

УДК 793.31(092)Зверев С.А.  
ББК 85.325.23(2=634.1)6-83Зверев С.А.  
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-6-638-648

С.В. НИКИФОРОВА

## КОММЕМОРАТИВНЫЕ НАРРАТИВЫ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ

**Саргылана Валентиновна Никифорова,**  
Северо-Восточный федеральный университет,  
кафедра культурологии,  
доцент  
Кулаковского ул., д. 48, Якутск, 677018, Россия

кандидат культурологии, доцент  
ORCID 0000-0002-4875-1757; SPIN 6329-5757  
nsv2107@mail.ru

**Реферат.** На примере творчества сказителя, зна-тока традиций и подвижника якутской культуры С.А. Зверева (1900–1973) рассмотрены формы сохранения аутентичных форм народного искусства, реконструкции этнической исполнительской специфики. На границе Нюрбы и Сунтар располагаются места, связанные с историей рода, здесь он воспитывался, впервые был признан его талант, начиналась творческая деятельность. Влияние перечисленного на его творчество бесспорно, но не исследовано. Представлен опыт интерпретации интервью трех респондентов Нюрбинского района с целью определить этнографию пространства и мест памяти в аутентичных формах народной культуры, хранителем, инициатором и транслятором которых являлся Зверев. Используются отдельные положения

теории социального производства пространства, а также теория места памяти, рассматриваемые как символический инструмент, связанный с реальностью прошлого и как источник смыслов. Методы исследования могут быть применены в качестве концептуального основания при решении частных и фундаментальных проблем региональной культурологии, искусствоведения, в реконструкции народного музыкального, танцевального искусства и др. Предложено обоснование воздействия культурной памяти на становление этнической идентичности в режиме юбилейных коммеморативных практик. Рассмотрен пример взаимоотношений: автор – текст (установление реальности произведения) на этапе перехода культуры от бесписьменных форм к письменным. Даны описание и анализ процесса реконструкции народного танца с учетом локальной этнической специфики. Определены предпосылки реконструкции аутентичных форм народного искусства и частично описан личный вклад С.А. Зверева в сохранение традиционных ценностей. Определено, что мемориальными практиками в процессе идентификации конструируется и перманентно редактируется представление этноса о себе.

**Ключевые слова:** конструирование пространства культуры, культурная память, коммеморация, память места, этнокультурная идентичность, маркеры

времени, танцевальная пластика, теория и история культуры, хореографическое искусство.

**Для цитирования:** Никифорова С.В. Коммеморативные нарративы в интерпретации народной культуры // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 6. С. 638–648. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-638-648.

**И**сторически сложилось, что Нюрба и Сунтар<sup>1</sup> тесно переплелись в судьбе и творчестве величайшего сына народа саха Сергея Афанасьевича Зверева (1900–1973). Псевдоним по прозвищу отца — Кыыл Уола, в переводе с якутского языка буквально — сын зверя (*кыыл* — зверь; в переносном значении — бродяга, так земляки прозвали отца; *уол* — сын). Сунтар, конечно, справедливо называют родиной Сергея Зверева. Спор идет не за то, чтобы называться родиной, а за признание роли места — *genius loci*, которое играет особую роль в жизни и творчестве мастера. С Нюрбой связаны история рода и отрочество; первые опыты запевалы осуоха (*осуохай* — якутский круговой танец, сопровождаемый хором пением вслед за запевалой), первое признание таланта; начало профессиональной творческой деятельности во 2-м Нюрбинском государственном колхозном театре (1940) (ныне Нюрбинский государственный передвижной драматический театр (1965)). Роль Мальжагарского и Сюлинского наслегов (сельских поселений), Нюрбы [2, с. 107; 3, с. 7] в жизни и творчестве С.А. Зверева практически не рассматривалась ни в фольклористике, ни в этнографии, ни в культурологии.

## ЖИВАЯ ПАМЯТЬ ПОКОЛЕНИЙ

**С**татья знакомит с опытом интерпретации коммеморативных нарративов современников и акторов культурных практик с целью определить этнографию пространства и мест памяти в культуре, хранителем, инициатором и транслятором которых являлся С.А. Зверев. В ходе исследования использованы отдельные положения социального производства пространства, предложенные С. Лоу, что позволило приблизиться к пониманию, «почему то или иное место располагается в конкретной точке на карте, каким образом оно обрело свою актуальную форму и как оно сохраня-

ет и адаптирует отношения» в творчестве мастера и памяти современников [4, с. 122].

Предлагается обоснование для определения воздействия культурной памяти на становление этнической идентичности. Места памяти рассматриваются не только в качестве пространства, в котором разворачивается событие, но и в качестве «упаковки» для контекстов, установок исторических событий и фактов. П. Нора понимает места памяти как символический инструмент, связанный с реальностью прошлого; «вместо линейности прежней историографической традиции предложил мозаичность отдельных взглядов, историю символического типа. <...> ...То есть место памяти само по себе оказывается источником смыслов, формирующих идентичность сообщества через представления сообщества о своем прошлом» [цит. по: 5, с. 8–10]. Иначе, места памяти — «форма, в которой существует коммеморативное сознание в истории, игнорирующей его, но нуждающейся в нем» [6, с. 26]. П. Нора интерпретирует память, как всегда актуальный феномен: «В отличие от истории память — это эмоциональное переживание, связанное с реальным или воображаемым воспоминанием и допускающее всевозможные манипуляции, изменения, вытеснения, забвения» [7, с. 75].

В рамках семиотического анализа подтверждается, что «семиотические аспекты культуры развиваются скорее по законам, напоминающим законы памяти, при которых прошедшее не уничтожается и не уходит в небытие, а, подвергаясь отбору и сложному кодированию, переходит на хранение. <...> Память не склад информации, а механизм ее регенерирования» [8, с. 615–618], т. е. в процессе коммуникации культура (как коллективная память) аккумулирует, перекодирует, уточняет, обобщает, схематизирует, иначе артикулирует, дополняет, сублимирует и транслирует культурные смыслы. Функционирование мест памяти обеспечивается коммеморативными практиками.

Коммеморативный нарратив в режиме «исторической рефлексии» [9, с. 148] (как правило, продукт деятельности в рамках юбилейных кампаний), добавочная продуктивность которого обусловлена прогнозируемой регулярностью, достаточно востребован в качестве формата передачи культурной информации и регенерации культурной памяти. Ф. Артог рассматривает связь между четырьмя ведущими концептами презентизма — памятью, коммеморацией, наследием, идентичностью. Именно памятью — наследием — мемориальными практиками, предпосылки которых он видит в идентичности, точнее, в перманентном процессе идентификации индивида и общества, конструируется представление этноса о себе.

