КУЛЬТУРОЛОГИЯ

А. Ю. Котылев

Сто лет этнофутуризма в Республике Коми

УДК 008

На протяжении столетия наследие народа коми является предметом художественной интерпретации. Начало этому процессу положило творчество мыслителя и писателя К. Ф. Жакова. В современной культуре его идеи и образы получили визуальное воплощение в творчестве художника П. Микушева.

Ключевые слова: культурное наследие, этнофутуризм, современное искусство.

Al. Yu. Kotylev. One hundred years of ethnofuturism in the Komi Republic.

Throughout a century heritage of the Komi is a subject of art interpretation. Beginning of this process was creation writer and philosopher K. F. Gakov. In modern culture his ideas and images received visual representation in a creativity of P. Mikushev.

Key words: cultural heritage, ethnofuturism, contemporary art.

Мифологема затерянного мира довольно часто актуализируется в новоевропейской культуре на протяжении большей части ее существования. Погруженность этого мира во время или пространство является лишь дополнительным фактором, конкретным способом объяснения его необнаруженности, недоэмпиричности, неявленности органам чувств современнного человека. «Биармии» в этом отношении повезло больше, чем «Атлантиде» или, тем более, «стране Му», прописанных в просторах мирового океана, или даже «Беловодью» и «Эльдорадо», которые, хотя и не утонули, но так неопределенно затерялись в предгорьях Саян и Кордильеров, что вряд ли их когда-нибудь припишут к конкретному месту.

© Котылев А. Ю., 2014.

Биармия – страна скандинавских саг, относительная историчность которых сегодня общепризнана. Викинги, на основании описания походов которых они в основном создавались, грабили тогдашний европейский мир во всех направлениях. Их походы в относительно бедные северные страны можно объяснить тем, что в южном направлении двигаться было гораздо опаснее: Византия пришельцев не жаловала. Биармия в этом смысле не мене реальна, чем скандинавская Америка – все признают, что они там были, но когда и где именно сказать сложно.

Интересно, что сказания о Биармии практически проигнорировал Э. Лённрот, для которого отгораживание от Швеции было не менее значимым, чем от России. Однако для отечественных финно-угров все обстояло не так просто. В начале XX в. Биармия становится для немногочисленных финно-угорских интеллектуалов России мифической прародиной, страной возникновения их культуры. Это мироощущение было воспринято ведущим коми интеллектуалом того времени К. Ф. Жаковым. Надо сказать, что Каллистрат Фалалеевич был многие годы занят поисками своеобразия коми и близких им народов. Недостаток культурной специфики родного народа его весьма огорчал [1: 314–353] но, признавая этот факт как ученый, он считал вправе противостоять ему в качестве писателя. Жаков-писатель-сказочник-философ постарался придать родной культуре те качества, которых в ней не нашел ученый. В духе неоромантических поисков он счел возможным досочинить то, чего родине не достало, и прежде всего – эпос. Эпические основания культуры считались в романтической традиции несомненным доказательством ее своеобразия. Несколько известных литературных мистификаций XIX в. были связаны с подделкой именно эпического фольклора. Литературной обработке подверг материал «Калевалы» и Лённрот, бывший для Жакова непосредственным примером. Впрочем, Жаков ориентировался на самые разные эпические произведения мировой культуры, как авторские, так и древние [3: 133]. Он не стал мистифицировать читателя мнимой автохтоностью произведения, четко обозначив авторство своей поэмы. Впрочем, чтобы создать мистификацию, нужно было, как минимум, написать текст на коми языке, Жаков же во всем своем творчестве был ориентирован на русскоязычного читателя.

Проблемы исторической идентификации жителей Коми края не в малой степени осложняются тем, что они, по большей части, должны

смотреть на себя чужими глазами: все древние исторические источники предлагают взгляд со стороны, взгляд цивилизованных народов с развитым историческим сознанием. Коми такого взгляда не имели до принятия христианства в результате миссии Стефана Пермского. Попытки коми авторов XIX–XX вв. выявить аутентичную дохристианскую историю неизбежно вели к мифологизации прошлого.

