отведут!”» (Зиновьев, № 299, с. 207). Далее колдун делает так, что на свадебном пиру гости по очереди стали «перевортываться» (превращаться в волков?). Свадебжане бросаются к обиженному колдуну, живущему за восемнадцать километров от свадьбы, тот после долгих уговоров приезжает и «ладит» свадьбу. Колдуна сажают за стол, угощают: «Потом он поехал домой, хозяин <...> ему нагреб воз – кулей пять-шесть – и повезли ему. Заработал, нагулялся, значит, и людей намучил» (Зиновьев, № 299, с. 208).

Обойденный колдун мог с помощью магии сделать так, что невеста, уже после венца, не соглашалась заходить за столы – «сдурела»; и только позванный на свадьбу колдун смог «наладить» невесту (Зиновьев, № 292, с. 198–199). Во время свадебного стола жених вдруг начинает выть «лихоматом», и опять только тогда, когда нашли колдуна, который «испортил» свадьбу, ситуация была исправлена (Зиновьев, № 294, с. 200). На свадебном пиру посуда на столе «ходуном заходила», и только колдун наводит порядок (Зиновьев, № 287, с. 195–196). После того как отгуляла свадьба, все гости, вместо того чтобы расходиться по домам, ложатся в избе спать к стене; за помощью обращаются к не приглашенному на свадьбу колдуну (Зиновьев, № 296, с. 202). Обиженный колдун-дружка может сделать так, что все свадебжане выглядят умершими; после почтительного обращения к колдуну тот соглашается вернуть свадебжан к жизни (Зиновьев, № 298, с. 206–207). Известен был зрителям и сю-

жет «дока на доку» – соперничество двух «знающих» на свадьбе. Один колдун вступает в магическое противоборство с другим «знающим», стремящимся «испортить» свадьбу (Зиновьев, № 314, с. 216, 316, 216–218).

В. М. Максимов – автор еще одной картины, связанной с темой деревенских колдунов, – «*Залом ржи*» (1903; Николаевский художественный музей имени В. В. Верещагина, Украина). Главное место на полотне занимает высокая созревшая рожь с цветами васильков и ромашек среди колосьев; на заднем плане ржаное поле сливается с туманным небом. Колдун, мужик с бородой в картузе, связывает пучок ржи. Эта работа, как и «Приход колдуна на свадьбу», представляет этнографически точное и в то же время художественно убедительное воспроизведение одного из магических обрядов, которые знала русская деревня в дореволюционные времена. Залома были хорошо известны крестьянскому сыну В. М. Максиму. В его этнографических записях описывается одно из зловердных действий хорошо ему известной деревенской колдуньи Алексеевны – заломы, производимые ею на полях:

«Она, желая нанести вред семье или целой деревне, которая чем-нибудь утеснила ее, лишала урожая, напускала болезни, наводила грозу с молнией. “Залома”, или “закруты”, делались ею так. На вечерней заре она приходила в поле, избирала нужную ей полосу, становилась лицом на запад, склоняла пучок колосьев к земле с заклинаниями, перевязывала закрученный пучок соломой суровой ниткой, насыпая взятой с могилы самоубийцы землей. Чтобы ни молитвы, ни благочестие семьи не ослабляли силы заклятий, Алексеевна во время “закрута” становилась ногами на образ (икону), обращенный лицом вверх»⁴.

В записанных художником этнографических материалах мы находим и колдовские способы избегания магических действий «знающего», сделавшего заломы в поле. Противодействовать колдуну может только другой колдун:

«В отвращение напастей и призывался “знающий человек”, он расщепленным с одного конца осиновым колом выдергивал из земли весь “закрут” с отворотными заклинаниями и вбивал этот кол на месте, где был “закрут”. По мнению народа, сделавшему “закрут” колдуну невыносимую боль причиняет вбиваемый кол. Проводив колдуна, семья сжигает “закрут” от светлопраздничной свечи, хранящейся всегда в обиходе, как святыня. Для “раскрутов” всегда звали Григория Шабару»⁵.

