

Юлия Чернявская

МИФОЛОГИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ И ВОСПРОИЗВОДСТВО ИДЕОЛОГИИ В СОВЕТСКОМ ДЕТСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ: НА ПРИМЕРЕ ИГРЫ «АЛИ-БАБА»

Julia Chernjavskaja

MYTHOLOGICAL CONSCIOUSNESS AND REPRODUCTION OF IDEOLOGY IN SOVIET CHILDREN'S FOLKLORE: THE CASE OF THE GAME, «ALI BABA»

Статья посвящена связи фольклорных констант и идеологии в восприятии окружающего поколениями советских детей, которые социализировались, а также инкультурировались в 1930–1960-е годы.

The article is devoted to communication and constant folk ideology in the perception of the generations of Soviet children who are socialized and inculturate in 1930-1960-ies.

Детство – одна из констант советского габитуса, придававшая устойчивость обществу. Разумеется, мы имеем в виду период, наступивший после начала 1930-х, когда были жестоко подавлены революционные педагогические эксперименты, и возникла устоявшаяся концепция школьного и внешкольного воспитания ребенка. Однако помимо этих строго определенных моделей, существовал еще один путь – латентные (само)развивающие практики, передаваемые детьми. Чаще всего процесс их передачи и усвоения происходил во дворе. Феномен советского двора является плодотворной для анализа междисциплинарной темой, промежуточной между культурологией и фольклористикой. Тем не менее, в этой статье мы остановимся лишь на одной известной игре. Наша цель – показать, каким образом в детском мифологическом сознании совмещаются и трансформируются древнее и современное, фольклорные жанры и идеология.

Культуральный габитус – одновременно и воспроизводимая, и воспроизводящая схема [1, с. 24]. Устойчивость детского габитуса в СССР основывалась и на намеренности, и на случайности. Намеренность была связана с герметичной закрытостью от «тлетворных влияний Запада», а также с идеей одетинивания общества, т.е., превращения граждан СССР в послушных Центру «детей». Случайность привносилась несколькими факторами. Основной из них – подспудные практики, проявляющиеся в семейном воспитании, в более или менее классическом образовании, в литературоцентрическом характере культуры, в дворовых играх и т.д. Благодаря им повседневность воспроизводила не только советскость, но и досоветскость, и даже «несоветскость». Мифологическое сознание формируется не столько требованиями, правилами и указами, сколько путем их адаптации к сложившемуся габитусу. Советский двор – то малое пространство, где дети проигрывали взрослые модели мироустройства, и, не замечая того, воспроизводили и пересоздавали идеологию. Основной функцией двора, разумеется, была игровая.

Вспомним эти игры: «казаки-рабойники», штандер, вышибалы, «козел», «ручеек», «ножички», «скакалки», «резинки», «прятки» и «жмурки», «Али-Баба». Они были идеологически нейтральны, но могли стихийно осовечиваться, а затем терять советский компонент, либо же латентно сохранять его, но уже на менее явных основаниях. Потому особый интерес для анализа представляют не сугубо советские игры, где действуют «наши и немцы», «красные и белые», Зоя Космодемьянская и Марат Казей (которые тоже стали персонажами фольклора), а существующие не один десяток, а то и не одну сотню лет. Проанализируем популярную в разных городах СССР игру в «Али-Бабу». Дети строились в две шеренги, друг напротив друга, крепко брались за руки и построчно выкрикивали текст зачина: «– Али-Баба! // – О чём, слуга? // – Пришей рукава! // – На чьи бока? // – Пятого-десятого (имя) нам сюда!»

Поименованный кидался к противоположной шеренге и пытался собственным телом разрубить цепь сплетенных рук. Если ему это удавалось, он мог увести в свою команду одного из ребят, если не удавалось – оставался в команде противника. Казалось бы, ничего специфически советского, напротив – экзотический компонент в тексте зачина.