Создавая пространство своего эпического мира, К. Жаков сумел сопрячь легендарное, мифическое и (в меньшей степени) историческое. В значительной степени это произошло за счет того, что он не совместил коми землю с легендарной Биармией, но противопоставил их друг другу. Мир родной Пармы оказался по другую сторону той Биармии, которую описывали скандинавские саги. По другую сторону Европы, «старого мира». Новый воображаемый мир должен был придать черты подлинности поискам образованными представителями коми народа своей идентичности. Сочетание опоры на культурное наследие своего народа (пусть и, в данном случае, вымышленное) делает Жакова непосредственным предшественником этнофутуризма, обозначая неоромантические корни этого движения.

Этнофутуризм, возникший как оформленное художественное направление в 1990-е гг. в финно-угорских странах и республиках России, является, на сегодняшний день, самой последовательной системой освоения древних пластов культуры пространства нашей страны [5: 131–145]. Имея в центре своего поля зрения культуры конкретных малых народов «отставших» в своем репрезентационном становлении от «развитых» и «старых» народов Евразии, этнофутуризм далек от какой-либо замкнутости, являя открытость как в плане этническом (финно-угорский мир мыслится как целостность, находящаяся в живом общении со славянскими, тюркскими, скандинавскими, балтийскими и другими группами народов) [8: 166–170], так и в пространственно-временном плане (культурное наследие Евразии осваивается полномерно, вне зависимости от принадлежности его элементов конкретным народам, местам или временам) [6: 162–178]. Специфика культуры отдельного народа и конкретного региона соотносится, таким образом, с динамическим процессом развития евразийского топохрона, что делает этнофутуризм не узко этническим, но потенциально мировым стилем [9: 96–103]. Формируя свои модели воображаемого прошлого, этнофутуристы осваивают образно-символические системы архаической Европы, опираясь, одновремен-

но, на творческие идеи и методы как неоромантизма, так и авангарда. Художники-этнофутуристы наиболее полно и последовательно, на сегодняшний день, освоили архаическое наследие европейской части России. Посредством синтезирующей стилизации они сделали образы петроглифов и произведений бронзовой пластики одной из основ художественного стиля, направленного в своем развитии на репрезентацию современных этнокультур [4: 73–78].

Одним из основателей современного этнофутуризма в нашей стране является художник Павел Микушев, обратившийся (совместно с Юрием Лисовским) к разработке образов и мотивов коми земли еще во второй половине 1980-х гг. Очередное пробуждение этнического самосознания во времена перестройки повлекло за собой формирование нового художественного направления, давшего образно-символическую интерпретацию этого процесса. В своем идеальном виде этнофутуризм должен вобрать в себя все культурное наследие региона. В частности, для Павла Микушева характерно периодическое (хоть и не последовательное) обращение к художественным формам христианской культуры. Начинается его сознательный творческий путь со стилизации азбуки, созданной святителем Стефаном Пермским, оформленной в виде серии плакатов, и попыток создать рельефные иконы. Одна из последних работ Павла «Предки» композиционно отсылает к христианской иконе (конкретно она очень напоминает икону «Святители Пермские. Стефан, Питирим, Герасим, Иона», представляющую основных святых Коми края). Хотя художник отрицает здесь наличие осознанной связи, говоря, что хотел символически представить свой род по мужской линии, расположение фигур и их облик говорят сами за себя. Скуластые отрешенные лица бородатых мужчин напоминают также стиль пермской деревянной скульптуры, творцы которой антропологически присвоили христианские образы. Возвышенно-ритуальный настрой «Предков» создается и удачным сочетанием разных оттенков синего цвета с охристыми линиями шитья одеяний и точек фона.

Впрочем, основная линия развития творчества Микушева на протяжении всех этих лет следует тому направлению, которое именуется (относительно этнофутуризма автохтонного населения Америки) «утверждением экологического сознания» [7: 182–193]. Эта линия на российской почве характеризуется несомненным своеобразием, но она так же, как и в Америке, обозначает значимое неприятие симво-