И опять зритель начала XX века, не знавший записок В. М. Максимова, глядя на картину, разворачивал в своем сознании известные ему мифологические представления:

«Колдуны были, выходили в поле, где яровые, ржаное поле, делали заломы, на каждом ржаном колене ржину заламывали. Кто увидит его, ну, залом, так борону

на него кидали и огнем зажигали. Так вот кто сделал, прибежит туда. Заломы лучше не трогать. Если ты не заметишь, то тебя заломит, ноги, руки перекорежит. Как только смахнешь, так худо, ломить будет сильно» (Черепанова, № 316, с. 83); «Заломы во ржи бывают. Наделают узелков. Если ты не заметишь, сожнешь, тебя перекорежит. Не тронь, а опосля, как сожнешь все, заломы брось и сжигай» (Черепанова, № 317, с. 83).

Картины художников-передвижников, таким образом, вызвали к этнографическому опыту зрителей, которые – подчеркнем, интеллигентные зрители – в конце XIX – начале XX века этот опыт, практически все без исключения, имели.

Иные задачи в картине «*За приворотным зельем*» (1888; Саратовский художественный музей имени А. Н. Радищева) (рис. 2), обращаясь к теме колдовства, ставит Михаил Васильевич Нестеров (1862–1942) – художник, бывший участником и Товарищества передвижников, и, позднее, членом модернистского «Мира искусства». Этнографическая составляющая в его полотне сохраняется, но главным становится другое – изображение психологического состояния героини, обратившейся к колдуну. Этнографический след мы видим в мотиве окраинности дома колдуна, к которому пришла девушка: стена старой низкой избы (бани? мельницы?); под крышей подвешены гроздья созревшей рябины; на заднем плане видна черная гладь воды (река? озеро?). Жилище колдуна находится в лесу (у леса), то есть в природном пространстве. Во всех этих деталях (вода, рябина, лес) прочитываются знакомые мифологические подтексты.



Рис. 2. В. М. Нестеров. За приворотным зельем
Figure 2. V. M. Nestorov. Love Potion

В мифологических нарративах, напомним, нередко подчеркивается, что колдун (ведьма) живет на окраине нашего мира:

«В Бабаевском районе колдун был, 15 годов назад помер. Жил в бане» (Черепанова, № 311, с. 82); «Дом у нее стоял дальше от других, ниже от деревни. Говорили люди, что ведьма» (Черепанова, № 315, с. 83);

«Жил в зимовке (пристройка к избе, приспособленная для жизни зимой. – Т. И.) летом у нас, а мы в большой избе» (Черепанова, № 286, с. 76).

Замысел картины у М. В. Нестерова созрел летом 1888 года в Поволжье (Ярославль), на родине в Уфе, в Сергиевом Посаде он делает карандашные зарисовки и масляные этюды⁶; в сентябре художник активно работает над картиной – ее первым вариантом. Образы первого варианта картины навеяны исторической стихотворной драмой Л. А. Мея (1822–1862) из времен Ивана Грозного «Царская невеста» (1849). По сюжету, одна из героинь, Любаша, возлюбленная Григория Грязного, приходит к лекарю-немцу Елисей Бомелию за ядом, чтобы отравить свою соперницу – Марфу Собакину. Эта драма много позднее создания картины, в 1898 году была положена в основу оперы (под тем же названием) Н. А. Римского-Корсакова.

Центральным персонажем картины является не колдун (ср. у В. М. Максимова), а боярышня (то есть литературная Любаша). 14 сентября 1888 года М. В. Нестеров писал сестре Александре Васильевне: «Героиня моей оперы-картины отличается глубоко симпатичной наружностью, лицо ее носит, несмотря на молодые годы, отпечаток страданий»⁷. Художника интересуют прежде всего психологический облик героини, ее переживания. Здесь любопытен также пассаж М. В. Нестерова о волосах боярышни – фраза, свидетельствующая о том, что художник был сведущ в сфере мифологических представлений русского народа: «Она рыжая (в народе есть поверие, что если рыжая полюбит раз, то уж не разлюбит)»⁸. Данный вариант, кажется, не сохранился. Во всяком случае нам нигде не удалось найти его воспроизведения, а в Списке произведений М. В. Нестерова не указано место хранения картины [4: 469]. По описаниям, на полотне был изображен кабинет средневекового лекаря – глобус, цветное окно; старик-иноземец в немецком кафтане наливает из кувшина «приворотное зелье»; молодая женщина в костюме боярышни сидит на скамье. Однако этот, первый, вариант картины художника не удовлетворил. В том же 1888 году М. В. Нестеров пишет второй вариант (закончен в марте 1889 года). По своим аксессуарам это полотно теряет привязку к произведению Л. А. Мея. Черты боярышни – девушки из социальных верхов – в героине уже не читаются явственно. На переднем плане – сидящая на бревне девушка (молодая женщина?); на ней синий распашной сарафан – с узорчатой вертикальной вставкой-полосой, на которой находятся пуговицы и петли. Сверху одета желтая с цветами душегрея (с рукавами) – коротенькая летняя