Пока живы держатели информации, непосредственные акторы, соучастники и свидетели собы-

<sup>1</sup> Озеро Нюрба, в 1824 г. спущенное в реку Виллой, в пер. с самодийских языков — болотная местность. Сунтар — местность по названию озера, в пер. с эвенкийского — глубокий, глубина [1, с. 154, 158].

тий, стоит проблема максимальной фиксации, архивации, «плотного описания» [10, с. 27, 34], когда текст респондента подвергается подробнейшей интерпретации, подключающей событийные и смысловые связи, которые со временем утрачиваются, а с ними уходят в небытие контексты, содержащие целые пласты культурных значений. «Пространство опыта» (прошлое) и «горизонты ожидания» (будущее) редактируются и форматируются в настоящем. «Юбилейные даты задают новую хронологию общественной жизни, навязывая ей свой ритм и сроки. Общество этому подчиняется и в то же время пользуется ситуацией, пытаясь связать в нечто целое память» [9, с. 156].

При рассмотрении процесса рождения произведения у мастера, творящего в традициях устного народного творчества, мы опирались на теорию режимов существования формы произведения Э. Сурио, который трактовал процесс творчества как обретение идеи произведения разной степени материализации или «реализованности» [11, с. 17–29], что особенно сложно в условиях перехода от бесписьменных форм культуры к письменным.

## НЮРБА В ТВОРЧЕСТВЕ С.А. ЗВЕРЕВА

Директор Музея дружбы народов им. К.Д. Уткина (г. Нюрба) А.А. Туманова организовала во время нашего пребывания в Нюрбе встречу с В.А. Никифоровым, оркестрантом ансамбля С.А. Зверева, и актрисой Нюрбинского театра В.П. Николаевой. Также нюрбинцы подготовили запись воспоминаний Клавдии Револьевны Михеевой (дочери родной племянницы Зверева Матрены Григорьевны из села Хаты). Материалы той поездки легли в основу предлагаемого исследования.

**Первая встреча**, точнее было бы назвать ее «несостоявшаяся встреча». В план нашей краткосрочной поездки было заложено посещение местности Ходосалах (*ходуһалаах* — покосные луга), расположенной на границе Сунтарского и Нюрбинского улусов, куда на ысыах (*ыһыах* — праздник якутов по случаю важных событий: свадьба, выздоровление, победа и т. п.) в начале XX в. ежегодно приезжали известные запевалы осуохаа [12, с. 131]. Здесь становился талант С.А. Зверева, это место первых опытов запевалы и исполнителя олонхо (эпос якутов), здесь была заложена матрица его творчества.

Состояние дорог осенью не позволило осуществить задуманное. Эта неудача была компенсирована знакомством (пусть заочным) с дочерью племянницы Сергея Афанасьевича. Клавдия Револьевна Михеева — старшая из пяти детей Матрены Григорьевны Зверевой. Видео было снято в сентябре 2023 г. А.В. Кириллиной, методистом

музея «Дьёсэгэй оҕото» им. Е.Е. Алексева (Дьөһөгөй оҕото — потомки священной лошади; Дьөһөгөй — божество-небожитель, создатель и покровитель конного скота; оҕо — дети). По записи видно, что и оператор, и К.Р. Михеева волнуются, но стараются, понимая степень ответственности перед историей. Эта искренность, обаяние, старание и желание донести до будущих поколений память о предках подкупают и придают дополнительные смыслы сердечному рассказу Клавдии Револьевны.

О Матрене Григорьевне известно, что перед смертью именно ей С.А. Зверев передавал, чтобы вела осуохаа следующим летом на ысыахе его памяти [из воспоминаний сына Т.С. Зверева, отрывок его комментария к фотографиям], что и было ею исполнено. Хотя также неоднократно подчеркивалось в разных воспоминаниях современников, что Зверев не очень-то был расположен к женскому песенному исполнительству. Такого рода замечания встречаются в воспоминаниях сына Дмитрия, оркестрантов и др. Но также известно о замечательных исполнительницах в его ансамбле, т. е. он не мог не оценить талант.

Клавдия Револьевна вспоминает о матери, что та до преклонных лет была легка на подъем, воодушевлялась настроением людей и сама заряжала их, поднимая круги осуохаа в несколько рядов. Дочь помнит среднего роста фигуру матери в оранжевом, летящем в круговом танце платье, которое удерживалось строгим черным жилетом, с красивым блестящим бастыҥа (женское традиционное украшение, начельник) на голове, звенящим синхронно ее пению и в такт движениям. Представляет особенную ценность замечание о том, что Матрена Григорьевна никогда не повторяла механически однажды заученный текст. Она вдохновлялась состоянием погоды, пейзажем вокруг: шелковистой травой, легкими летящими облаками, нарядными костюмами сельчан — и управляла настроением людей. Она творила текст в извечной изустной (фольклорной) технике, заново при каждом исполнении.

В дописменной традиции, отмечал классик в области фольклора и мифологии А. Лорд, произведение устного народного творчества является результатом импровизации сказителя, построенной на стандартных вербальных формулах и сюжетных линиях: «Искусство сказителя состоит не только в заучивании путем многократного повторения затасканных формул, сколько в способности по образцу уже имеющихся формул составлять и перестраивать обороты, выражающие данное понятие. Сказитель... художник, творящий в рамках традиции» [13, с. 15]. Матрена Григорьевна всегда читала, вспоминает ее дочь, дома была собрана литература местных изданий. Перед поездкой она обязательно просматривала, отбирала что-то новое, готовилась к конкретному ысыаху. Язык ее текстов был оригинальным, ярким, образным, непосредственно воздействующим

щим на эмоции окружающих людей, запоминающимся. Народ специально ждал ее, и она никогда не разочаровывала земляков в этих ожиданиях.

Рядом с домом находился интернат, и как-то само собой сложилось, что школьники из других сел, которые жили там, заходили, брали книги. Матрена Григорьевна консультировала, советовала, что нужно прочесть, готовила их к выступлениям, учила школьников играть на *хомусе* (варган, язычковый щипковый музыкальный инструмент), они упражнялись и в исполнении *тойука* (протяжная песня-импровизация по случаю). После этого школьники принимали участие в концертах и конкурсах.