лов космополитической прогрессистской индустриальной культуры. Определенное увлечение стилем индейской изобразительной культуры характерно для Павла Микушева. Периодически «индейский след» проявляется в разных его работах, от ранних до самых поздних. Из последних картин, отмеченных этим следом, внимание привлекает работа «Солнца, зимнего сна хранитель». Монументальная птица (такой образ мог бы украсить поверхность сколь угодно большого размера), симметрично развернула полукругом свои декоративные крылья, от которых расходятся последовательные линии, обозначая движение, почти уже скрывшее от наших глаз более светлую поверхность, структурированную вертикальными линиями. Форма головы птицы несомненно напоминает ворона, любимого героя палеоазийского фольклора, сказания о котором характерны для культур, для мифологий как Азии, так и Северной Америки. Роль, возлагаемая на птицу в картине, вполне соответствует ее статусу мифологического посредника, оформляющего переходы между пространствами и временами. Тщательная и праздничная отделка перьев, как и четкость контура, напоминают стиль ритуальных изображений некоторых индейских культур. Более четкая привязка здесь не требуется, поскольку она не соответствует общей этнофутуристической трактовке культурного поля.

Космологические модели, которые нередко репрезентируются работами этнофутуристов, заимствующими их в древних мифологиях и фольклоре, зачастую определяют форму этих работ. Композиция картины Павла «Начало» задана формами прямоугольника, овала и контура утки, вписанными друг в друга. В какой-то степени это напоминает известный «матрёшечный» перечень: в сундуке заяц, в зайце утка, в утке яйцо… Однако логика наложений разных фигур имеет в этнофутуризме и вполне формальное значение. Создание ряда уменьшающихся (и, соответственно, зрительно удаляющихся) объектов, в какой-то степени компенсирует «плоскостность» этнофутуристических полотен, унаследованный от авангардных экспериментов отказ от создания иллюзии объема. В этом отношении характерна еще одна космологическая композиция Павла «Хозяева Пармы», где зооморфная группа (едущая на медведе птица) наложена на фигуру лося, изображенного на орнаментальном фоне. Впрочем, задача организации внутреннего пространства может быть решена и по-другому. В картине «Небесные олени» узнаваемая фигура животного, увенчанно-

го светящимися рогами, повторена много раз в разном масштабе, что и создает убедительный образ идущего за вожаком стада, в котором (согласно логике сакрализованных построений) самая большая фигура является не только центральной, но и первой.

Космологические композиции зачастую строятся весьма жестко, что связано с их нередким восхождениям к архаическим прототипам. Статичность троичных и двоичных построений в работах Павла нередко нарушается посредством динамизирующих приемов. В этом плане характерна картина «Круги на воде», напоминающая скорее эстетику дальневосточных культур. Две изогнутые, следующие друг за другом «нос к хвосту», рыбы образуют почти замкнутый контур, наложенный на фон динамичной спирали, завернутой в сторону, обратную движению рыб. Возникает почти идеальное представление бесконечного движения, соотносимого с мифологическим мотивом вечного возвращения, с изменчивой неизменностью смены времен годы, с неотвратимостью круга человеческой жизни.

Плоскостное и контурное решение оформления образов в картинах довольно четко отсылает нас к их архаическим протообразцам: изображениям петроглифов и бронзовой пластики. Древние символические варианты обобщения и репрезентации общечеловеческих идей сегодня служат созданию альтернативной идеологии, в которой обеспечение сохранности изначального мира ставится неизмеримо выше культа обогащения или эфемерной идеи освоения иных планет.

Активное и жизненное начало в полотнах Павла Микушева не ослабляется, но усиливается за счет их изощренной декорированности. Важнейшим изобразительным и конструктивным средством при построении работ становится орнамент: наиболее постоянный и этнически определенный их компонент. Орнамент используется не только для оформления фона и подчеркивания выделенности основных образов. Он же зачастую оформляет внутреннее пространство фигур, определяя не только контурное, но и живописное их отличие друг от друга. В принципе многообразные орнаменты, прихотливо и изобретательно используемые Павлом, можно классифицировать по форме: линейный (горизонтальный, вертикальный, диагональный), полосной, зигзагообразный, спиральный и т. п. Впрочем, эта статья не место для подобной типологии.

Различные методы, разработанные Павлом Микушевым на протяжении почти трех творческих десятилетий [2: 64–71], в сочетании с

новыми художественными находками, послужили для оформления наиболее большого и целостного цикла его работ: картин, посвященных поэме К. Ф. Жакова «Биармия». Этот цикл, создание которого в 2010–2011 гг. и представление в Национальном музее Республики Коми осенью 2011 г. в качестве эксклюзивной экспозиции, стал многозначимым культурным событием, до сих пор, впрочем, полностью не осмысленным.