женская кофта, сшитая из дорогой ткани (парча, полупарча, шелк). Душегрейка была составной частью комплекса одежды с сарафаном. В энциклопедии «Русский традиционный костюм» читаем:

«В XVIII–XIX веках она бытовала в основном в городской среде, у купцов, богатых мещан. В крестьянском костюме она встречалась сравнительно редко и имела лишь в богатых семьях, живущих в пригородных, торговых или ремесленных селах. В последней четверти XIX – начале XX века душегрейки стали использоваться только в качестве свадебной одежды»⁹.

На голове у героини небольшой цветастый незавязанный платок. Платки, напомним, появились в комплексе одежды поздно – только в XVIII веке.

Второй вариант картины (со стариком-колдуном) был подан на конкурс Общества любителей художеств под выразительным девизом «Тоска-кручинушка», раскрывающим настроение картины. Художник возлагал на это полотно большие надежды, но картина критиками и собратями-художниками была воспринята очень сдержанно [5: 21–22].

Для нашей темы важна фигура не женщины, переживающей любовную драму и пришедшей за приворотным зельем к колдуну, а сам колдун. Это уже не немец-лекарь, а русский колдун: старик, выходящий из низенькой двери своего жилища, остановился в дверном проеме – на границе пространства, принадлежащего ему (колдуну), и внешнего мира. Синие порты, голубоватая рубашка, на голове коричневатый остроконечный колпак. Колпак, напомним, это один из древнейших головных уборов, который носили и мужчины, и женщины. Первые изображения людей в колпаках можно видеть на фресках Софийского собора в Киеве (XII век)¹⁰. Образ колдуна завершается, что ожидаемо, густой седой бородой.

Как известно, в крестьянском мире мифологически окрашен ряд деревенских профессий: пастухи, рыболовы, плотники, кузнецы, мельники. В первоначальном эскизе второго варианта картины, где уже в целом определилась композиция, жилище колдуна совершенно четко определяется как мельница: рядом с ним находится водяное колесо. В этой детали эскиз оказывается более этнографически прочным, чем окончательный вариант картины.

Однако, подчеркнем, и окончательный вариант картины М. В. Нестерова «За приворотным зельем» вызывает к этнографическому опыту интеллигентного зрителя. В традиционной культуре женщины, как известно, прибегали к любовной магии или для того, чтобы приворожить приглянувшегося парня, или для вос-

становления семейного согласия в семье, или же, напротив, для обеспечения разлада в семье соперницы. Нередко женщины сами владели магическими практиками (заговорами-«присушками», заговорами-«отсушками»), но порой обращались к помощи знахарей и колдунов. Заговоры произносились, как правило, над пищей (хлеб, соль и пр.) или питьем (вода, чай, пиво и пр.), возможно, над следом присушиваемого, над предметом его одежды. В любовной магии могли использоваться пот, волосы, кровь и т. д. [8].

Тема любовного приворота находит место в прозаических нарративах, которые, не сомневаемся, всплывали в сознании интеллигентных зрителей. Приведем один из них:

«Одна была богата, с ей муж не жил <...> Мария Леонтьевна <...> Но была красива и богата. И вот муж-то изменял и изменял. Она одну попросила, говорит: – У вас, может быть, в деревне есть, кто ладит?

Та говорит:

– Есть. Матвеев дедушка.

Он все с палкой ходил. Така палка была, бурятска шишка.

<...>

Теперь ладно. Она (женщина-повариха, которая рассказала Марии Леонтьевне о колдуне дедушке Матвееве. – Т. И.) села, поехала <...>. Приезжает. Он в Шеметово жил, на горе, Евлентий Евлампиевич:

<...> – Да вы че? С ума сошли? Под старость лет мне позориться, буду ехать? Я же пожилой человек. Вдруг узнают, могут убить меня. Сейчас начинается власть-то вот така.

