

Д. А. Баранов

ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА СКАЗОЧНОГО МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ И. БИЛИБИНА

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена анализу образа Русского Севера в творчестве И. Я. Билибина. Книжные иллюстрации к русскому фольклору здесь рассматриваются не с точки зрения особенностей художественного стиля и принадлежности к той или иной школе, а в антропологической перспективе, то есть в первую очередь внимание обращено на общий культурно-политический контекст творчества художника и, в частности, на господствовавший в это время национальный дискурс, своего рода визуальным воплощением которого и выступают работы Ивана Билибина. Как и в чем именно проявился «русский стиль» Билибина, почему прообразом древнерусских и сказочных сюжетов его произведений послужили локальные черты народной культуры Русского Севера — вот те вопросы, решению которых посвящена данная статья

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Народный дух, эстетический поворот, национальная идентичность, символы «русскости», народное искусство, сказка

УДК 7.011.26

DOI 10.31250/2618-8619-2019-1-83-93

БАРАНОВ ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ — к.и.н., заведующий отделом этнографии русского народа, Российский этнографический музей (Россия, Санкт-Петербург)

E-mail: dmitry.baranov@list.ru

Русский художник Иван Билибин известен далеко за пределами России прежде всего как книжный иллюстратор русских сказок и былин. Многие образы из его иллюстраций превратились в визуальные символы русской народной культуры, «аутентичной русскости», а само творчество художника до сих пор в основном оценивается и интерпретируется в этнических категориях. В статье предлагается рассматривать книжные иллюстрации к русскому фольклору не с точки зрения особенностей художественного стиля и принадлежности к той или иной школе, а в антропологической перспективе, то есть в первую очередь внимание будет обращено на общий культурно-политический контекст творчества художника и, в частности, на господствовавший в то время национальный дискурс, своего рода визуальным воплощением которого и выступают работы Ивана Билибина. Как и в чем именно проявился «русский стиль» И. Билибина, почему прообразом древнерусских и сказочных сюжетов его произведений послужили локальные черты народной культуры Русского Севера — вот те вопросы, решению которых посвящены дальнейшие рассуждения.

Рубеж XIX–XX вв. — время, когда формировался знаменитый билибинский стиль иллюстраций, — был отмечен возникновением государственного националистического дискурса, связывающего строительство нации с образом свободного крестьянина, возделывающего свою землю¹. К этому времени разрыв между элитой и крестьянством, которое в дореформенное время стало ассоциироваться с собственно «народом», приняло угрожающие размеры. Реформы Петра I, по мнению интеллигенции XIX в., привели к формированию двух отчужденных друг от друга культур: европеизированной культуры элиты и народной культуры. Вдруг оказалось, что русские крестьяне, хранители традиций предков, говорят на другом языке, по-иному одеваются, едят и чувствуют. Стал уже хрестоматийным рассказ Чаадаева о том, как известного славянофила К. Аксакова, надевшего русское народное платье, публика приняла за персиянина (Эткинд 2001).

Итак, русский крестьянин, которому в это время приписывают характеристики выразителя «народного духа», превратился с позиции элиты в экзотического Другого, а сама элита оказалась на опасном культурном расстоянии от него. С одной стороны, народ находился вне истории, «высокой культуры», он был незыблем, инертен, прикреплен к земле и в этом смысле выступал скорее в качестве атрибута природно-географической среды, который нужно изучать и классифицировать, чтобы понять. С другой стороны, именно народ обладал ресурсами для формирования национальной идентичности: фольклор, традиции, крестьянская община — темы, ставшие актуальными в литературе, науке, политике во второй половине XIX в. Знаменитая триада министра народного просвещения графа С. С. Уварова «православие, самодержавие, народность» была направлена на конструирование, если использовать популярную тогда метафору организма, единого «национального тела». Самодержавие и православие, предполагающие преданность императору и принадлежность истинной вере, оказываются тем мостиком, который, хотя бы дискурсивно, соединяет народ и элиту, решая проблему национальной идентичности. Но народ продолжает оставаться экзотическим Другим, требующим исследования, обучения и попечения.

Для изучения в первую очередь русского народа и был основан в 1902 г. по указу императора Александра III Этнографический отдел Русского музея (сейчас — Российский этнографический музей), призванный, кроме того, дать картину «этнографического протяжения» империи во главе с русским народом (цит. по: Российский этнографический музей 2001: 11).

Двусмысленность положения создаваемого музея заключалась в том, что, ставя перед собой

¹ Более подробно о взаимосвязи наделения крестьян землей и националистическом дискурсе см.: Западные окраины 2007: 130–131, 139–140.