Однако в СССР существовала и иная, хоть и более редкая версия «Али-Бабы». Правила оставались теми же, но текст был другим. В некоторых дворах кричали: «Вожатый, вожатый, отдай пионера!». Дальнейшие действия предпринимались в соответствии с правилами. Еще более интересно, что существовала и третья, тоже редкая, версия «Али-Бабы». Где-то она называлась «Разрывные цепи», где-то – «Бояре». Это был, несомненно, исторически первичный вариант: в «Бояре» играли еще в Российской империи. В игру вошли многие элементы тогдашнего свадебного обряда: «– Бояре, а мы к вам пришли! // – Дорогие, а мы к вам пришли! // – Бояре, а зачем пришли? Дорогие, а зачем пришли? // – Бояре, нам невеста нужна. Дорогие, нам невеста нужна. // – Бояре, а какая вам мила? Дорогие, а какая вам мила? // – Бояре, нам вот эта мила. // – Дорогие нам вот эта мила. // – Бояре, она дурочка у нас. Дорогие, она дурочка у нас. // – Бояре, а мы плеточкой ее. Дорогие, а мы плеточкой ее...» (и т.д.).

Заметим и сходство, и различие с аутентично-белорусской песней, гораздо более мягкой по сути, где также присутствуют бояре: образ девушки-невесты совершенно иной, как и образы бояр. Она «на ўсё добра вывучана; шыці-мыці, вышываці, і чытаці, і пісаці»; «ясней-красней» за «ясен-красен мак у гародзе»; «па двару ідзець, як павалпывец». // У сені ідзець, саяны лушчаць, // У хату ідзець, баяры сядзяць, // Баяры ўсталі, шапачкі знялі, // Слічну паненку пад рукі ўзялі» [2, с. 343–344.].

Интересным представляется не только феномен трансформации элементов взрослого обряда в детскую игру (что бывает нередко), но и тот факт, что игра приобрела оттенок сперва советской идеологии, а затем и восточной экзотики. Вероятно, осовечивание «Бояре» произошло в годы первых пионерских лагерей, когда появился вариант «Вожатый, вожатый, отдай пионера». В те же годы, вероятно, появилась считалка: «Ниточка-иглолка, выйди, комсомолочка». Вряд ли смена зачина и названия происходила насильственно: скорее, сработали факторы новизны и моды. Сыграло роль и то, что конфликт игры остался непоколебим: отвоёвывание «человеческого ресурса» у противника.

Важно, что и шесть десятилетий спустя и «вожатый», и «пионер», и «комсомолочка» обладали позитивным семантическим зарядом, несмотря на то, что эти социальные роли в восприятии детей изменились. Если в 1920-х гг. вожатый жил в палатке рядом с детьми, его называли на «ты», и его роль была сродни роли старшего брата, то в пионерлагерях более поздних лет вожатого звали по имени и отчеству, жил он отдельно, а его функция была организационно-управительной. Более того, и сама пионерская идеология тоже теряла в весе. Неудивительно, что в пространстве дворовой игры фигуры становились все более размытыми: вожатого не было вовсе; пионер выбирался не идеологически выдержанный, а просто ловкий и крепкий; а «комсомолочкой» мог стать мальчик (как и невестой в «Боярах»)… Без сомнения, здесь мы имеем дело с латентным впитыванием идеологии, которая без больших противоречий заменила предшествующую.

Откуда же в шестидесятые годы взялся экзотический «Али-Баба»? На первый взгляд, исток новой версии – это сказки 1001 ночи, изданные в СССР дважды. Однако, несмотря на то, что последнее издание поступило в продажу в 1959-1960 гг., вряд ли родители читали эти сказки детям – хотя бы из-за эротических мотивов, пронизывающих тексты. Скорее, приход сказок 1001 ночи в

осуществился посредством их детских экранизаций. Первая из них – кукольный фильм «Али- Баба» 1959 года . В обращении к восточной тематике проявилось несколько тенденций постсталинской культуры:

- «оттепельный» романтический порыв, заключающийся как в физическом, так и в метафизическом освоении мира. В отличие от европейского романтического эскапизма советский романтизм строился на идее победы социального добра над социальным злом. Подразумевалось, что несправедливость искоренена лишь «в одной, отдельно взятой стране». Впрочем, остальные тоже могут построить у себя совершенное общество, свергнув капиталистов, т.е. примкнув к идее мировой революции;