Но все же сговорила его эта женщина. Приезжает утром, че-то наладил на чай, она мужа-то напоила, и перестал гулять. Как присох.

А старику-то она заплатила» (Зиновьев, № 281, с. 193).

Обратим внимание, что приведенный нарратив не раскрывает психологических переживаний героини. Центром повествования является колдун – Матвеев Евлентий Евлампиевич, хорошо известный рассказчику. Целеполагание этого нарратива – доказать слушающему (собирателю), что Матвеев – действительно колдун, во власти которого «приворотить» гуляющего мужа к жене.

Выразителен еще один рассказ, в котором информант доказывает собирателю, что наговор на еду (питье) действен. Рассказчик и его при-
тель Митька женились в один год:

«У его Зина, а у меня Надя. Так вот оне с этой Зиной че-то начали скандалить, скандалить. Он ее и не стал это... уважать. В общем, дело почти до развода. А эта Зина потом – у ей дядя был, Вася Сучок, – его пригласила ладить этого Митьку, присушивать. А он, этот Митька, никак... Изладят на чай там или на суп, на че ли, – он сообразил, что его ладят, – не ест». В конце концов несчастная Зина договорилась с Надей (женой рассказчика) усадить мужей обедать вместе: «Мы будем готовить вместе. И пусть дядя Вася ладит его, Митю этого, а кушать-то мы вместе». И далее колдун Вася Сучок «ладит» над обедающими Митькой и рассказчиком.

В результате рассказчик начинает испытывать страсть к Зине: «Я раньше эту Зину как и не замечал, а тут! Вот едем мы с ем (в колхозе работали на тройках <...>), и вот все подумкиваю это, все она передо мной как... в глазах эта Зина». В конце концов рассказчик и Зина «слетелись до самого грешного». Но информант, на которого страсть была наведена любовной магией, желал от наваждения избавиться: «А потом давай этого дядю Васю просить, ее дядю-то: вот так и так, мол, вы Митьку присушали, а присушили меня». Колдун дядя Вася сделал «отворот»: «И потом не стал я ее преследовать. Своя жена стала как жена. А то свою-то не надо, а к ей тянет» (Зиновьев, № 280, с. 192–193).

При всей сложности психологических переживаний рассказчика целеполагание данного повествования – доказать действенность наговора на еду. Текст начинается с утверждения: «Это уж было со мной, врать не будешь». По закону кольцевой композиции рассказ заканчивается этим же тезисом: «Вот че-то действует! Надо же!»

ИСТОРИКО-МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС

Второй дискурс в реализации нашей темы – историко-мифологический – возникает в самом конце XIX – начале XX века, то есть в эпоху модерна. Колдун (ведунья) занимает важное место в творчестве Николая Константиновича Рериха (1874–1947). Художник, как известно, центральной темой своего творчества в дореволюционный период сделал Древнюю Русь – христианскую и языческую, причем, подчеркнем, тема Руси интересовала его не только в художественном, но и в научном плане. Напомним, что Н. К. Рерих неоднократно участвовал в археологических раскопках на Новгородчине. Однако рериховская Древняя Русь, несмотря на то, что некоторые искусствоведы пытались прочесть в его работах историческую и этнографическую достоверность, конструируется абсолютно вне названной этнографической достоверности. Картины Н. К. Рериха предлагают зрителю яркий, талантливый, но очень субъективный художественный образ Древней Руси. Таковы и колдуны – частное проявление темы Древней Руси – в работах Н. К. Рериха. Его полотна, в отличие от работ, где доминирует этнографическая составляющая, не разворачиваются в типовой сюжет, известный по крестьянским нарративам. Работы Н. К. Рериха предлагают образ колдуна, причем не колдуна, знакомого в каждой русской деревне, а колдуна, реконструируемого творческим воображением художника эпохи модерна. Колдуны В. М. Максимова и даже М. В. Нестерова вышли из русской деревни второй половины XIX века; колдуны Н. К. Рериха пришли из художественного воображения автора о дохристианской Руси. С работами этнографического дискурса их связывает, пожалуй, только мотив старости колдуна. Назовем несколько работ Н. К. Рериха.