Из всех детей переняла ее талант младшая дочь — Раиса Револьевна Платонова. С раннего детства она сопровождала мать, все отмечали ее врожденный талант, и сегодня она изредка ведет круг, а в пении Раисы Револьевны до сих пор знакам слышатся интонации матери.

**Вторая встреча.** Следующая встреча в Нюрбе — с Валентиной Пантелеймоновной Николаевой, народной артисткой Республики Саха (Якутия). С 1966 г., после окончания Высшего театрального училища им. М.С. Щепкина, В.П. Николаева является артисткой Нюрбинского государственного передвижного драматического театра. С 2000-х гг. она руководит музеем Нюрбинского театра. Так, в 2013 г. под ее руководством выпущены буклеты о заслуженных артистах — выпускниках Щепкинского училища. Валентина Пантелеймоновна проводит музейные уроки, экскурсии, помогает в поисках материалов учащимся школ для участия в научно-практических конференциях. Для пропаганды, сохранения истории театрального искусства и воспитания молодежи она начала работу по организации оформления в учебных заведениях района стендов, посвященных театру. В.П. Николаева — обладатель гранта правительства Республики Саха (Якутия) 2015 г. за проект «Музей приходит к вам» [14].

К сожалению, оказалось невозможно разобрать фонды театрального музея в связи с аварийной протечкой крыши. Было предпринято несколько безуспешных попыток подобраться к материалам, сколько-нибудь приближенным к истокам возникновения театра (на стыке с художественной самодеятельностью). Но архив, относящийся к периоду участия С.А. Зверева в работе 2-го Нюрбинского государственного колхозного театра в качестве автора, артиста — исполнителя заглавной роли (Кулустай Бэргэна — героя единственного записанного олонхо С.А. Зверева), сценографа, режиссера-постановщика, остался недоступен. В.П. Николаева, А.П. Иннокентьева и автор настоящей статьи взяли пересматривать и переключать картонные коробки, забитые фотографиями. После неудачных попыток найти именно те, в которых хранятся документы по нужному нам историческому периоду,

мы были вынуждены отказаться от этой затеи. Хотя идея была интересная — проследить связи театра времен С.А. Зверева в Нюрбе (1941–1946) с современным Нюрбинским театром. Связи, конечно, не прямые: самостоятельные коллективы — 2-й Нюрбинский государственный колхозный театр — агитационные бригады, но представляют исторический интерес и ценность для понимания истоков культуры, истории театра и в целом культуры народа.

**Третья встреча.** Владимир Антонович Никифоров с 1964 г. работал учителем музыки в школе № 1 Нюрбы, в это же время был приглашен в оркестр ансамбля С.А. Зверева, в 1965 г. он принимал участие в выступлениях коллектива в Москве. В.А. Никифоров — организатор (хормейстер и постановщик якутских танцев) самодеятельного художественного коллектива «Дружба» с. Чаппанда. С 1966 по 1970 г. коллектив занимал первые места в районе. В 1972 г. он окончил Якутское культпросветучилище с красным дипломом, до 77 лет работал учителем. Ребята до сих пор поддерживают связь между собой.

Учитель с гордостью показывает несколько толстых альбомов фотографий с разными поколениями учеников. На фотографии 1965 г. запечатлен заключительный концерт — финал Всероссийского смотра сельской художественной самодеятельности во Дворце съездов. Выступление объединенного хора «Слушайте Ленина!», на сцене все участники смотра, а солировала Людмила Зыкина. Владимир Антонович сокрушается, что лучшие фотографии в 1972 г. учитель из с. Тюбэй Жархана Иванов взял для копирования, а через год дом-музей сгорел, а с ним и все фотографии.

На то время (1962) Нюрба и Сунтары в рамках хрущевской политики укрупнения были объединены в один район, потому и художественная самодеятельность была централизована в Нюрбе. На районном уровне в смотре на протяжении недели выступали представители более 60 населенных пунктов. С.А. Зверев должен был отобрать самых способных и подготовить их для участия в республиканском этапе смотра (с перспективой выступления на всероссийском этапе). За ходом подготовки внимательно следили руководители соответствующих отделов обкома партии, республиканских министерств; на местах секретари райкома партии. Были отобраны лучшие номера и исполнители. В Якутске с первым коллективом певцов и оркестром ежедневно по часу занимался певец Н. Баскаров. К тому времени он окончил Свердловскую консерваторию и в 1957 г. его включили в состав участников концерта в рамках Дней Якутии в Москве, где он исполнил партию Нюргуна Боотура<sup>2</sup> [15].

<sup>2</sup> Якутская опера М.Н. Жиркова и Г.И. Литинского по мотивам богатырского эпоса «Нюргун Боотур Стремительный».

Ансамбль Зверева в качестве победителя Республиканского смотра был рекомендован для участия во всероссийском этапе. В Москве жили в гостинице ВДНХ «Золотой колос». В столовую Сергей Афанасьевич не ходил, давал ребятам бидончик, в котором ему приносили кипяток, крепко заваривал чай, добавлял топленое масло, пил, заедая привезенными из дома лепешками и леденцовыми конфетами. И на этом энергетике держался целый день. Привезенные с собой отваренные жеребьячи потроха и ребра разогревал в этом же кипятке, тем и питался все время пребывания в Москве.

Мы рассматриваем фотографию, где на сцене Дворца съездов стоят артисты ансамбля и среди всех выделяется очень высокий молодой человек. Владимир Антонович называет его фамилию — Степанов (ростом выше 190 см). Звереву не раз говорили на районных смотрах, что певец слишком выделяется, ломает ровный ряд. Но он все равно специально его ставил в центре: «Пусть видят и знают, что и такие якуты бывают: пусть не думают, что мы все маленькие». В отличие от местных начальников, мастер смотрел глубже — он выстраивал не просто концертный номер, но образ своего народа и культуры.

Банкет в Гербовом зале Дворца съездов после гала-концерта (респондент показывает фотографию), наши земляки с министром культуры СССР легендарной Е.А. Фурцевой и министром культуры РСФСР В.И. Поповым. Тогда же было организовано выступление на кондитерской фабрике, после которого провели экскурсию для артистов и подарили гостинцы от фабрики (мармелад и другие сладости).