- преодоление сталинского герметизма: заграничное – не обязательно классово чуждо, есть «наш» Чипполино, есть «их» Синьор Помидор; есть бедный и честный Али-Баба, а есть жадный богач и разбойники;

- интерес к советскому Востоку, как к экзотическому пространству: в моду в то время вошли тибетейки и платья из узбекского шелка, а поездки выходного дня включали Алма-Ату, Бухару, Самарканд, Ташкент и т.п.;

- желание дать собственный – и лучший – ответ индийскому кино («Бродяге») и голливудским ориенталистским фильмам, самым известным из которых был «Багдадский вор».

Благодаря этим постсталинским веяниям осовечивание старинной игры вожатско-пионерским дискурсом заместилось «оттепельным» осовечиванием – с расчетом уже не на кровавую, но бескровную мировую революцию путем чипполинизации и алибабизма. Так на стыке взрослого и детского, пластов архаики и государственной идеологии, мифо-обрядовых практик и современного искусства рождаются новые игровые феномены, которые задают латентные формы саморазвития целым поколениям.

Список литературы:

1. Бурдье, П. Практический смысл / Пьер Бурдье / пер. с фр. А. Бикбов, К. Вознесенская, С. Зенкин [и др.] ; отв. ред. пер. и послесл. Н. Шматко. – СПб. : Алетей; М. : 2001. – 562 с.

2. Валачобныя песні / Акадэмія навук Беларускай ССР, Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; [склад. : Г. Барташэвіч, Л. Салавей ; склад. муз. часткі В. Ялатаў ; рэдкал. : В. Бандарчык [і інш.] ; рэд. К. Кабашнікаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1980. – 559 с.

Ina Aleksnina

*Артыкул прысвечаны праблемам
вывучэння фальклорнага тэатра
беларусаў напачатку XXI
стагоддзя.*

ДА ПРАБЛЕМЫ ВЫВУЧЭННЯ ФАЛЬКЛОРНАГА ТЭАТРА БЕЛАРУСАЎ

Ina Aleksnina

*The article is devoted to problems of
studying Belarusian folk theater at
the beginning of the XXI century.*

ON THE PROBLEM OF STUDYING THE FOLKLORE THEATER BELARUSIANS

Пошук новых форм сцэнічнай выразнасці, метадаў працы з актёрам над ставарэннем сцэнічнага вобраза, шляхоў узаемадзеяння з глядачом неабходна пачынаць з вывучэння, захавання і памнажэння лепшых дасягненняў нацыянальнай культуры і мастацтва ў галіне тэатра. Звярнуцца да праблемы вывучэння фальклорнага тэатра беларусаў пачатку XXI стагоддзя аўтара артыкула прымусілі сучасныя тэндэнцыі, якія адбываюцца як ў прафесійным, так і ў аматарскім тэатральным мастацтве нашай краіны. У беларускага глядача пад уплывам заходнеўрапейскага і ўсходнеўрапейскага мастацтва і развіцця інтэрнэт-тэхналогій ўсё большую цікавасць выклікае так званы «імерсіўны» тэатр (ад англ. immerse – «ствараючы эффект прысутнасці, пагружэння»). «Імерсіўны спектакль стварае эффект поўнага пагружэння ў сюжэт пастаноўкі, гэта тэатр уцягнення, дзе глядач – паўнапраўны ўдзельнік усяго, што адбываецца. У любы момант актёры могуць пачаць прамое ўзаемадзеянне з глядачом...» [3]. Такія пастаноўкі сталі з'яўляцца і на беларускай сцэне (напрыклад, «Д'ябал і сіньярыга Прым» паводле Паоло Казэло ў мінскім Камерным тэатры пад кіраўніцтвам Наталлі Башавай).