в качестве главной задачи изучения «русского племени» (Могиланский 1912: 481)², а главное — демонстрации его доминирующей, государствообразующей роли (АРЭМ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 6. Л. 3об.), Этнографический отдел (ЭО) рисковал обнаружить недостаточную «культурность» русского народа, поскольку музейная этнография традиционно была сосредоточена на показе «первобытных» или экзотических народов. Причина усложнения этой перспективы заключается в двойственном положении русского народа в Российской империи, который, с одной стороны, выступал в качестве доминирующей и колонизирующей силы, с другой — как экзотический народ, который необходимо изучать, объяснять и классифицировать.

Решение возникшей дилеммы нашли в препарировании культуры русского народа: чтобы показ народа, который трактовался как цивилизованный, соответствовал интересам и требованиям тогдашней этнографии, в качестве объекта изучения и экспонирования предлагалось выбрать «низшие формы культуры как пережитки прежних стадий, формы, которые мы находим преимущественно у крестьянского населения» (АРЭМ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 15. Л. 3об.). Именно у крестьян, хранителей традиций предков и выразителей «народного духа», находили черты «истинной русской народности» (Шангина 1995: 13), которая и делала их показ в музейных стенах легитимным в глазах этнографов³. Таким образом, русских, наряду с некоторыми другими так называемыми культурными народами Российской империи (например, Финляндии и Закавказья), было решено показывать избирательно, предлагая вниманию будущего посетителя музея культуру преимущественно крестьян, которые и идентифицировались с собственно народом. Став частью «национального тела», сельское сословие продолжало сохранять культурную и социальную дистанцию от элиты, а следовательно, продолжало оставаться объектом интереса, изучения, обучения и поклонения и одновременно превратилось в мощный катализатор конструирования образов российской нации. В результате освоения собственного народа Россия колонизовала саму себя — явление, которое А. Эткинд назвал внутренней колонизацией (Эткинд 2001). Особое место в этом процессе занимает Русский Север, который в XIX в. в публичном дискурсе приобрел черты «заповедника» древнерусской культуры.

Если говорить о географических границах, то в научной литературе существует узкое и расширенное определение понятия Русский Север. В первом случае подразумевается территория к северу от водораздела Волги — Сухоны между районами расселения коми и карел. Широкое толкование этого понятия учитывает в первую очередь этнокультурное членение русского народа и этносоциальную историю Восточноевропейской равнины. Согласно такому пониманию, Русский Север — это территория, расположенная к северу от того рубежа, до которого дошли восточнославянские племена ко времени образования Древнерусского государства. Соответственно южная граница Русского Севера проходит от южного Причудья чуть севернее Новгорода через верховье Волги, Ярославскую, Костромскую, Кировскую и Пермскую области вплоть до Урала.

Несмотря на близость к имперской столице, на ментальной карте Русский Север занимал отдаленное, маргинальное положение — необходимое условие для его экзотизации, или, в терминах Э. Саида, ориентализации. Бескрайние леса и затерянные в них деревушки, монастыри-крепости и уединенные старообрядческие скиты, свободные, никогда не знавшие крепостного права крестьяне и отважные поморы-путешественники, освоившие многочисленные острова суровой Арктики, уникальные шатровые деревянные церкви и огромные крестьянские избы, многочисленные

² Интересно, что одним из аргументов такого предпочтения было то, что «русская этнография так мало известна» (АРЭМ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 11. Л. 12об.).

³ Приписывание подлинной «русскости» крестьянству нельзя назвать новым явлением — еще на рубеже XVIII–XIX вв. многие представители российской элиты сопрягали русскую народность/этничность с крестьянами см., например: Вишленкова 2011: 150.

народные промыслы и эпический фольклор — эти и другие образы стали неизменными атрибутами Русского Севера в общественном сознании социальной элиты на рубеже XIX–XX вв.

Подобные образы стали результатом научного «освоения» северных территорий, которое началось во второй половине XVIII в., и на первых порах главную роль в этом сыграла Петербургская Академия наук, организовавшая целый ряд научных экспедиций.

Но по-настоящему Русский Север был открыт во второй половине XIX в., когда различные представители петербургской интеллигенции, проникнутые идеей национального возрождения, стали совершать поездки на Русский Север в поисках «потерянного рая», «Святой Руси». Филологи, этнографы, архитекторы, художники в надежде найти островки сохранившейся народной культуры, не испорченной цивилизацией, устремились на Север. В 1855–1857 гг. по инициативе морского ведомства, возглавляемого великим князем Константином Николаевичем, была организована так называемая литературная экспедиция в районы, население которых занималось морским промыслом и рыболовством, с целью изучения и описания их быта. Результаты поездок были разные. Больше всего повезло Русскому Северу, этнография которого была отражена в прекрасных очерках крестьянского быта писателя-этнографа С. В. Максимова.