Владимир Антонович так же, как и девушки из танцевального ансамбля, вспоминает о скромных костюмах: простые ткани на фоне артистов самодельных коллективов из других регионов. Татары, чуваш и мордва — все в бархате и парче; грудь в монистах, очень похожи на наши илин-кэбисер (*илин-кэбиһэр* — массивное нагрудное украшение, которое крепится на гривне). Репетиции были по расписанию, все сидели в закрепленной за ними комнате, во всем строгий порядок.

Ну и куда же без вечного соперничества Нюрбы и Сунтар. В.А. Никифоров вспоминает:

Как-то во время очередных зимних гастролей, отогреваясь около открытой дверцы печки, Сергей Афанасьевич сказал: «Нюрбинцы, вы Сунтар победили (переиграли)», — а что он имел в виду, я так и не понял, хотя мы в пьяных скандалах не замечены, дисциплину всегда соблюдали, честно старались ради общего дела. Может, об этом или еще о чем?» — и по лукавому выражению лица заметно, что все те проступки, от которых он открешивается, т. е. не характерные для его земляков-нюр-

бинцев, мы автоматически можем перенести на другую часть ансамбля, но он достаточно дипломатичен, и прямого обвинения из его уст не следует.

Это еще один пример того, насколько живо, актуально воспринимаются нюансы, которые, казалось бы, за давностью лет утратили свое значение. А мы еще раз имеем возможность проникнуться сложностью задач, стоявших перед Зверевым. В короткие сроки надо было отобрать, мобилизовать (оторванных от работы и семей) взрослых, состоявшихся людей (среди них продавцы, водители, учителя, счетоводы и др.), заставить их в едином порыве выполнять чужую волю.

В ноябре, возвращаясь из Якутска после победы на республиканском этапе Всероссийского смотра, все время пути ансамбль выступал с гастролью в Вилюйске, Верхневилуйске, Нюрбе. В с. Хоро Верхневилуйского района на банкете в столовой председатель райсовета попросил его открыть встречу с передовиками производства — доярками и трактористами — ударниками и победителями социалистического соревнования, которых пригласили на чествование. Сергей Афанасьевич сразу согласился, встал у стойки раздачи и объявил, что исполнит отрывок из «Улуу Москва туһунан тойук» («Сказание о великой Москве»), который исполнял в 1957 г. в Колонном зале Дома союзов. На всю жизнь запомнился В.А. Никифорову этот незапланированный, более получаса длившийся тойук (песня), это была импровизация: Зверев заметно отходил от записанного текста, но ни разу не споткнулся, не замялся; он раскачивался в такт, широко свободно исходил голос, высоко звучал чистый кылысах (*кылыһах* — техника народного пения; разновидность сольного двухголосия, представляющая гортанные форшлаги — придыхания похожие на вздрагивание, дрожание, дребезжание («вспыхивание») голоса. Характерна для техники песнопения тюркских народов). «Речь... об особой творческой памяти, которая в процессе исполнения заново воспроизводит и создает знакомое певцу содержанию (сценарий)» [16, с. 256].

В.А. Никифоров вспоминает:

Оглушенные, потрясенные все долго сидели, не двигаясь, и лишь спустя какое-то время пришли в себя. Наутро я тихонько спросил у С.А. Зверева: «Вот много раз слышал, как исполняешь это в Москве и Якутске, но такого, как вчера, не было никогда». Он после паузы ответил: «Второй раз только получилось по-настоящему, так, как задумывалось, до этого — в Колонном зале и вчера. И не при всяком исполнении получается, хоть что ты делай».

Процесс творчества представляется обретением наощупь «реальности и конкретности существования» образов произведения, каждый со своим характером и темпераментом. Художник оказывается не столько творцом, сколько акушером, помогающим реальности произведения обнаружить себя, подобно процедуре сократовской майевтики.

«Смирение творящего субъекта перед будущим произведением» [цит. по: 11, с. 18] — одна из важнейших форм творчества, по мнению Э. Сурио. Рассуждения о природе творчества не теряют своей актуальности и в письменных формах культуры, но насколько зыбкими, подчас аморфными становятся основания для их определения применительно к фольклорному тексту. М. Ямпольский выделяет у Э. Сурио термин «установление», не творение или созидание, но именно установление как «некое утверждение реальности бытия, которое в принципе неподвластно человеку... форма у Сурио не является чем-то замершим, она относится к разряду становящегося, усиливающего или ослабляющего реальность вещей. Она возникает на пересечении человеческой субъективности и независимой бытийственности произведения. Именно эта встреча человека с формой и есть событие утверждения реальности мира, но одновременно и реальности человека, которому форма произведения придает отчетливость, ясность...» [цит. по: 11, с. 17–18]. Вот эта «независимая бытийственность произведения» и есть то, что делает его классикой, раздвигает границы интерпретаций, позволяет вкладывать в него смыслы, о которых творец мог и не подозревать. И во взаимоотношениях автор — произведение второе наделяется собственным характером и судьбой: норов его не подвластен даже творцу, как в нашем случае.

## ПРОЦЕСС РЕКОНСТРУКЦИИ НАРОДНОГО ТАНЦА

Известна история консультаций С.А. Зверева в 1946–1947 гг. в ходе постановки якутских танцев для первого балета «Сир симэгэ» («Сир-симэгэ» — «Полевой цветок») и оперы «Нургун Боотур» (*Ньургун Боотур*) — якутская опера М.Н. Жиркова и Г.И. Литинского про одноименного персонажа эпоса олонхо в сотрудничестве с автором либретто Д.К. Сивцевым (Суорун Омоллоон Непреклонный) и режиссером В.В. Местниковым [17,

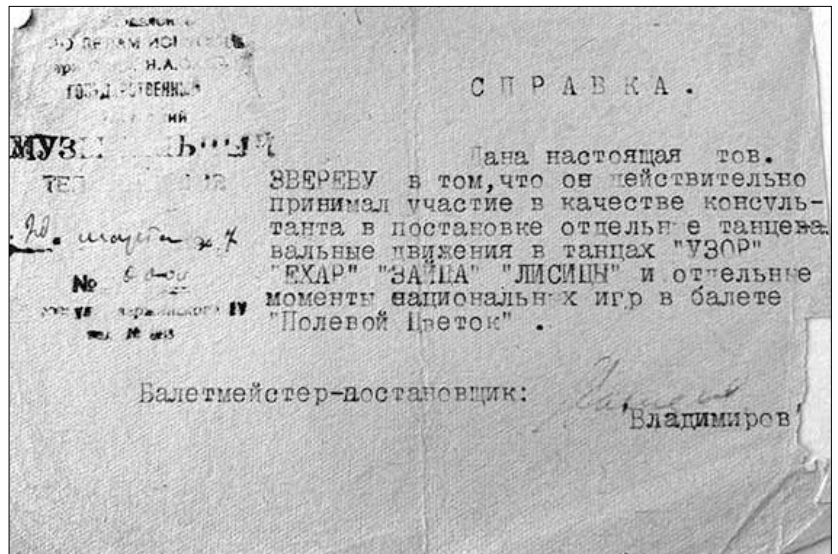


Рис. 1. Справка Государственного якутского театра оперы и балета от 20.03.1947 [18]

с. 124–125], к сожалению, его участие не вошло в официальную «Антологию Саха театра» [17].

