

книги, вольно или невольно, обращаются к традиционной археологической периодизации. А. Лот отмечает, что «период охотников» — это ранний неолит, «период верблюда» — первые века н. э. и т. д. М. К. Кадырбаев и А. Н. Марьяшев пишут, что «период колесниц» совпадает с эпохой бронзы (стр. 170) и точнее с концом II — началом I тысячелетия до н. э. (стр. 166), а «период оленя» — со скифо-сакской эпохой. Но в таком случае возникает обратный вопрос: ведь не всякая колесница относится к эпохе бронзы, что отмечают и сами авторы, и не всякий олень — к скифо-сакскому времени. Думается, что в решении вопросов хронологии авторы частично оказались под влиянием распространенного в нашей науке мнения о том, что сюжет наскального рисунка может быть главным показателем его положения на шкале времени. Действительно, в ряде случаев это так. Изображение мамонта, например, не может быть моложе верхнего палеолита, а изображение лучника не может быть старше мезолита, но для более детальных хронологических определений решающее значение, по-видимому, имеет анализ стилистических элементов, а не сюжетных.

Нельзя сказать, что этому вопросу не уделяется внимание. В книге широко используются понятия «стиль», «техника», говорится о рисунках, «аналогичных по стилю и технике» (см., например, стр. 175), однако речь идет о стиле и технике как о чем-то вполне очевидном и авторам и читателю. Между тем пока трудно считать вполне однозначно определенными понятия «стиль» и «техника» применительно к наскальным рисункам. В связи с этим то, что авторам кажется «аналогичным», читатель может вовсе не счесть таким. Например, действительно сходны и по сюжету и по стилю изображения Койбагар I, 1 и 275, хотя первое, кажется, содержит уже признаки редукции, вырождения стиля, представленного в столь ярком виде на камне 275. Но обе эти сцены только по сюжету похожи на Койбагар II, 119, где стилистические особенности рисунка совсем иные.

Не вполне очевидными представляются и определения диких и домашних животных. Поскольку мы имеем дело не с фотографиями, а с изображениями, в значительной мере стилизованными, заключения о виде животного оказываются не всегда возможными даже для специалиста-зоолога. Знание палеолитической живописи позволяет иногда предположить, что то или иное животное на рисунке — дикое. Но такая гипотеза формируется, как правило, на основании опять же стилистических параллелей, сближающих данный рисунок с искусством палеолита. Например, в таблице на рис. 99 не видно никаких явных признаков того, что это дикие быки. Также трудно говорить определенно о том, что на рис. 67 изображены дикие лошади. Абрис головы и корпуса говорит скорее о стилистическом сходстве с рисунками животных раннесакского времени, особенно если их сравнить с подобными изображениями на Алтае, в Южной Сибири и в Монголии. В то же время авторы, по-видимому, правы, считая рисунок Арпаузен III, 96 изображением дикого верблюда.

В книге высказана бесспорная мысль о том, что «каратауские петроглифы являются составной частью обширного ареала наскального искусства Казахстана, Средней Азии и Южной Сибири» (стр. 203). Но в этой связи было бы очень уместно привести хотя бы две-три таблицы аналогии каратауским петроглифам из указанных районов, особенно из Киргизии, с Алтая и из Тувы.

Упомянутая выше попытка авторов истолковать некоторые наскальные изображения как своего рода дописанные «тексты» с мифологическим содержанием, пожалуй, первая применительно к петроглифам Средней Азии. Но в таком случае хотелось бы видеть более четкую формулировку того, что подразумевается под мифологическим сюжетом, отличается ли понимание авторами мифа от того, что они называют «культурно-магическим комплексом идей возрождения природы и плодородия, космогонии» (стр. 219), или это одно и то же. Что значит «схождение на нет» этого комплекса в наскальном искусстве сакского времени (там же): отказ от мифологии, переход к чистой символической и орнаментической, или художественное переосмысление старых, но семантически тех же образов; ведь известны фрагменты скифо-сакской мифологии. Эти вопросы в книге не поставлены. Правда, и в других работах на близкие темы они тоже не выяснены.

Разумеется, не эти вопросы составляют главное содержание книги М. К. Кадырбаева и А. Н. Марьяшева. Главное здесь то, что в научный оборот введен большой, новый и интересный материал, который внимательно исследован авторами, в ряде случаев с оригинальных позиций. Поэтому книга заслуживает высокой оценки. Хочется пожелать авторам дальнейших успехов в этом нелегком деле.

Я. А. Шер

E. A. Warner. The Russian folk theatre. The Hague — Paris, 1977, 257 p.

В издательстве «Mouton» в 1977 г. вышла на английском языке книга о русском народном театре. Автор ее — преподаватель гулльского университета Елизавета Уорнер. Книга эта входит в серию славистических публикаций университета Индианы.