1. **«Ведун»** (1897). Бумага, тушь, перо. 24 × 16. Государственная Третьяковская галерея. Эта работа (автотипия) была опубликована в журнале «Всемирная иллюстрация»¹¹: стоящий фронтально старик, опирающийся на палку; лысая голова, длинная борода; на плече у него – ворон, который, как известно, в народных представлениях предстает зловещей птицей. Ворон связан с подземным миром (миром мертвых); ворон считается «вещей» птицей (его полет / крик над домом / селом вещает смерть, пожар, нападение врагов и т. д.) [1]. За спиной у ведуна лес – иное пространство, которому принадлежит герой (ср. с М. В. Нестеровым). Пространство и атрибут (ворон) должны были раскрыть содержание изображаемого персонажа.

В этом же номере «Всемирной иллюстрации» напечатана анонимная статья «Ведун. Этюд Н. К. Рериха». Говоря об «обаянии исторического сюжета», автор статьи называет Н. К. Рериха «художником-археологом» и для понимания этюда отсылает образованного читателя к летописям (не к этнографии!) – к тем фрагментам, где присутствуют «волхвы, кудесники», имевшие большое влияние на жизнь народа. Это известный эпизод, как волхвы возмутили народ в Ростове, вещая, что жены (женщины) во время голода «держат в себе» жито и мед; и это летописная статья о мятеже в Новгороде, когда волхв, настраивая горожан против христианства (епископа), объявил, что он «ведает» будущее и «днем» сотворит «чудеса великие», а князь Глеб топором убивает волхва, тем самым доказывая новгородцам, что тот не знает даже своего ближайшего будущего. Волхв Н. К. Рериха, подчеркивает автор статьи, фигура сильная и зловещая:

«Изображение подобной сильной натуры, способной запугать, увлечь за собою массу, дает нам молодой, талантливый художник в настоящем свободно набросанном рисунке со своего этюда»¹².

2. **«Колдуны»** (1905). Бумага, гуашь, пастель. 57 × 70. Киевская национальная картинная галерея (рис. 3).



Рис. 3. Н. К. Рерих. Колдуны

Figure 3. N. K. Roerich. Sorcerers

Низкий горизонт; плотные облака в небе, вызывающие в интеллигентном зрителе знания о «мифологической школе». Напомним, что дождевые облака мифологами (А. Н. Афанасьев) включены в систему рассуждений о «грозовом мифе». Камни в ногах у колдунов, опять же заставляющие вспомнить рассуждения о мифологических смыслах камня. Трое мужчин в волчьих шкурах – очевидно, в обрядовых формах воспроизводящих мифологему превращение. Герои картины – уже не люди, но еще и не волки. Эта картина, лишенная этнографических (бытовых) основ, зрителями (и критиками) трактуется по-разному. Каждый может вычитать свои смыслы. Приведем толкование содержания картины, данное современным исследователем Е. В. Заровнятных:

«...Рерих изображает языческое священнодействие, показывая тесную связь древнего человека с природой. Колдуны – языческие кудесники – проводят ритуал заклинания на успехи в охоте. Они пляшут в волчьих шкурах вокруг небольшого капища с тремя воткнутыми в землю копьями, наконечники их обращены к небу, словно демонстрируя богам полную готовность охотников. Отождествляя себя с волками, кудесники сливаются с миром природы, откуда черпают силы для предстоящего испытания. Художник не стремится изобразить экзотическое состояние транса или сделать акцент на этнографическом аспекте работы; перед нами символическое изображение обряда как части культуры древних славянских народов. Точно, со знанием археолога, художник передает костюмы и прочую атрибутику колдунов, но детали для него не главное, важно проникнуть вглубь веков и прочувствовать мистический порыв, охвативший наших предков. Мы видим погруженных в себя шаманов, динамичнодвигающихся в таинственном танце; бегущие по небу белые барашки ритмически рифмуются с ощущаемым темпом колдовской пляски» [2: 132].

В этом пассаже многое вызывает вопросы. Почему «ритуал заклинания» именно «на успехи в охоте»? В чем критик видит точность передачи «костюмов и прочей атрибутики колдунов»? Точно ли танец перед нами? Этнографы вряд ли согласятся с искусствоведам. Не согласятся хотя бы потому, что нам не известны на славянской почве подобного рода охотничьи ритуалы.