В 1860–1870-х гг. в районах преобладания неземледельческого, промыслового населения (Заонежье, Печора, Мезень, Поморье) преимущественно новгородского происхождения была обнаружена живая былинная традиции. В разных уголках Севера были записаны многочисленные сказки, песни, причитания, выявлены замечательные произведения церковной и гражданской деревянной архитектуры, обнаружены центры народного искусства, зафиксирована своеобразная форма землевладения и так называемая большая семья.

Все эти открытия, ставшие достоянием широкой общественности, послужили основанием для формирования образа Севера как заповедника русской культуры, являющегося ее «неприкосновенным древлехранилищем и животворящим источником» (Теребихин 2011). Более того, некоторые локальные черты севернорусской культуры — сарафан, изба, былинный герой — стали приобретать характер общенациональной марки, то есть превратились в символы всей русской культуры. Исследователь Русского Севера П. М. Строев более 100 лет назад выразил общее для того времени мнение об этом крае: «Двиняне, онежане, пинежцы, важане мало изменились от времени и нововведений; их характер, свободы, волостное управление, образ селитьбы, пути сообщения, нравы, самое наречие, полное архаизмов, и выговор невольно увлекают мысль в пленительный мир самобытия новгородцев. Скажу более, Двина и Поморье суть земли классические для историка русского. Только там можно постигать вполне народный дух наших предков и физиономию, естественную и государственную, древней России» (Власова 2001: 8).

Другой стороной открытия северной «архаики» стало распространение мнения о социально-экономической отсталости региона и его оторванности от других областей России, которые якобы и стали главной причиной сохранения русских древностей на Севере. Известный собиратель фольклора А. Ф. Гильфердинг писал о глуши и свободе (на большей части Русского Севера отсутствовало крепостное право) как причинах сохранения архаики (Онежские былины 1894: 7). Кроме того, выражая общее мнение, он говорил о неграмотности севернорусского населения, которая способствовала верности старине. Так в XIX в. постепенно складывался миф о Русском Севере, который во многом удерживает свои позиции до сих пор.

Однако исследования последних десятилетий показали, что многие специфически севернорусские черты культуры, считавшиеся архаичными — дом-двор под одной крышей, сарафанный комплекс женской одежды, большая семья, подсечно-огневое земледелие, календарные обряды,

эпический характер фольклорной традиции, протяжная песня, диалекты и другое, — сформировались достаточно поздно, примерно в XIV–XV вв. и были исторически вторичными⁴. Произошел процесс регенерации архаики, обусловленный общим маргинальным положением Русского Севера, суровыми природными условиями, влиянием местной финно-угорской («чудской») культуры. Окончательно севернорусская этнографическая зона сформировалась относительно поздно — к моменту основания Санкт-Петербурга, то есть к началу XVIII в.

Итак, общий фон восприятия Севера в среде интеллигенции имел романтический ореол живой старины, Русской Фиваиды, что обусловило возрастающий среди художников неподдельный интерес к нему и его «эстетическое освоение». В поисках «старой художественной Руси» (И. Билибин) и живой старины, хранящий «народный дух», в 1890-х гг. было предпринято несколько путешествий художников на Белое море. Во многом благодаря работам петербургских живописцев — В. Серова, А. Бенуа, Н. Рериха, А. Борисова и, конечно же, И. Билибина, увлеченных культурой допетровской Руси, — Север приобрел зримые очертания, остающиеся актуальными и по сей день. Как точно заметил И. Билибин, Север является местом, «где еще теплится, загасая, последняя искра древних русских укладов» (Билибин 1904: 609). Художниками двигало желание не только увидеть и запечатлеть северную природу, но и отобразить связь между народом и его землей — связь, навеянную в свое время литературной романтической традицией (Ридингс 2010: 153). Но самое главное, именно в это время происходит кардинальное переосмысление народного искусства, самые яркие образцы которого находили именно на Русском Севере.