Надо отметить, что биармийская выставка оказалась востребована как фон столетия главного музея народа коми, на котором прошло несколько значимых мероприятий. При этом, едва ли не самым распространенным впечатлением стало удивление, которое выражали даже образованные и подготовленные люди, не ожидавшие встречи с подобной интерпретацией поэмы. Что правда, то правда, для коми культуры последовательная визуализация литературного произведения не вполне обычна (если не считать, конечно, детские книжки с картинками, которые издавались в советское время).

Биармийский цикл Павла стал первым последовательным иллюстрированием не только соответствующей поэмы, но и художественных (как и не художественных) произведений К. Ф. Жакова в целом. В какой-то степени это можно связать с изменением социокультурной ситуации: труды Жакова были опубликованы в республике в постсоветское время, когда заказы на художественное оформление уже стали неактуальны, поскольку средства ушли в иные карманы. Аутсайдерское положение этнокультур в постсоветском пространстве не предполагало целенаправленного финансирования взаимодействия разных видов художественной культуры (впрочем, это положение сохраняется до сих пор). Для того чтобы создать цикл иллюстраций к поэме К. Жакова, потребовался целенаправленный энтузиазм художника, ведущего независимый образ жизни и не ждущий заказа от очередной «власти». В образовании «диалога через столетие» между поэтом и художником закономерностей не меньше, чем случайностей. Нет ничего необычного в том, что художник-этнофутурист обращается к творчеству писателя-предшественника. Однако далеко не во всех логических рядах эта культурная перекличка выглядит необходимой. В идеологии, обосновывающей нежизненность культур малых народов России, не остается места для подобного диалога, поскольку он может «помешать» эксплуатации очередных нефтегазовых месторождений.

Обращение Павла к наследию Жакова в какой-то степени предопределено совпадением способов обращения к прошлому или, вернее, обращения с прошлым, характерным для неоромантизма и этнофутуризма. Прошлое в обоих случаях берется не как последовательность событий, подтвержденных историческими фактами, но как комплекс художественных произведений, между собой связанных весьма относительно. Системы архаических образов, используемые неоромантиками и этнофутуристами, отсылают не к жизни конкретных людей и социальных групп, а к общему мировоззрению населения региона, опирающемуся на универсальные для всех народов принципы организации космоса. Работая с поэмой Жакова, Микушев создает интерпретацию интерпретации прошлого, не удовлетворяясь выразительными средствами поэмы, но переводя их на язык визуальных образов с применением приемов, созданных за десятилетия творчества при работе с другим материалом.

Биармийский цикл Павла Микушева состоит из четырнадцати картин, объединенных не только последовательностью поэтических сюжетов, но и единым изобразительным стилем, удачно передающим эпический характер событий. Хронотоп любого эпоса имеет условно-исторический характер, отсылая к действительно существовавшим странам и народам, но представляя их в мифологизированном виде, далеком от исторической действительности. Организация эпического повествования обычно определяется центральным сюжетом. В «Биармии» К. Жакова таким сюжетом становится брак Яура и Райды. Выделяя из этого сюжета центральные события, достойные самостоятельного представления, Павел проделал большую работу, изучая поэтический текст.

Начальным событием поэмы и живописного цикла становится путешествие князя Яура и его товарищей за невестой. Их путь лежит по реке «на Север темный» вниз по Вычегде и по Двине. Эпическую светлую Парму (прародину коми) Жаков расположил где-то в верховьях Вычегды, недалеко от Уральских гор. Павел нарушает порядок расположения героев в лодке, отводя Яуру центральное место, чего, надо думать, требует логика симметричной композиции. Образ ладьи, с плывущими в ней воинами или охотниками, часто возникал в работах Павла в разные периоды творчества. За основу он почти всегда берет зооморфную форму с головой животного на носу. Этот образ восходит к неолитическим петроглифам Карелии (он же характерен

для средневековых кораблей викингов и славян). Первая работа микушевского цикла, несомненно, космологична, что соответствует и поэтическому описанию. Поход героев приводит в движение всю парму. Ладья изображена внизу и посредине, на орнаментированной полосе реки, обозначающей путь в нижний мир, в верхней части картины симметрично подымаются утесы, у которых появились встревоженные животные. Стоящее низко над горизонтом солнце, состоящее из кругов разного цвета (во многих традициях такой образ обозначает знамение), покрывает небо между утесами тревожными зигзагообразными лучами. Неподвижны и спокойны только сидящие в лодке герои, торжественно смотрящие вверх.