Другой искусствовед, Е. Полякова, предлагает иное понимание «Колдунов»:

«...три человека совещаются, шепчутся на морском берегу. На них накинута волчья шкура, пасти прикрывают человеческие головы, сливаются с ними <...> В картине реальные черты притушены – вроде уже и не люди перед нами, а оборотни, напускающие на людей мор и порчу. Кажется – люди превращаются в волков, хотя совершенно реальны их узорчатые валенки, расписные рубахи и сами шкуры-маски» [7: 95].

Так охотничий ритуал или наведение мора и порчи? Шаманский танец или шепчущиеся друг

с другом люди? Это произведение Н. К. Рериха не предполагает конкретного ответа, как не предполагает и подобной постановки вопроса. Пожалуй, можно согласиться только с единственной мыслью Е. В. Заровнятных: «...перед нами *символическое* (выделено нами. – Т. И.) изображение обряда как части культуры древних славянских народов»; картина отражает «мистический порыв» ритуальных действий колдунов. Этнографическая конкретика (какой именно обряд?) в картине Н. К. Рериха неважна; важна эмоция, которая возникает при общении с картиной, – таинственность, неуютность, тревога, страх.

3. «*Ведунья*» (1916). Холст, темпера. 66 × 80. Собрание Н. В. Корецкой, Москва.

Холмы в желто-зеленых тонах – по-рериховски условные, далекие от реалистических пейзажей. Сгорбленная фигура старой женщины, собирающей травы. Рисунок предельно упрощенный, лаконичный. Платье героини далеко от этнографической достоверности. Основа костюма ведуньи – яркая декоративность: красные, синие (тревожные) тона, круги-кольца на ткани. Перед нами опять образ – образ, не разворачивающийся в сюжет, а устремленный к мифу.

Колдуны В. М. Максимова и М. В. Нестерова вызывают к этнографическому (бытовому) опыту зрителей; колдуны Н. К. Рериха – к фантазии зрителей, их творческому воображению. Н. К. Рерих – художник эпохи символизма. И суть рассматриваемой темы колдунов (ведуний) в его творчестве, пожалуй, может быть понята, если вспомнить слова одного из лидеров символизма Вячеслава Иванова, сказанные им в статье «Поэт и Чернь» (1904):

«Мы идем тропой символа к мифу. Большое искусство – искусство мифотворческое. Из символа вырастет искони существовавший в возможности миф, это образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения народного и вселенского»¹³.

Чуть ранее в этой же статье, говоря о символистской поэзии, Вяч. Иванов заявляет:

«...творчество поэта – и поэта-символиста по преимуществу – можно назвать бессознательным погружением в стихию фольклора. Атавистически воспринимает и копит он в себе запас живой старины, который окрашивает все его представления, все сочетания его идей, все его изобретения в образе и выражении»¹⁴.

Эти слова вполне применимы и к творению Древней Руси в полотнах Н. К. Рериха («державя Рериха», по словам Л. Андреева).

В области отображения темы колдунов художники-передвижники *сознательно* изучают этнографические детали и стремятся к бытовой достоверности; художники-модернисты (символисты) *бессознательно* из стихии фольклора творят миф.

Итак, мы обозначили два дискурса в изображении колдуна (ведуньи) в искусстве второй половины XIX – начала XX века: этнографический (у передвижников) и историко-мифологический (у художников-модернистов). Какой же из дискурсов оказывается востребованным искусством нашего времени? Ответ очевиден – историко-мифологический. Искусство XX века в связи с колдуном сосредоточивается на настроениях мистической таинственности – категории вечной, вневременной, лишенной бытовой конкретики. Этнографическая достоверность художников XX века не интересует – и потому, что быт (этнография) XIX века кардинально не совпадает с бытом XX–XXI веков, и потому, что этнографическая конкретика в настоящее время перестала находить отклик в зрительском опыте. Назовем картины двух художников второй половины XX века. Первый – это Константин Алексеевич Васильев (1942–1976), создавший в своих полотнах свой собственный мир славянского фэнтези – суровый мир, суровые колдуны, предстающие в картинах «Человек с филином» и «Северный орел». Второй художник – Андрей Алексеевич Шишкин (род. в 1960 году) со своим миром славянского фэнтези – миром благостным, даже несколько пасторальным. Пасторальны, например, его «Волхв» и «Травник».