В фондах архива Музея дружбы народов им. К.Д. Уткина, доступ к которому был любезно предоставлен директором музея А.А. Тумановой, хранится оригинал справки, выданной С.А. Звереву о том, что «он действительно принимал участие в качестве консультанта в постановке отдельных танцевальных движений в танцах... и отдельные моменты национальных игр в балете «Полевой цветок». Балетмейстер-постановщик Владимиров». 27 марта 1947 (? — последние две цифры размыты, орфография документа сохранена) года [18] (рис. 1). Хореограф С. Владимиров отмечен дважды в истории театра: как педагог 1-го курса по хореографии [16, с. 102] и как «балетмейстер С. Владимиров-Климов» — в монографии первого историка якутского театра Д.К. Максимова [19, с. 55]. Представленный документ — почти единственное официальное свидетельство консультаций С.А. Зверева при многочисленных устных упоминаниях данного немаловажного события в творческой биографии народного мастера. Сам факт неоднократных консультаций столичных профессиональных режиссеров-постановщиков, с одной стороны, есть признание его компетентности и авторитета, с другой — показатель степени утрат художественной культуры якутов уже к 1947 году. Особенно критично сложилась ситуация в народном танце.

С 1957 г. ежедневно в течение месяца, а то и полутра, в 9 часов утра без опозданий в клубе «Партизан» — деревянном, с печным отоплением, холодном и угарном, создавался репертуар, который будет с восторгом отмечен на крупнейших площадках СССР (Всемирном фестивале молодежи и студентов, Всероссийском смотре сельской художественной самодеятельности и др.).

В.А. Никифоров вглядывается в фотографию:

Солист ансамбля А. Кириллин, обладавший уникальной пластикой, танцует. Сергей Афанасьевич обращается к нему: «Толя, повтори! — а тот не помнит. — Сатана! О чем думаешь?!»

С музыкантами Зверев работал следующим образом: через каждые час-полтора занятий с танцорами он давал им перерыв, а сам в это время занимался с нами — напевал мелодию под тот танец, который будет репетировать следующим. Нотную запись вели В. Васильев и Е. Егоров. Василий проигрывает на баяне, а затем записывает ноты, Егор — на скрипке. Уникальных способностей был человек: разбуди ночью, скажи исполнить то или это, повторит в точности. И уже вечером вслед за ними мы, оркестр, все 20 с лишним человек как один, заучивали. Услышав фальшивое исполнение, Старик возмущался.

Участники ансамбля называли его между собой Огоньор (*Огоньор* — Старик), естественно, что таким он казался им, двадцатилетним. Но помимо указания на возраст было в этом именовании уважение и почтение. До сих пор народ восхищенно и благодарно так называет его.

В.А. Никифоров продолжает воспоминания:

С танцорами своими сунтарскими, может, и был крут и пускал с досады в ход трость: стучал по полу, прерывая шум оркестра, и привлекал внимание исполнителей. В 1957 г., говорят, он был строже, жестче. С утра приходил и требовал повторить вчерашние движения, если не могли, то повторяли до полного закрепления.

Помню случай: из Верхневилуйска, уже после Хоро, в Нюрбу приехали, идет концерт. Вдруг Алексей И. возмутился, что не будет петь, мол, недостаточно уважительно встретили, устал, не в голосе, не буду. Вот тут я в первый раз увидел С.А. Зверева в гневе. Он резко припер его к стене у выхода на сцену и что-то прошипел прямо в лицо: куда денешься — артист тут же вышел и спел.

После концерта следовал «разбор полетов», что, где у кого не получилось, и с утра шла работа над ошибками. Стоило только музыкантам ошибиться, допустить заминку, он — при его абсолютном слухе вычислял это мгновенно — на репетициях вскакивал, и все начиналось сначала.

А.Н. Афанасьев отмечает, что присланные из Якутска в помощь для нотной записи Сыранов

и Ефимов были потрясены слухом Зверева [20]. Вот как он выговаривал оркестрантам:

*«Эһиги манна күүлэйдии, аһыы кэлбэтэххит, үлэлии кэлбиккит! Тоҕо көлдүүнүк оонньуугут, сыалай кэрчиктэри көтүтэҕит, байаан буккуйар, хантарабаас дардырбыыр, дуомбура олох иһиллибэт, дүнгүү умнан кээһэ-кээһэ охсоллор, аркыастыр олох иһиллибэт, утуйан турабыт. Бары тарҕаһын, эбэтэр киһилии оонньоон!»* («Вы сюда не гулять, не покушать пришли, вас работать собрали! Почему фальшиво играете: целые отрезки пропускаете; баян путается; контрабас что-то отрывисто дребезжит; домбру совсем не слышно; в бубен бьете, когда нечаянно вспомните про него. Оркестр вообще еле слышно, спите стойте. Разогнать вас надо или по-человечески играйте!») [20, с. 15].

Полная синхронность и четкость достигались путем многократного повтора. В.А. Никифоров вспоминает, как работал над постановкой танца Сергей Афанасьевич:

Ни мы, ни танцоры сначала не понимали: что и почему должны делать. Он, как мозаику, складывал из отдельных фрагментов узор танца (рис. 2). Закрепленные в мышечной памяти, они выливались на едином дыхании. Танец «Дружба» (*Добордохуу*), солисткой была Е. Иванова, она на нарте поет тойук, и несколько десятков человек исполняют танец встречи солнца, а затем следует восторг искателей алмазов, наконец их нашедших.