Любой эпос принципиально героичен. Количество главных героев, как правило, невелико. В большинстве случаев они являются воинами. Жаковский эпос в этом плане почти не исключение. Главным его героем поэт делает правителя страны – «князя», следуя, скорее, древним традициям. В микушевском цикле князь выделен рыжей бородой. По словам художника, он не сразу решился на подобное обозначение Яура (на некоторых картинах борода была дорисована позже). В целом же общая фигура героя однотипна. Она силуэтна, профильна. Герой одет в характерную круглую шапку (скорее восточного образца), короткую куртку и высокие сапоги (мягкие, поскольку они предполагают сгибы на коленях). Четко обозначены плечевые соединения, локтевые и коленные сгибы. В какой-то степени образ напоминает деревянных марионеток.

Парадоксальным образом главный воин эпоса ни с кем не сражается. Из вооруженно-героических подвигов Яура выделяется только один: стрельба из лука. Это, собственно говоря, не сражение и даже не совсем охота, а скорее состязание в ходе сватовства. Скорее всего Жаков заимствовал этот мотив в индоевропейском эпосе (в чистом виде его можно встретить в «Махабхарате», в трансформированном – в «Одиссее», в «Царице-лягушке» и т. п.). Живописное произведение позволяет объединить четыре эпизода испытания жениха в одном образе, вновь его космологизируя в репрезентации сторон света и связанных с ними «хозяев пармы». Используемая здесь двухуровневая композиция также характерна для творчества этнофутуристов, обозначая соотношения верхнего и земного миров.

В иных сюжетах (за пределами подцикла «добывание жены») Яур предстает не воином, а «культурным героем». Так современные уче-

ные именуют тип героизма, связанный с созданием и передачей значимых умений и предметов. Хозяйственная деятельность Яура (также объединенная Павлом в одной картине – возможность визуального представления разновременных событий восходит к традиционным видам изобразительного искусства, в том числе с иконописью), несомненно, роднит его с героями «Калевалы» и, прежде всего, с Ильмариненом. Впрочем, ничего сопоставимого с Сампо Яур не создает, просто закладывая основы земледелия и ремесла. Характерно изображение косы-горбуши, вероятно, введенное художником как этнокультурный элемент.

В двух картинах Яур предстает как интеллектуал. В первой он явлен создателем первоначальной письменности, занятым процессом ее увековечивания путем высекания на склонах Урала. Характерно, что Павел не поддался здесь соблазну придания эпическим знакам сходства с письменностью, созданной Стефаном Пермским, несмотря на кое-кем распространяемые утверждения о дохристианском хождении этого письма (этот ход был бы тем более вероятным, коль скоро сам Павел был первым стилизатором стефановской азбуки в современной культуре). Второй сюжет (замыкающий поэму) представляет Яура автором истории деяний его жены Райды. Фактически Жаков делает князя еще одним автором своей поэмы (кроме себя и Комиморта, от имени которого, собственно, и ведется повествование). Подобная многократная отсылка от одного автора к другому характерна для современной постмодернистской организации текста.

Вторым по значению героем поэмы и живописного цикла является музыкант Вэрморт, представитель «мистического» или «магического» героизма. В картинах он пару раз изображается в виде типичной обезличенной фигуры, но вполной мере его сущность явлена в работе, посвященной мотиву победы над вражеским нашествием. Собственно, Вэрморт в поэме – «автор всех побед», он обеспечивает проход героев в Биармию и их уход оттуда с невестой Яура. В упомянутой картине гигантская фигура игрока вздымается выше гор (голова уходит за пределы полотна). Оцепеневшие от звучания его домры (Жаков почему-то использует украинское название струнного инструмента), враги симметрично застыли в маленьких лодках, уносящих их обратно, к началу пути.