Е. Уорнер посвятила свою книгу памяти П. Г. Богатырева, бывшего для нее, по ее словам, «постоянным источником советов и дружеской поддержки». Под его руко-

водством она осуществила исследование в Институте мировой литературы АН СССР. Русским языком Е. Уорнер владеет достаточно хорошо, что дало ей возможность изучить все необходимые источники и ознакомиться с основной литературой о русском народном театре. К сожалению, Е. Уорнер не смогла учесть в своей монографии работы последних лет¹. Все эти работы в той или иной мере непосредственно посвящены вопросам, которых касается и Уорнер, и свидетельствуют о возросшем в последние годы, в основном под влиянием идей П. Г. Богатырева, интересе к народному театру.

Книга Е. Уорнер состоит из четырех частей: I часть — «Обрядовый театр», в которой рассмотрены календарные и семейные обряды; II часть — «Кукольный театр»; III часть — «Внеобрядовый театр», в ней дан анализ четырех пьес, и IV часть — «Народный актер и его искусство». Названия частей не совсем удачны: они не покрывают всего их содержания, а членение материала осуществлено не по единому принципу, так как театр кукол в той же мере, как театр живых актеров, является необрядовым.

Книга рассчитана на зарубежного читателя, впервые знакомящегося с русским народным театром. Этим объясняется ее некоторая описательность, изобилие пересказов содержания анализируемых фольклорных произведений и большое количество цитат, приводимых, кстати, на русском языке.

Рассматривая в первой главе святочные игры, проведение масленицы, весенние и летние обряды, Е. Уорнер сосредотачивает свое внимание на игровой стороне, драматургической сущности, подчеркивает их значение для крестьянского коллектива в качестве зрелища. Поэтому, естественно, что она подробно останавливается на ряжении и на анализе «Костромы».

В том же аспекте она рассматривает свадебные и похоронные обряды, уделяет внимание детским играм в свадьбу и похороны, а также игре «Пахомушкой» и обряду опахивания. Е. Уорнер раскрывает театрализованный характер обряда и намечает движение в народном драматическом искусстве от обряда к театру. Поэтому она детально рассматривает роли, именно роли, участников обрядовой игры, характеризует их жесты и мимику, взаимоотношение «режиссера» и коллектива в этой неписаной драме. Она подчеркивает значение юмора, шутки, ритуального смеха в обрядовой игре и отмечает столкновение в обрядовом театре противоположностей и контрастов: видит в нем сочетание «жизни и смерти, красоты и гротеска, радости и страха, святотатства и религиозности» (стр. 77).

Рассматривая русский кукольный театр («Вертеп» и «Петрушку»), Е. Уорнер подробно останавливается на его международных параллелях. Она показывает разницу в употреблении кукол в театральных «пьесах» и в обряде, но вместе с тем отмечает, что это лишь разные этапы единого процесса эволюции народной драмы (стр. 122).

Основная часть книги посвящена внеобрядовому театру: в отдельных ее главах рассматриваются «Лодка», «Голый барин», пьеса «Как француз Москву брал» и «Царь Максимилиан».

Подробно анализируя варианты «Лодки», Е. Уорнер обнаруживает хорошее знание литературы об этой пьесе, в частности исследования В. Ю. Крупянской².

Обобщая анализ «Лодки», «Барина» и «Как француз Москву брал», Е. Уорнер пишет: «Все эти три пьесы раскрывают тот этап в развитии народной драмы, когда ее создатели оказались способными творить независимо от обряда, правда, не отрываясь окончательно от обрядовых истоков театра». Она отмечает, что в них нашли отражение «жизнь деревни, социальная структура, социальные условия, история и политика, литература и музыка» (стр. 150). Все эти пьесы, по ее мнению, знаменуют собой отход от обряда к более широкому пониманию и восприятию драматического зрелища, все они — часть единой драматургической традиции, с ее особой условностью, достигшей своего апогея в пьесе «Царь Максимилиан».

На последней пьесе автор, естественно, останавливается особенно подробно, посвящая ей две главы своего исследования.

Е. Уорнер объективно и вместе с тем критически излагает концепции разных исследователей относительно происхождения «Царя Максимилиана».

Подробно останавливаясь на отдельных сценах и образах, приводя при этом многочисленные западноевропейские параллели, она приходит к выводу, что исключительное разнообразие источников их доказывает, что пьесе эту нельзя считать адаптацией какого-либо отдельного сюжета, что она является компиляцией различных фольклорных и литературных элементов. «Соединяя отдельные сцены в единый драматический спектакль, — пишет она, — создатели народной драмы в равной мере использовали традиции письменной и устной словесности» (стр. 175).