В чем же причины эстетического поворота? Что дало основание И. Билибину утверждать, что «для всякого русского исторического художника непосредственное ознакомление с Севером имеет громадное значение. Это — его Рим, это — главное место его специального художественного образования» (Билибин 1904: 609). Ведь до сих пор доминировал дискурс «эстетического отрицания» произведений народного искусства. Развитие искусства мыслилось как неуклонное образование вкуса, его высшей точкой являлось классическое искусство, даже древнерусская иконопись до конца XIX в. оценивалась лишь как предыстория, неумелое начинание настоящего искусства. На такое восприятие народного творчества указал И. Билибин, который с 1902 по 1904 г. по заданию ЭО совершил несколько поездок на Русский Север (в Архангельскую, Вологодскую и Олонецкую губернии) с целью приобретения предметов крестьянской культуры. Он с горечью отмечал: «Отношение часто бывает открыто недоброжелательное, так как и эти руководители [местные власти] думают, что какой-нибудь великолепный свой старинный узор есть отсталость и регресс, а попугай из “Нивы” — культурность и прогресс, а не пошлость, как оно есть на самом деле» (Билибин 1970а: 32).

Не только среди представителей городских слоев населения, но и, так сказать, в самом народе на традиционные ремесла, промыслы и искусство смотрели уже глазами элиты, а это автоматически определяло невысокое место всего «крестьянского» в эстетической системе координат. Пренебрежительное отношение к народному искусству отметил И. Билибин в своей статье «Народное творчество Севера»: «Молодому поколению, идеал которого город и, главным образом, мелкобывательские роскоши, это старое рукоделье, безусловно, не нравится. Когда начинаешь говорить бабам, что эти заброшенные вещи очень красивы, они относятся либо с недоверием, либо прямо смеются, думая, что имеют дело с каким-то чудачком» (Билибин 1970а: 32).

Очевидно, что импульсом к эстетическому переосмыслению народного искусства послужила новая, националистическая, идеология, в рамках которой история Российского государства

⁴ О так называемой вторичной архаике см.: Чистов 1975: 32–41; 1986: 43–53.

описывалась в этнических категориях. Известный славист В. И. Ламанский, один из идеологов основания ЭО, определял русскую национальную и государственную идею как «распространение русской народности и строение русского государства» (АРЭМ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 6. Л. 3). Сама национальная идентичность стала осмысливаться в непрерывной связи с культурой и древней государственной традицией. На балах и маскарадах представители аристократии начали рядиться в так называемые боярские костюмы, символизирующие допетровскую, «настоящую», Русь. На коронациях последних царей, в отличие от коронации Николая I, знать уже не представляла в виде этнически не распознаваемой, облаченной в мундиры — придворные дамы были одеты в сарафаны и кокошники, а император и великие князья наряжены в форму стрелков полка XVII в. Особенно отчетливо темой русскости царя и империи была проникнута коронация Александра III. Многие участники торжеств отмечали в своих воспоминаниях подчеркнуто русский облик императора: русская шапка, сапоги, высокий рост, большая борода (Вортман 2004: 422–423).

Уже в 1880–1890-х гг. среди городской элиты все громче заявляет о себе новая эстетическая позиция, в основу которой легла инверсия «отсталости и регресса» народного искусства в «культурность и прогресс». Общее настроение патриотично настроенной элиты выразил видный деятель кустарной промышленности и профессионального образования И. О. Фесенко, который в записке, поданной на имя управляющего Русским музеем Александра III вел. князя Георгия Михайловича, в мае 1895 г. писал: «Действительно, в изделиях народного труда всегда запечатлевается идея самого народа, его мысль, его искусство в полном соответствии с умственным и нравственным совершенством того же народа... Образцы предметов народного творчества послужат не только материалом для истории духовного развития нашего народа в период царствования Императора Александра III, но и для установления в современную эпоху жизни нашего народа тех правильных путей дальнейшего развития его творческих способностей, кои приведут народ и все наше Отечество к истинному благополучию страны и безграничной славе Русского Царя» (Дмитриев 2012: 70, 72).

Мода на «русский стиль» распространилась и среди дворянства и интеллигенции. В 1880–1890-х гг. повсюду возникали кустарные художественные мастерские и школы художественного обучения, внедрявшие древнерусский стиль в мебели, утвари, орнаменте. Весьма знаменательно, что первоначально «русскость» в архитектуре, утвари, костюме ассоциировалась с так называемым боярским стилем, олицетворявшим допетровскую Русь. Привлекательность допетровской старины для художников заключалась в ее противопоставлении европейской традиции, несоместимой с национальным стилем (Мельникова 2016: 63). Помимо балов и маскарадов, боярский стиль процветал во многих театральных, особенно оперных, постановках. И даже одежда простого народа стилизовалась под общий боярский стиль (Семендяева 2014: 20). Чуть позже произошла стилизация уже не боярского, а именно крестьянского костюма. Но, что любопытно, мужской костюм продолжал сохранять облик боярского, который стал символом, выражающим настоящую русскость вне зависимости от исторической эпохи.