Женские образы представлены в поэме и в картинах в первую очередь оппозиционной парой, происходящих из иных миров Райды и

Йомы-бабы. Светлость первой и тёмность второй неоднократно подчеркивается Жаковым. Микушев представляет Райду невестой в двух картинах (в первой ее похищает Яур, проводя мимо усыпленного Вэрмортом чудовищного пса; а во второй они празднуют свадьбу под крыльями небесной птицы). В третьей картине Райда изображена уже матерью, празднующей возвращение сына. Йома изображена визуально лишь в одном полотне, в сюжете похищения Югыдморта, наиболее полно выявляющего ее сущность. Впрочем, и Райда в поэме, в соответствии с древней эпической логикой становится источником конфликтов и причиной изгнания Вэрморта из Пармы.

Помимо антропоморфных героев в эпосе действуют «волшебные помощники», основным из которых становится белый лебедь Каленик (действующая в паре с лесным человеком Ягмортом). Павел посвятил одну из наиболее удачных картин своего цикла сюжету возвращения похищенного ребенка на крыльях птицы, чей полет меняет мир, расцвечивая его орнаментальными полосами. Еще одним героем жаковского эпоса является Коми край. Павел не прошел и мимо этого образа, посвятив эпической Парме картину с изображением семи антропоморфных скал. Этот образ появляется в творчестве этнофутуристов еще в 1990-е гг., но в биармийском цикле он обретает новое звучание, становясь «визитной карточкой» эпической природы.

Следует отметить, что Павел Микушев проявляет незаурядное художественное чутье при отборе сюжетов жаковской поэмы, отметая те из них, которые оказываются неубедительными или не подходящими для визуального воплощения. Так, характерным стало игнорирование им сюжетов о деяниях взрослого Югыдморта (правда, в поэме эти истории не развернуты). Хотя сам художник говорит, что мог бы изобразить еще два – три значимых сюжетов, представляется, что живописный цикл уже в настоящем виде является полным и самодостаточным. Возможно, что его рождение обозначило новый этап в развитии этнофутуристического искусства, соединив разные этапы его формирования и разные способы осмысления и воображения прошлого, разные методы интерпретации культурного наследия народов России.

---

1. Жаков К. Ф. Этнологический очерк зырян // Жаков К. Ф. Под шум северного ветра. Рассказы, очерки, сказки и предания. Сыктывкар, 1990.

2. Котылев А. Орнаментальный полет Павла Микушева // Котылев А. Ю., Котылева И. Н. Шаман и шут: сборник статей по истории этнофутуризма в Республике Коми. Сыктывкар, 2012.

3. Котылев А. Ю. Титаны переходной эпохи: сравнительно-культурологический анализ автобиографий К. Ф. Жакова и П. А. Сорокина // Историческое произведение как феномен культуры. Сыктывкар, 2005.

4. Котылев А. Этнокультурное наследие в современных художественных практиках // Котылев А. Ю., Котылева И. Н. Шаман и шут: сборник статей по истории этнофутуризма в Республике Коми. Сыктывкар, 2012.

5. Котылева И., Котылев А. Интеркультурное настоящее этнофутуризма // Арт. 2002. № 3.

6. Котылева И. Путешествие в мир «другого» // Арт. 2000. № 2.

7. Окладникова Е. А. Экологическое сознание современных художников-индейцев Северной Америки и его древние символы // Общество. Среда. Развитие. («TERRA HUMANA»). 2009. № 1(10).

8. Розенберг Н. А. Прорубить окно в Азию. СПб., Ижевск, 2001.

9. Шибанов В. Л. Этнофутуризм как диалог культур // Феномен этнического и глобализация современной культуры народов Поволжья и Приуралья: Художественная практика, дискурс, образование. Ижевск, 2004.

А.П. Люсый

Терм*и*ософия: Пограничное пространство в «географии разума»

УДК 088

Напряжение темы – в двойственности самой идеи границы. Граница как предел может и способствовать обустройству человека, определению его места в мире, но может и заключать, ограничивать его. Граница дома может оборачиваться границей тюрьмы – все зависит тут не от нашего отношения к дому или тюрьме, но от нашего отношения к самой идее границы. Современные границы выполняют не только функцию определения национальной идентичности, но могут быть инструментальными в формировании внутренних конфликтов, продуцируя типы нарушителей границы. Один из

© Люсый А. П., 2014.