Из воспоминаний Е.М. Николаева узнаем, как шел поиск аутентичных национальных движений: «...легли спать далеко за полночь. Проснулся я от его возгласов: “Егор, вставай! Быстрее отметь, запиши! Движение нашел!” (Алкыыны буллум), — с поднятой правой рукой он кружился в танце. “Что застыл? Давай бумагу. Запиши! Долго я не мог придумать это движение, а оно мне приснилось!” Он мне объяснил, что именно так должен ликовать охотник, нашедший алмаз. Позднее я увидел это в танце. Я был поражен, что даже во сне... все его существо направлено на поиск новых выразительных форм (устные воспоминания М.Е. Николаева, июнь, 2015, с. Сунтар)» [цит. по: 21, с. 51]. В этом танце он использовал пластику абыйских и анабарских долган и эвенков, которых с молодости знал не понаслышке — весь опыт наблюдений жизни органично включался в работу над каждой постановкой.

В.А. Никифоров указывает на любопытный статистический нюанс, в связи с которым меняется характер коммуникации «руководитель — артисты»:



Рис. 2. Танец «Узоры». Ансамбль С.А. Зверева. Фотография Еремея Порядина. Ок. 1967, Якутск.  
Источник: личный архив Т.С. и А.Н. Зверевых

Во втором составе было много учителей, он постоянно обращался к нам: «Запоминайте, записывайте...», потом сверялся и, если видел расхождения, оставлял более точный вариант. Если не получается по задуманному, он разочарованно, искренне, как-то даже по-детски огорчался. Иной раз приходит с утра очень торопливо возбужденно высказывает, видно, что ночью думал или приснилось, боится забыть.

На этапе выстраивания композиции, систематизируя, Зверев сводил все варианты. В танце получала выражение идеология художественной самодетельности времен СССР, ансамбль танцоров выступал как единое тело, производящее и порождающее орнаментальное пространство на сцене. Танец воспринимался как манифест «вписанных в тело социально-политических и культурных отношений» [4, с. 174] и символических, ритуальных связей той культуры, чей текст он представлял.

Интересны рассуждения Сергея Афанасьевича о специфике народного танца, информация почерпнута из встреч с участниками ансамбля С.А. Зверева. По его мнению, вмешательство профессиональных хореографов едва ли плодотворно для народного танца, особенно если они относятся недостаточно бережно к национальной и региональной специфике. Наиболее остро эта проблема встала в процессе поиска солистки для «*Суоһалдьыйа Толбонноох*» (Лучезарная Толбонноох — легенда о трагической любви): первоначально он готовил эту роль с М. Егоровой, не успел; потом с Т. Фоминой, тоже не случилось. В то время набрала известность в республике танцовщица Е. Степанова, она прошла

профессиональную подготовку, и когда ему предложили ее кандидатуру, он возразил: «Человек, который прошел такую подготовку, с моими идеями танца не будет считаться. На народные танцы уже не годится». Те, кто учился классическому танцу, по его мнению, народный воспринимают как недоделанный, неправильный. Постановка рук и ног у них другая, голову и спину по-другому держат, пластика, ритм и темп иначе трактуются ими. Это только кажется, что все движения одинаковы: две руки, две ноги, одна голова. Но, когда танцуешь индийские танцы, то не должен цыганские движения использовать, так и с якутскими. Пластика, как и язык, глубоко национальна. При этом ему было интересно говорить с людьми, которые понимают физику и эмоциональную составляющую движения, он «нуждался в человеке, который записал бы его танцы» [22, с. 50].

В.А. Никифоров с удовлетворением и гордостью закрывает очередной фотоальбом:

Никогда никого не выделял, не расхваливал, не противопоставлял коллективу. Если не делал замечаний, значит, ты все делал правильно. Как-то произошел курьез: он показывает движение и отступает спиной к краю сцены. Мы не успели крикнуть, чтобы предупредить его, как он вниз упал, подскакиваем к краю, думаем — разбился, ему уже за 60 лет, нам тогда казалось — глубокий старик. Он бодро встал и ворчит на нас: «Чего прискакали, из-за того, что вы ничего не умеете и не понимаете, упал же».

Настолько он был увлеченным и азартным в работе, эти его качества отмечают все современники.



## ПАМЯТЬ В УСЛОВИЯХ ПЕРЕХОДА К ПИСЬМЕННЫМ ФОРМАМ КУЛЬТУРЫ

**И**нтерпретация интервью трех респондентов разной степени вовлеченности в исследуемые процессы выполнена с целью определить этнографию пространства и мест памяти в аутентичных формах народной культуры, хранителем, инициатором и транслятором которой являлся Сергей Афанасьевич Зверев — Кыыл Уола.

Во-первых, интерпретация воспоминаний о матери, родственнице и прямой продолжательнице народных музыкальных исполнительских традиций, чье творчество складывалось в русле синтеза как дописменных, так и письменных форм культуры (К.Р. Михеева).

Во-вторых, опыт безуспешных поисков архивных материалов периода работы в самостоятельных коллективах и во 2-м Нюрбинском государственном колхозном театре — времени становления и профессионального роста С.А. Зверева (В.П. Николаева).

В-третьих, введен в научный оборот материал интервью с участником второго состава оркестра танцевального ансамбля Зверева (В.А. Никифоров) с описанием методов и стиля работы мастера при постановке народных танцев.

Представляет научный интерес пример уникального исполнительского эксперимента в рамках фольклорной традиции, интерпретированный нами как образец выстраивания взаимоотношений: автор — произведение (пунктирно обозначенный в материале первого респондента и относительно плотно интерпретированный в эпизоде исполнения «Сказания о великой Москве»). В данном эпизоде рассмотрен пример взаимоотношений: автор — текст (установление реальности произведения, по Э. Сурио) на этапе перехода культуры от бесписьменных форм к письменным.

Предложены описание и анализ процесса реконструкции народного танца с учетом локальной этнической специфики, что выделялось и специально подчеркивалось постановщиком С.А. Зверевым.

В третьем интервью отдельный научный интерес представляет подробно описанный процесс создания музыки и пластического текста к танцам. Описаны требования, которые предъявлял мастер к музыкантам и танцорам, интуитивный поиск аутентичных форм движений, мелодии, темпа и т. д.

Введен в научный оборот документ из фондов Музея дружбы народов им. К.Д. Уткина, доступ к которому был предоставлен директором музея А.А. Тумановой. Этот документ (оригинал справки от 27 марта 1947 г.) интерпретируется нами как показатель высочайшего уровня компетентности ма-

стера, в то же время это показатель степени утраты аутентичных форм народного искусства, произошедшей к 1947 году.