В 1870-х гг. родился костюм, выполненный в «русском стиле», который мгновенно распространился среди высших и средних слоев населения. Но мода на народный костюм и рукоделия поначалу была вызвана не признанием их эстетической ценности, а господствующей идеологией и популярностью романтической концепции «народного духа», носителем которого видели крестьян⁵.

⁵ В русской романтической литературе одним из первых писателей, увидевших жизнерадостное, фольклорное в своей основе начало крестьянской жизни, был Н. В. Гоголь. Цикл произведений «Вечера на хуторе близ Диканьки», созданный в период увлечения Н. В. Гоголя романтизмом, был далек от простого этнографизма — писатель не стремился к документированности, окружающая реальность преобразуется в тексте в авторскую метафору, разложенный на отдельные элементы и по-новому собранный мир заставляет читателя более пристально взглянуть в ту культурную среду, которая опознается, как правило,

Адаптация народных мотивов к эстетическим запросам элиты привела, в частности, к тому, что выполненные в русском стиле вещи были перегружены традиционным декором, который стал основой самого предмета: орнаментированные вышивкой цветные полосы ткани и кружево, которые в народной одежде локализовались лишь на определенных участках рубахи или передника, оставляя место «фону» — основной ткани, превратились в нее саму (Мадлевская 2014: 68). В результате стилизации орнамента, изменения общего колорита, использования новых техник декорирования, в частности распространения вышивки «косым крестом», объединения разнородных элементов в одном комплексе и так далее родился костюм, выполненный в неорусском, или псевдорусском, стиле, который воспроизводился многочисленными мастерскими и популяризировался печатными изданиями.

Одним из первых критиковать подобный стиль стал И. Билибин. Опыт поездок на Русский Север и знакомство с настоящим народным творчеством давали ему право резко высказаться в адрес так называемого русского стиля: «И вот, глядя на остатки некогда богатого русского деревянного зодчества, скорбишь о том, что всё оно прошло как-то в пустую и ни к чему. Кто знает у нас этот настоящий старорусский стиль? Полтора человека. Но тем не менее существует вполне определенный, утвержденный “русский стиль”, в котором строятся дачи, станции и небольшие деревянные церкви. Что за проклятие все эти постройки и какими глубокими невеждами кажутся господа авторы их! Невольно, когда смотришь на всё это станционно-дачное строительное скудоумие, приходят на ум известные вычурные зданьица, снабженные точным указанием, для какого пола назначена какая из дверей» (Билибин 1970а: 38).

Параллельно признанию красоты народного искусства со стороны художников, осторожная его переоценка стала происходить и в науке, и здесь одну из главных ролей сыграли этнографические музеи. Считается, что этнографы инспирировали включение предметов народной культуры в эстетическую систему координат, увидев красоту других культур. Эстетизация традиционной культуры в целом позволяла подчеркнуть «творческие возможности народов». Но, пожалуй, на глубинном уровне все эти новые явления были экспликацией более существенного сдвига в отношении к традиции — из объекта критики и отрицания она превратилась в объект эстетического переживания. Действительно, некоторыми предметами, например праздничными/обрядовыми костюмами, вполне можно любоваться, а знакомство с отдельными произведениями фольклора (особенно эпического характера), который начинает оцениваться как «народное сокровище», может доставить удовольствие. Именно Русский Север стал для Ивана Билибина тем местом, где сохраняется старина. Эту старину И. Билибин увидел в крестьянских костюмах, деревянном зодчестве, утвари, орнаменте, былинах и сказках, знакомство с которыми во время поездок на Север оказало решающее влияние на творчество художника⁶. Оказалось, славное прошлое живо, только удалено пространственно. Изобразительный хронотоп художника характеризуется прочной спайкой времени и пространства:

только на расстоянии. «Этнографический» подход у него заключается в отстраненности от объекта восприятия, которая является для творчества Н. В. Гоголя определяющей и даже необходимой. В далеком северном Петербурге писатель осознает свою привязанность к Украине и ее народу, его нравам, преданиям, песням, знакомым ему с детских лет, и пишет первые повести, вошедшие в цикл «Вечера на хуторе близ Диканьки». Позднее он совершает несколько поездок в полюбившийся ему Рим, где работает над поэмой «Мертвые души». Объясняя свой отъезд из России, Н. В. Гоголь писал: «Уже в самой природе моей заключена способность только тогда представлять себе живо мир, когда я удалился от него. Вот почему о России я могу писать только в Риме. Только там она предстает мне вся, во всей своей громаде» (Гоголь 2014: 207).