ВЫВОДЫ

Завершая, мы хотели бы озвучить возможный проект. Мы полагаем, что было бы весьма полезно создать базу данных художественно-изобразительных материалов, отражающих фольклорно-этнографическую проблематику. Вероятно, такого рода база данных могла бы включать картины (и рисунки, гравюры) на сюжеты устных народных произведений (сказок, былин, песен). Однако в гораздо большей степени важно собрать сведения о том, как изобразительное искусство откликалось на обрядовую жизнь русского крестьянства и на необрядовые формы (праздничные, досуговые), в которых присутствует фольклорный элемент (например, жанрово-бытовые сценки с изображением народных музыкантов – гуляров, балалаечников, гармонистов и т. д.). В базе данных, о которой мы говорим, без сомнения, свое место должны занять портреты известных исполнителей устной народной поэзии.

Проблема «фольклор и изобразительное искусство» уже неоднократно ставилась в нашем

научном пространстве. Назовем хотя бы монографию В. И. Плотникова «Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX в.» [6]. В определенной степени в задуманном нами направлении была организована выставка в Русском музее в 2005 году – «Крестьянский мир в русском искусстве [Каталог выставки]» (СПб., 2005). В настоящее время при наличии новых технологий возможно создание базы данных, которая может дать новый импульс для изучения обозначенной проблемы. База данных должна включать следующие параметры. Первое, естественно, воспроизведение самого художественного произведения. Второе – название картины, ее размеры. Третье – фамилия, имя, отчество и годы жизни художника. Соответственно база данных позволит быстро выявлять художников, причастных к нашей проблеме. Четвертое – год создания работы, что даст возможность изучать обозначенную тему в определенных временных рамках. Пятое – место нахождения художественного полотна (музеи, частные коллекции). Шестое – техника (масло, акварель, графика, скульптура и пр.). Седьмое – рубрика. Это, пожалуй, самый интересный аспект предполагаемой базы данных. Рубрикация может иметь, например, такие позиции: былины (произведения, отражающие сюжеты, то есть являющиеся своеобразными иллюстрациями к фольклорным произведениям); сказки (аналогично); свадебный обряд; похоронный обряд; колдовство и магия; календарные обряды (свято-рождественские сцены, Масленица, Вербное воскресенье, Пасха, Иван Купала и т. д.); народные зрелища (например, театр Петрушки); народные музыканты и инструменты (гусли, балалайка, дудочки и т. д.); сказители; фольклористы. Рубрикация, без сомнения, будет развиваться и уточняться. Укажем, кстати, что в связи с позицией «обрядовая культура» в рубрикации предполагаемой базы данных большой материал может дать просмотр популярных журналов XIX века («Всемирная иллюстрация», «Нива» и пр.), в которых к каждому народно-церковному празднику в обязательном порядке публиковались произведения графики с соответствующим сюжетом. Наконец, база данных должна включать раздел по библиографии: литература о художнике в преломлении к вопросу об истории создания данного художественного произведения и его искусствоведческому анализу.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / Сост. В. П. Зиновьева. Новосибирск, 1987.
- ² Мифологические рассказы и легенды Русского Севера / Сост. и авт. коммент. О. А. Черепанова. СПб., 1996.
- ³ Русские крестьяне. Жизнь. Быт. Нравы: Материалы «Этнографического бюро» князя В. Н. Тенишева. СПб., 2008. Т. 6: Курская, Московская, Олонецкая, Псковская, Санкт-Петербургская и Тульская губернии. С. 335.