Использованы отдельные положения социального производства пространства, чему служили детские впечатления, опыт университетов «в людях», подмеченная пластика национального танца; обоснование механизмов воздействия культурной памяти на становление этнической идентичности.

Указанные методы исследования могут быть использованы в качестве концептуального основания при решении широкого спектра частных и фундаментальных проблем региональной культурологии, искусствоведения, музыкальной и танцевальной педагогики и др., а также при разработке и организации практических форм современного национального танцевального творчества и образования.

Места памяти рассматриваются как символический инструмент, связанный с реальностью прошлого и источник смыслов. Определено, что мемориальными практиками в процессе идентификации конструируется и перманентно редактируется представление этноса о себе.

### Список источников

1. Багдарыын Сүлбэ. Топонимика Якутии : краткий научно-популярный очерк. Изд 2-е, испр. и доп. Якутск : Бичик, 2004. 192 с.
2. Уткин К.Д., Зверев Д.С. Генеалогическая карта С.А. Зверева // Слово об отце / сост. Д.С. Зверев. Якутск : Якутский республиканский Союз писателей, 1995. С. 106–113. Якут. яз.
3. Степанова-Каретникова Н.В. Тайна Манчаары и Кыыл Уола // Огни Нюрбы. 2023. 21 сентября. № 37 (12061). С. 7. Якут. яз.
4. Лоу С. Пространственное воплощение культуры : Этнография пространства и места / пер. с англ. Н. Проценко. Москва : Новое литературное обозрение, 2024. 400 с.
5. Головашина О.В. Исторический факт как место памяти: П. Нора и исследования локального прошлого // Tempus et Memoria. 2022. Т. 3, № 2. С. 6–12. DOI: 10.15826/tetm.2022.3.032.
6. Нора П. Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. Де Пюимеж и др. ; пер. с фр. Д. Жапаевой. Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. 328 с.
7. Филиппова Е.И. История и память в эпоху господства идентичностей : (беседа с действительным членом Французской академии историком Пьером Нора) // Этнографическое обозрение. 2011. № 4. С. 75–84.
8. Лотман Ю.М. Память культуры // Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2000. С. 614–621.
9. Артог Ф. Время и история. «Как писать историю Франции?» // Анналы на рубеже веков : антология / пер. с фр. Москва : «XXI век — Согласие», 2002. С. 147–168.

10. Гири К. Интерпретация культур. Москва : РОССПЭН, 2004. 560 с.
11. Ямольский М. Формы реальности. Очерки теоретической антропологии. Москва : Новое литературное обозрение, 2022. 328 с.
12. Илларионов В.В. Роль С.А. Зверева в сохранении и возрождении фольклора и традиционной культуры якутского народа // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова. 2011. Т. 8. № 1. С. 130–134.
13. Лорд А.Б. Сказитель / пер. с англ. и коммент. Ю.А. Клейнера, Г.А. Левинтона ; послесл. Б.Н. Путилова ; статьи А.И. Зайцева, Ю.А. Клейнера. Москва : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1994. 368 с.
14. Николаева Валентина Пантелеймоновна // ГБУ Нюрбинский государственный передвижной драматический театр Республики Саха (Якутия): Артисты. URL: <https://nyurbateatr.ru/artists/николаева-валентина-пантелеймоновна/> (дата обращения: 05.08.2024).
15. Яковлев А. Легендарный бас Николай Баскаров: Воспоминания дочери о знаменитом якутском певце // ЯСИА : [сайт]. 27.05.2017. URL: <https://archive.yasia.ru/glavnoe/legendarnyj-bas-nikolaj-baskarov-vospominaniya-docheri-o-znamenitom-pevtse-yakutii/> (дата обращения: 05.08.2024).
16. Жирмунский В.М. Народный героический эпос : Сравнительно-исторические очерки. Москва ; Ленинград : Гослитиздат, 1962. 435 с.
17. Антология Саха театра. В трех книгах / отв. ред. А.Н. Жирков. Якутск : Бичик, 2013. Кн. 1. 512 с.
18. Справка Государственного якутского театра оперы и балета от 20.03.1947 // Музей дружбы народов им. К.Д. Уткина, г. Нюрба. Дело «С.А. Зверев (Кыыл Уола)». 1977. Л. 22.
19. Максимов Д.К. Очерк истории Якутского драматического театра. Якутск : Книжное издательство, 1985. 192 с.
20. Афанасьев А.Н. С.А. Зверев — Кыыл Уола и Д.К. Сивцев — Суорун Омоллоон : воспоминания. Якутск : Бичик, 2009. 72 с. Якут. яз.
21. Зверева А.Н. Роль С.А. Зверева — Кыыл Уола в возрождении культурного наследия народа саха. Якутск : ОАО «Медиа-холдинг “Якутия”», 2015. 85 с.
22. Мохотчунова А.Н. Обидно и досадно // Слово об отце / сост. Д.С. Зверев. Якутск : Якутский республиканский Союз писателей, 1995. С. 49–51. Якут. яз.

*Иллюстративный материал  
предоставлен автором статьи*

## Commemorative Narratives in the Interpretation of Folk Culture

**Sargylana V. Nikiforova**

North-Eastern Federal University, 48 Kulakovsky Str.,  
Yakutsk, 677018, Russia  
ORCID 0000-0002-4875-1757; SPIN 6329-5757;  
nsv2107@mail.ru

**Abstract.** S.A. Zverev (1900–1973), a storyteller, a connoisseur of traditions and a promoter of Yakut culture, is used as an example of his work to examine the forms of preserving authentic forms of folk art and reconstructing ethnic performing specifics. On the border of Nyurba and Suntar there are places connected with the history of his family, here he was brought up, his talent was recognised for the first time and his creative activity began. The influence of the above on his creative work is undeniable, but has not been investigated. The experience of interpreting the interviews of three respondents from the Nyurba district to determine the ethnography of space and places of memory in the authentic forms of folk culture, the keeper, initiator and translator of which was Zverev, is presented. Some provisions of the theory of social production of space, as well as the theory of memory place, considered as a sym-

bolic tool connected with the reality of the past and as a source of meanings, are used. The research methods can be applied as a conceptual basis in solving private and fundamental problems of regional culturology, art history, in the reconstruction of folk music, dance art, etc. The substantiation of the impact of cultural memory on the formation of ethnic identity in the mode of anniversary commemorative practices is proposed. An example of relations: author – text (establishing the reality of the work) at the stage of cultural transition from non-written to written forms is considered. The article describes and analyses the process of folk dance reconstruction taking into account local ethnic specifics. The prerequisites for the reconstruction of authentic forms of folk art are defined and S.A. Zverev's personal contribution to the preservation of traditional values is partially described. It is determined that memorial practices in the process of identification construct and permanently edit the ethnos' representation of itself.