Аднак, беларускі народ спакоп вякоў мае свой «імерсіўны» тэатр – тэатр фальклорны, які сёння незаслужана забыты як прафесіяналамі, так і аматарами тэатральнага мастацтва. Варта прыгадаць, што фальклорны тэатр характарызуецца «калектыўнасцю творчага працэсу як дыялектычнага адзінства індыўдуальнай і масавай творчасці, традыцыйнасцю, нефіксаванымі формамі перадачы твораў». Ён таксама валодае шэрагам спецыфічных рыс, якія вызначаюць яго ўласную тэатральную прыроду: «... дзеянне як форма адностравання рэчаіснасці, пераўвасабленне выканаўцы ў іншы, аб'ектызаваны вобраз, эстэтычная накіраванасць прадстаўлення. У адрозненне ад датэатральных формаў народнай драматычнай творчасці, тэатр фальклорны – відовішча, на якім адбываецца падзел на выканаўцаў і аўдыторыю, аднак захоўваецца актыўнасць калектыўнага ўспрымання». Тэатр калектыўнай імправізацыі не ведае спецыяльнай сцэны, карыстаецца рухомай гульнівай прасторай, умоўным выкананнем і мастацкім афармленнем [2, с. 353-354].

Своеасаблівае адраджэнне фальклорна-тэатральнага руху на Беларусі адбылося ў 90-х гг. XX стагоддзя, калі наша краіна атрымала статус Незалежнай дзяржавы. У большасці Дамоў і Палацаў культуры былі створаны фальклорныя тэатры, удзельнікі якіх збіралі і апрацоўвалі фальклорныя матэрыялы, давалі ім новае жыццё на сцэнічных падмостках. Практыка паказала, што там, дзе праца аматарскіх твораў грунтавалася на выкарыстанні ўзораў мясцовых мастацкіх традыцый, нараджаўся непаўторны творчы ансамбль, работы якога не з'яўляліся імітацыяй прафесійнай культуры.

У першую чаргу трэба прыгадаць творчую дзейнасць Міколы Фёдаравіча Макарцова, даследчыка фальклору Гомельшчыны, стваральніка і шматгадовага кіраўніка фальклорнага тэатра «Жалейка». Пад яго кіраўніцтвам тэатр паспяхова выступаў ў Мінску і іншых гарадах Беларусі, гастраліваў па Палессю і на Украіне, удзельнічаў у прэстыжных сусветных фестывалях, аглядах у Расіі, Індыі, Польшчы.

Мікола Макароў даў сцэнічнае жыццё творам Янкі Купалы, Якуба Коласа, Уладзіслава Галубка, Леапольда Родзевіча, працаваў рэжысёрам-пастаноўшчыкам Рэспубліканскай дырэцыі нацыянальных мастацкіх праграм. Ён набыў вядомасць як рэжысёр масавых свят і народных абрадаў, маштабных і надзвычай яркіх, маляўнічых па відовішчнасці: «Тураўская легенда» і «Купалле» у Тураве, «Купалле» у Баркалабава, «Гуканне вясны» у Жыткавічах, «Багрымаўскія святы» у Крашыне, Свята старажытнага Друцка, відовішчы на вуліцах і плошчах Гомеля і інш. Мікола Макароў таксама вядомы як аўтар кніг «Каб не перасыхала крыніца: тэатральна-фальклорная традыцыя на Гомельшчыне», «Беларусь святкуе: сцэнарыі беларускіх свят і абрадаў», «Слова пра твораў», «Песні вандроніка», п'есы «Тураўская легенда» [4].

Нельга абмінуць увагай вялікі ўклад у збор, даследаванне і папулярызацыю фальклорнага тэатра беларусаў Іллі Сучкова, які таксама не толькі быў яго выдатным даследчыкам, але і стварыў цэлы накірунак, такі як «Этнашкола. Этнашкола – адукацыйна-выхаваўчая адзінка, абавязковым элементам выхавання ў якой з'яўлялася беларуская традыцыйная культура. Аўтарам тэрміна быў Ілля Сучкоў. Як эксперыментальныя педагогічныя пляцоўкі у 1990-я гг. працавалі 2 агульнаадукацыйныя ўстановы: Сенніцкая школа імя Янкі Купалы Мінскага раёна і школа № 89 Кастрычніцкага раёна г. Мінска. У першай палове 2000-х гг. па Беларусі дзейнічала ўжо каля 60 этнашкол.