⁶ И. Билибин по заданию Этнографического отдела Русского музея предпринял несколько экспедиций с целью сбора произведений народного искусства и фотографирования памятников деревянного зодчества. В 1902 г. он посетил Тотемский уезд Вологодской губернии и город Великий Устюг, а летом 1903 г. ездил в Тотемский, Сольвычегодский, Вельский уезды Вологодской губернии и Шенкурский уезд Архангельской губернии, в 1904 г. посетил Каргопольский, Петрозаводский, Пудожский и Повенецкий уезды Олонецкой губернии. Свои впечатления от этих экспедиций и размышления о народном искусстве И. Билибин опубликовал в статьях «Остатки искусства в русской деревне» (1904) и «Народное творчество Русского Севера» (1904).

чем дальше от Петербурга на Север, тем ближе сказочное прошлое. Поэтому путешествие на Русский Север для И. Билибина превращается в путешествие во времени, иными словами, происходит специализация времени и темпоризация пространства: прошлое получает конкретную географическую привязку, а Север становится пространственным выражением прошлого.

Приписываемая Русскому Северу специфическая характеристика как места прописки неопределенного прошлого лучше всего подходила для И. Билибина в его поисках визуальных образов русского фольклора. Действительно, сказочный и былинный миры принципиально антиисторичны, сочетая в себе приметы самых разных эпох русской истории, главное — их инотемпоральность⁷. Используя севернорусские мотивы в книжных иллюстрациях к сказкам «О царе Салтане», «О золотом петушке», «Поди туда — не знаю куда» и к былинке «Вольга», И. Билибину удалось достичь удивительного эффекта восприятия изображаемого не только как чего-то сказочного и фантастического, но и, главное, как чего-то своего, родного и близкого, распознаваемого как исконно русское, сохранившееся на Русском Севере в виде «живой старины». Хотя распознавание сказочности в качестве своего, узнаваемого началось в середине XIX в. и связывается обычно с творчеством иллюстраторов русских сказок Р. К. Жуковского, М. О. Микешина, М. С. Башилова, чуть позже — В. Е. Маковского, В. М. Васнецова (Мельникова 2016: 63–64), именно севернорусская «прописка» сказочности произошла благодаря иллюстрациям И. Билибина.

Так, в иллюстрации к сказке «О царе Салтане», впервые опубликованной в 1905 г. (см. цветную вклейку, рис. 1), изображены типично севернорусские шатровая деревянная церковь и изба на высокой подклети с маленькими окошками, а увенчанное вырезанной из дерева конской головой крыльцо позволяет более точно определить территорию бытования таких домов. Скорее всего, это Сольвычегодский уезд Архангельской области, который посетил И. Билибин во время экспедиции от Русского музея (см. цветную вклейку, рис. 3). В концовке сказки, изображающей сцену застолья, можно безошибочно идентифицировать как севернорусские расположенные на столе пивной ковш-скобкар, резной ковшик-наливайку и расписные деревянные рюмки, а орнаментальные мотивы на них указывают на реку Северная Двина, на берегах которой располагалось в начале XX в. несколько центров крестьянской росписи (см. цветную вклейку, рис. 2). О праздничной утвари художник знал не понаслышке. В результате командировок на Русский Север он собрал богатейшую коллекцию деревянной утвари и праздничной одежды, которая была передана им в Этнографический отдел Русского музея⁸.

Особое внимание Иван Билибин уделял одежде сказочных героев. И если мужской костюм представлял собой вольную стилизацию допетровской боярской одежды, то женские наряды отличались полным соответствием современным художнику локальным вариантам севернорусского костюма. В сцене приема гостей в сказке о Салтане женские персонажи облачены в севернорусские штофные сарафаны, рубахи с каргопольской вышивкой и повойники, аналогичные собранным И. Билибиным для музея. Абсолютно этнографическим выглядит костюм Стрельчихи из сказки «Поди туда — не знаю куда» (первая публикация — 1919 г.). Каждая деталь костюма (головной убор, рубаха, сарафан, душегрея, серьги) указывают на географию его бытования во времена Ивана Билибина — бассейн реки Пинеги в Сольвычегодском уезде Архангельской губернии (см. цветную

⁷ Е. Мельникова, рассматривая сходные сюжеты, заключает, что «архаизирующая эстетика национального стиля определяла сказочность и старинность как синонимы <...>» (Мельникова 2016: 63), что в общем-то не противоречит высказанной здесь мысли об инотемпоральности сказочного мира, поскольку и сама старинность, которая приписывалась сказочному миру, понималась как нечто, рожденное в неопределенном прошлом.

⁸ В фондах музея хранятся 12 коллекций крестьянской утвари, инструментов, одежды, моделей, насчитывающих около 500 единиц хранения, собранных И. Я. Билибиным во время экспедиций на Север в 1902–1904 гг.