- ⁴ Там же. С. 336.
- ⁵ Там же.
- ⁶ См. список эскизов, хранящихся в Государственной Третьяковской галерее и в частных собраниях (на 1950-е годы), И. И. Подрезова, М. П. Успенского, А. Д. Корина, Н. А. Соколова [4: 469–470].
- ⁷ Нестеров М. В. Письма: Избранное / Вступ. ст., сост., коммент. А. А. Русаковой. Л., 1988. С. 37.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Русский традиционный костюм: Иллюстрированная энциклопедия / Авт.-сост. Н. Соснина, И. Шангина. СПб., 1998. С. 78–79.
- ¹⁰ Там же. С. 122–123.
- ¹¹ Всемирная иллюстрация. 1897. Т. 58. 22 нояб. № 22. С. 509.
- ¹² Ведун. Этюд Н. К. Рериха // Всемирная иллюстрация. 1897. Т. 58. 22 нояб. № 22. С. 522.
- ¹³ Иванов Вяч. Поэт и Чернь // Собр. соч. СПб., 2018. Кн. 1: Тексты. По звездам: Опыты философские, эстетические и критические. Статьи и афоризмы / Отв. ред. К. А. Кумпан. С. 40.
- ¹⁴ Там же. С. 39.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гура А. В. Ворон // Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под ред. Н. И. Толстого. М., 1995. Т. 1. С. 434–438.
2. Заровнятных Е. В. Николай Рерих: Религиозно-философские аспекты живописи. СПб., 2017. 198 с.
3. Криничная Н. А. Русская народная мифологическая проза: Истоки и полисемантизм образов. Т. 2: Былички, бывальщины, легенды, поверья о людях, обладающих магическими способностями. Петрозаводск, 2000. 408 с.
4. Михайлов А. И. Михаил Васильевич Нестеров: Жизнь и творчество. М.: Сов. художник, 1958. 496 с.
5. Никонова И. И. Михаил Васильевич Нестеров. М.: Сов. художник, 1979. 230 с.
6. Плотникова В. И. Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX в. Л., 1987. 284 с.
7. Полякова Е. Николай Рерих. М., 1985. 304 с.
8. Топорков А. Л. Любовная магия // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. М., 2004. Т. 3. С. 154–158.

Поступила в редакцию 09.01.2020

Tatyana G. Ivanova, Doctor of Philology, Institute of Russian Literature (Pushkin House)
(St. Petersburg, Russian Federation)
tgivanova@inbox.ru

SORCERERS IN THE VISUAL ARTS OF THE LATE XIX AND THE EARLY XX CENTURIES (ethnographic and historico-mythological discourses)

The article discusses two discourses in picturing sorcerers in Russian art of the late XIX and the early XX centuries: 1) ethnographic discourse – when the artist seeks for ethnographic authenticity of the image of a sorcerer; 2) historical and mythological discourse – when the artist refers to the world of Ancient Russia constructed in his mind, where a sorcerer is one of the iconic figures. The author analyzes the paintings of V. M. Maksimov (*Sorcerer Comes to a Peasant Wedding*), M. V. Nesterov (*Love Potion*) and N. K. Roerich (*A Sorcerer, Sorcerers, A Witch Doctor*). The visual material is compared and verified by the texts of mythological stories. The article proposes a project to create a database of visual arts reflecting folklore and ethnographic issues.

Keywords: sorcerers in traditional culture, ritual culture, wedding ceremonies, spells and magic, mythological stories, visual arts, artists V. M. Maksimov, M. V. Nesterov, N. K. Roerich

Cite this article as: Ivanova T. G. Sorcerers in the visual arts of the late XIX and the early XX centuries (ethnographic and historico-mythological discourses). *Proceedings of Petrozavodsk State University*. 2020. Vol. 42. No 5. P. 76–84. DOI: 10.15393/uchz.art.2020.502

REFERENCES

1. Gura A. V. Raven. *Slavic antiquities: Ethnolinguistic dictionary*. (N. I. Tolstoy, Ed.). Moscow, 1995. Vol. 1. P. 434–438. (In Russ.)
2. Zarovnyatnykh E. V. Nicholas Roerich: Religious and philosophical aspects of paintings. St. Petersburg, 2017. 198 p. (In Russ.)
3. Krinichnaya N. A. Russian folk mythological prose: Origins and polysemantism of images. Vol. 2: Little stories, true stories, legends, beliefs about people with magical abilities. Petrozavodsk, 2000. 408 p. (In Russ.)
4. Mikhaylov A. I. Mikhail Vasil'evich Nesterov: Life and work. Moscow, 1958. 496 p. (In Russ.)
5. Nikonova I. I. Mikhail Vasil'evich Nesterov. Moscow, 1979. 230 p. (In Russ.)
6. Plotnikova V. I. Folklore and Russian visual arts of the second half of the XIX century. Leningrad, 1987. 284 p. (In Russ.)
7. Polyakova E. Nicholas Roerich. Moscow, 1985. 304 p. (In Russ.)
8. Toporkov A. L. Love magic. *Slavic antiquities: Ethnolinguistic dictionary*. Moscow, 2004. Vol. 3. P. 154–158. (In Russ.)

Received: 9 January, 2020