**Key words:** construction of cultural space, cultural memory, commemoration, memory of place, ethno-cultural identity, time markers, dance plasticity, theory and history of culture, choreographic art.

**Citation:** Nikiforova S.V. Commemorative Narratives in the Interpretation of Folk Culture, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 6, pp. 638–648. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-638-648.

## References

1. Bagdaryyn Syulbeh. *Toponimika Yakutii: kratkii nauchno-populyarnyi ocherk* [Toponymy of Yakutia: a brief popular science essay]. Yakutsk, Bichik Publ., 2004, 192 p.
2. Utkin K.D., Zverev D.S. S.A. Zverev's Genealogical Map, *Slovo ob ottse* [A Word About Dad]. Yakutsk, Yakutskii Respublikanskii Soyuz Pisatelei Publ., 1995, pp. 106–113 (in Yakut).
3. Stepanova-Karetnikova N.V. The Mystery of Manchaary and Kyyl Uola, *Ogni Nyurby* [The Lights of Nyurba]. 2023, September 21, no. 37 (12061), p. 7 (in Yakut).
4. Low S. *Spatializing Culture: The Ethnography of Space and Place*. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2024, 400 p. (in Russ.).
5. Golovashina O.V. Historical Fact as a Place of Memory: P. Nora and Research into the Local Past, *Tempus et Memoria*, 2022, vol. 3, no. 2, pp. 6–12. DOI: 10.15826/tetm.2022.3.032 (in Russ.).
6. Nora P. *Frantsiya-pamyat'* [France-Memory]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo Universiteta, 1999, 328 p.
7. Filippova E.I. History and Memory in the Epoch of Dominating Identities: An Interview with Pierre Nora, Historian and Member of the French Academy, *Etnograficheskoe Obozrenie*, 2011, no. 4, pp. 75–84 (in Russ.).
8. Lotman Yu.M. Memory of Culture, *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg, Iskustvo-SPB Publ., 2000, pp. 614–621 (in Russ.).
9. Hartog F. Time and History. "How to Write the History of France?" *Annaly na rubezhe vekov: antologiya* [Annals at the Turn of the Century: anthology]. Moscow, "XXI vek – Soglasie" Publ., 2002, pp. 147–168 (in Russ.).
10. Geertz K. *The Interpretation of Cultures*. Moscow, ROSSPEHN Publ., 2004, 560 p. (in Russ.).
11. Yampolsky M. *Formy real'nosti. Ocherki teoreticheskoi antropologii* [Forms of Reality. Essays on Theoretical Anthropology]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2022, 328 p.
12. Illarionov V.V. S.A. Zverev's Contribution into Preserving and Revival of Yakut Traditional Culture, *Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta im. M.K. Ammosova* [Vestnik of the North-Eastern Federal University]. 2011, vol. 8, no. 1, pp. 130–134 (in Russ.).
13. Lord A.B. *The Singer of Tales*. Moscow, Izdatel'skaya Firma "Vostochnaya Literatura" RAN Publ., 1994, 368 p. (in Russ.).
14. Nikolaeva Valentina Panteleimonovna, *GBU Nyurbinskii gosudarstvennyi peredvizhnoi dramaticheskii teatr Respubliki Sakha (Yakutiya): Artisty* [SBI Nyurba State Mobile Drama Theatre of the Republic of Sakha (Yakutia): Artists]. Available at: <https://nyurbateatr.ru/artists/nikolaeva-valentina-panteleimonovna/> (accessed 05.08.2024) (in Russ.).
15. Yakovlev A. Legendary Bass Nikolai Basharov: Memories of His Daughter About the Famous Yakut Singer, *YASIA*. 2017, May 25. Available at: <https://archive.ysia.ru/glavnoe/legendarnyj-bas-nikolaj-baskarov-vospominaniya-docheri-o-znamenitom-pevtse-yakutii/> (accessed 05.08.2024) (in Russ.).
16. Zhirmunsky V.M. *Narodnyi geroicheskii ehpos: Sravnitel'no-istoricheskie ocherki* [The National Heroic Epic: Comparative Historical Essays]. Moscow, Leningrad, Goslitizdat Publ., 1962, 435 p.
17. Zhirkov A.N. (ed.) *Antologiya Sakha teatra. V trekh knigakh* [Anthology of the Sakha Theatre. In Three Books]. Yakutsk, Bichik Publ., 2013, book 1, 512 p.
18. Reference of the State Yakut Opera and Ballet Theatre of March 20, 1947, *Muzei druzhby narodov im. K.D. Utkina, g. Nyurba. Delo "S.A. Zverev (Kyyl Uola)"* [K.D. Utkin Museum of Friendship of Peoples, Nyurba. Fol. "S.A. Zverev (Kyyl Uola)"]. 1977, p. 22 (in Russ.).
19. Maksimov D.K. *Ocherk istorii Yakutskogo dramaticheskogo teatra* [The History Essay of the Yakut Drama Theatre]. Yakutsk, Knizhnoe Izdatel'stvo Publ., 1985, 192 p.
20. Afanasyev A.N. S.A. Zverev – Kyyl Uola i D.K. Sivtsev – Suorun Omolloon: vospominaniya [S.A. Zverev – Kyyl Uola and D.K. Sivtsev – Suorun Omolloon: memoirs]. Yakutsk, Bichik Publ., 2009, 72 p. (in Yakut).
21. Zvereva A.N. Rol' S.A. Zvereva – Kyyl Uola v vrozozhdenii kul'turnogo naslediya naroda Sakha [The Role of S.A. Zverev – Kyyl Uola in the Revival of the Cultural Heritage of the Sakha People]. Yakutsk, OAO "Media-Kholding "Yakutiya", 2015, 85 p.
22. Mokhotchunova A.N. It's Both Annoying and Hurtful, *Slovo ob ottse* [A Word About Dad]. Yakutsk, Yakutskii Respublikanskii Soyuz Pisatelei Publ., 1995, pp. 49–51 (in Yakut).