вклейку, рис. 4). Точность в деталях сопровождалась характерной для Билибина свободой в общей экспозиции, когда реконструированные по запискам иностранных путешественников XVI–XVII вв. костюмы мужских персонажей — пышно орнаментированные боярские кафтаны, ферязи, охабни — соседствовали в одной сцене с женскими крестьянскими нарядами, бытовавшими на Русском Севере в начале XX в.⁹ Подобный анахронизм, нарушающий хронологическую точность, является характерной чертой билибинского хронотопа, в котором сказочное время на иллюстрациях художника получило яркие и узнаваемые черты народной культуры Русского Севера.

Но, пожалуй, основная черта книжных иллюстраций И. Билибина, позволяющая говорить об особом билибинском стиле, — это их графичность, которая акцентирует внимание на орнаменте и силуэте. В народном орнаменте севернорусской вышивки, набойных досок, росписи и резьбе по дереву художник видел не столько объект эстетического переживания, сколько особый сакральный язык, расшифровка которого позволяет глубже проникнуть в глубины мифологии и лучше познать душу народа. Жена И. Билибина Р. Р. О’Коннель отмечала, что «русские вышивки для него были живым языком. Смотря на них, он гадал, откуда явился этот лев или павлин, или кабалистический знак солнца или человека. Иран или Китай. Он расшифровывал эти орнаменты, как древние письмена... Он объяснял, как называется тот или иной орнамент: “травы” или “перья”, и перечислял способы шитья различными швами и их названия. Он как бы расшифровывал слушателю тайны народного мастерства» (О’Коннель-Михайловская 1970: 155).

Особенность орнамента севернорусской вышивки, который, в отличие от южнорусского, был не геометрический, а растительный и зооморфный, с фантастическими существами и растениями, как нельзя лучше подходил для иллюстрирования сказочных и былинных сюжетов. Рассуждая о нереалистичности орнаментальных мотивов севернорусского искусства, И. Билибин отмечал, что «в народном орнаменте не чувствуется ни малейшего желания изображения того, что встречается в обыденной жизни. Народ русский, придавленный безотрадной серой действительностью, искал утешения в сказочных мечтах о далеких неведомых царствах с их необычайными деревьями, птицами и зверьми, и прежде, когда простому народу не было видно никакого выхода в лучшую жизнь, он всецело предавался народному творчеству, как душевному отдыху, а потом, когда мелькнула заря возможного улучшения, перед ним вознесся мираж города и “пава-птица” отлетела далеко и безвозвратно» (Билибин 1970а: 42).

Многие страничные иллюстрации заключены в орнаментальные рамки, узор которых зачастую точно воспроизводил рисунок набойки или вышивки. В одной из иллюстраций к сказке о Салтане вологодский орнамент вышивки «шов по письму», украшающий край скатерти, вообще занимает центральное место. Иногда художник просто копировал под кальку некоторые народные узоры, за что подвергался критике со стороны коллег. Но для Ивана Билибина каждый завиток, каждая черточка были своего рода буквами, искажение их грозило утерей общего смысла композиции. Себя он называл «изобразительным филологом». «Для меня, вообще, — пишет он, — сказки, былины, духовные стихи связаны в одно целое с вышивками, набойками, резьбой по дереву, с народным зодчеством, с народными картинками и т. д.» (Билибин 1970b: 118).

Благодаря присутствию в сказочных иллюстрациях этнографически достоверных деталей в архитектуре, утвари, одежде, орнаменте, имеющих ярко выраженный севернорусский характер,

⁹ Ивана Билибина не смущала недостоверность некоторых элементов исторических костюмов: «Ведь если художественное произведение выйдет хорошо, то оно и убеждает, и зритель в него верит, ибо, честное слово, как одевался тот или другой богатырь — дело невозстановимое, а между прочим, народные картинки XVIII в. одевали богатырей в камзолы и треуголки!» (Билибин 1970b: 118).

весь сказочный мир приобретал четкую географическую прописку, а именно — Русский Север. Русский Север стал для И. Билибина, разделявшего общее для того времени представление об его архаике, символом настоящей русскости. Визуальное воплощение последней — благодаря налету некоторой экзотики и кажущейся архаики — он видел в севернорусском крестьянском искусстве. Именно народное искусство Иван Билибин считал местом памяти о национальном прошлом, поэтому первоочередная задача художника-националиста, как он себя называл, заключается в том, чтобы, «не теряя времени, собирать и собирать все, что ещё осталось старого в избах, и изучать и изучать», с тем чтобы «пользуясь богатым старым наследием... создать новый русский стиль» (Билибин 1970а: 45).