Отдельная глава исследования Е. Уорнер посвящена сопоставлению «Царя Максимилиана» и английской драмы о св. Георге. Автор справедливо считает, что нет оснований говорить о зависимости этих двух произведений друг от друга. Вместе с тем

¹ «Народный театр». Сборник статей. Отв. ред. В. Е. Гусев. Л., 1974; А. Ф. Некрылова. Законы контраста в поэтике русского народного кукольного театра. — «Русский фольклор», XIV. Л., 1974; А. А. Белкин. Русские скоморохи. М., 1975; Н. И. Савушкина. Русский народный театр. М., 1976.

² В. Ю. Крупянская. Народная драма «Лодка» (Генезис и литературная история). — «Славянский фольклор». М., 1972.

она считает, что сопоставление этих пьес дает основание утверждать, что русская народная пьеса «„Царь Максимилиан“ принадлежит к драматургической и обрядовой традиции, общей для всей Европы» (стр. 183), т. е. она говорит о типологичности самого существа этого произведения, правда, не употребляя при этом принятой сейчас терминологии³.

В последней части своего исследования Е. Уорнер анализирует искусство народного актера, его взаимоотношения со зрителями, особенности и функции костюма в народном театре, наконец, роль и значение в народной драме комического начала. Она сообщает об искусстве скоморохов, о солдатской драматической самодеятельности, говорит об исполнении женских ролей мужчинами, о своеобразной роли режиссера («продюсера») в народной драме, подробно описывает костюмы. Все это сделано на основании литературных и архивных источников. Сама Уорнер видела только фильм, демонстрировавшийся в Москве на VII Международном Конгрессе антропологических и этнографических наук в 1964 г. Мне представляется очень интересным и убедительным высказанное ею мнение, что костюм помогал народным актерам достигать своеобразного равновесия между историческими и современными событиями, создавая обстановку и ощущение времени, которые не были целиком реальными и вместе с тем не были полностью условными (стр. 208).

Анализируя приемы игры актеров в народном театре, Е. Уорнер замечает, что этот вопрос до сих пор не затрагивался исследователями. Это, конечно, не так. Однако, справедливости ради, надо отметить, что высказывания Е. Уорнер об игре актеров, несмотря на то, что она народных русских спектаклей не видела, очень существенны. В частности, она показывает на ряде примеров, что игра актеров в народном театре подчинена традиционной условности, которая ограничивает возможности индивидуального творчества.

Остановившись на вопросе о взаимоотношениях народных актеров со зрителями, Е. Уорнер подчеркивает, что зрители не были пассивной публикой, а являлись как бы активными участниками спектакля, что их живая реакция на условные театральные события и на намеки на всем известных лиц или факты местной жизни во многом определяли жизнеспособность и актуальность народных спектаклей. Она пишет о том, что народный театр в течение нескольких сотен лет доставлял удовольствие широким кругам населения, которые он «развлекал, утешал и забавлял».

Причину этой популярности она видит в том, что народный театр был комедийным театром, в котором преобладали юмор и смех, театром, который нес народу отдых, помогал ему забыть о тяготах его жизни. Благодаря этим качествам «народные комические сцены, дающие простор шутке, воображению и таланту, доставляют до сих пор, несмотря на их наивность и порой грубость, удовольствие зрителям».

«Народный театр,—пишет она,—не должен рассматриваться только как объект сухой науки, следует помнить, что он был животворной частью народного искусства, выражением коллективных дум и чувств, зеркалом личных радостей и горестей, что он был связан с каждодневной жизнью народа, с началом и концом человеческой жизни, с надеждами на счастье и благополучие как широкого коллектива, так и семьи и дома» (стр. 237).

Именно эти мысли определяют тональность всей книги Е. Уорнер, которая направлена на то, чтобы зажечь в читателе интерес к народному драматическому искусству, дать почувствовать идейную и художественную ценность народной драматургии. Все это роднит книгу Е. Уорнер с самыми заветными идеями ее учителя П. Г. Богатырева, памяти которого книга, отнюдь не случайно и не формально, посвящена.

Книга Е. Уорнер прекрасно издана, снабжена необходимым научным аппаратом. Досадно только, что нет иллюстраций, которые бы послужили лишним доказательством основных положений автора и помогли бы зарубежным читателям в восприятии народного театра как части великого русского народного искусства.

Э. В. Померанцева

³ См.: Е. Уорнер. О фольклорном происхождении некоторых эпизодов русской народной драмы «Царь Максимилиан» и ее сходстве с народным театром Англии. — «Сов. этнография», 1973, № 5.