Благодаря творчеству Ивана Билибина не только мир сказок и былин получил севернорусское очарование, но и образ самого Русского Севера прирос чертами страны, где сказочное время простиупает то в северном доме-дворе, то в обрядовом женском сарафане, то в песнях и сказках. Образ, сохраняющий свои позиции в общественном сознании до наших дней.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

АРЭМ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 6. Протокол первого предварительного совещания по вопросам об устройстве и организации ЭО РМ. 1901 г.

АРЭМ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 11. Записка профессора Петербургского университета В. Ламанского и статс-секретаря Н. Селифонтова проектами организации и устройства ЭО РМ. 1898 г.

АРЭМ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 15. Записка, представленная в академическую Комиссию для рассмотрения вопроса об образовании Государственного Музея Антропологии, Этнографии и Археологии. 1918 г.

Билибин И. Я. Остатки искусства в русской деревне // Журнал для всех. 1904. № 10. С. 608–618.

Билибин И. Я. Народное творчество Русского Севера // Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. Л., 1970а. С. 31–47.

Билибин И. Я. Письмо Н. В. Водовозову // Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. Л., 1970б. С. 117–119.

Вишленкова Е. Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому». М., 2011.

Гоголь Н. В. Письмо П. А. Плетневу // Гиппиус В. В. Гоголь. Воспоминания. Письма. Дневники. М., 2014. С. 206–208.

Дмитриев С. В. Фонд Этнографического отдела Русского музея по культуре народов зарубежного Востока: история формирования и судьба (1901–1930-е гг.). 2012. (Рукопись)

Западные окраины Российской империи. М., 2007.

Мадлевская Е. Л. Традиционная одежда и костюм в русском стиле // Костюм в русском стиле. М., 2014. С. 45–68.

Мельникова Е. А. Историзация фольклора и визуальное пространство «народности» // Этнографическое обозрение. 2016. № 6. С. 58–71.

Могиланский Н. М. Этнографический Отдел Русского музея императора Александра III // Живая Старина, год XX. 1911. СПб., 1912. С. 473–498.

О'Коннель-Михайловская Р. Р. Художник и человек // И. Я. Билибин. Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. Л., 1970. С. 155–156.

Онежские былины, записанные Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года. СПб., 1894. Т. 1. (Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук. Т. 59).

Ридингс Б. Университет в руинах. М., 2010.

Российский этнографический музей. 1902–2002. Альбом. СПб., 2001.

Власова И. В. Русский Север. Этническая история и народная культура XII–XX вв. М., 2001.

Семендяева О. В. Костюм как национальный символ // Костюм в русском стиле. М., 2014. С. 14–23.

Теребихин Н. Пространственный менталитет народов Европейской Арктики // Информационно-аналитический портал «Центр Льва Гумилева в Азербайджане». URL: <http://www.gumilev-center.az/prostranstvennyjj-mentalitet-narodov-evropejskojj-arktiki/> (дата обращения: 26.05.2017).

Уортман Р. Символы империи: экзотические народы в церемонии коронации российских императоров // Новая имперская история постсоветского пространства. Казань, 2004. С. 422–423.

Шангина И. И. Русский фонд этнографических музеев Москвы и Санкт-Петербурга (история и проблемы комплектования. 1867–1930 гг.): автореф. дис. ... д-ра ист. наук. М., 1995.

Чистов К. В. Проблема вторичных форм в фольклористике и этнографии // Расы и народы. М., 1975. Т. 5. С. 32–41.

Чистов К. В. Народные традиции и фольклор: очерки теории. Л., 1986.

Эткинд А. Фуко и тезис внутренней колонизации: постколониальный взгляд на советское прошлое // Новое литературное обозрение. 2001. № 49. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/49/etkind.html> (дата обращения: 14.04.2017).

SOME ASPECTS OF THE FAIRYTALE WORLD'S CHRONOTOPE IN THE ART OF I. BILIBIN

ABSTRACT. The article considers the image of the Russian North in the art of Ivan Bilibin. It suggests looking into Russian folklore book illustrations not from the perspectives of their artistic style or belonging to any school, but from the anthropological point of view. The major focus lands on the general cultural and political context of the artist's creative work and specifically the nationalistic discourse which prevailed at the time, Ivan Bilibin's works acting as a sort of its visual evocation. The questions how and in what way Bilibin's "Russian style", in particular, revealed itself, why local traits of the Russian North folk culture served as the Old Russian and fairy tales' prototype are discussed in the article.

KEYWORDS: National spirit, esthetic turn, national identity, symbols of Russianness, folk art, fairy tale

DMITRY A. BARANOV — The Russian Museum of Ethnography (Russia, St. Peterburg)

E-mail: dmitry.baranov@list.ru