



ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА, ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

*Сборник научных статей, посвященный
95-летию со дня рождения А. И. Лазарева*

2023

Сборник научных статей,
посвященный
95-летию со дня рождения
А. И. Лазарева





Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Челябинский государственный университет»

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА, ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

*Сборник научных статей, посвященный
95-летию со дня рождения А. И. Лазарева*

Челябинск
Издательство Челябинского государственного университета
2023



УДК 801.8
ББК Ш
П781

Печатается по решению
ученого совета историко-филологического факультета
Челябинского государственного университета

Главный редактор
Елена Германовна Белоусова, доктор филологических наук,
профессор, заведующая кафедрой русского языка и литературы

Редакционная коллегия
Ольга Владимировна Мешкова, кандидат филологических наук;
Михаил Сергеевич Родионов, кандидат филологических наук, доцент.

Проблемы изучения фольклора, литературы и языка:
П781 сб. науч. ст., посвящ. 95-летию со дня рождения А. И. Лазарева. — Челябинск: Изд-во Челяб. гос. ун-та, 2023. — 160 с.
ISBN 978-5-7271-1878-8

В сборнике, посвященном 95-летию со дня рождения выдающегося ученого, филолога, фольклориста Александра Ивановича Лазарева, рассматриваются проблемы динамического взаимодействия мифа, фольклора, литературы и языка в культуре.

В издание включены архивные материалы: частушки, записанные во время фольклорных экспедиций студентов Челябинского государственного университета под руководством А. И. Лазарева.

Сборник адресован учителям и преподавателям вузов, а также аспирантам, магистрантам, студентам филологических факультетов.

УДК 801.8
ББК Ш.я43

ISBN 978-5-7271-1878-8

© Челябинский государственный
университет, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ.

Александр Иванович Лазарев (1928—2001)..... 7

РАЗДЕЛ I. Миф, Фольклор, литература: динамика

взаимодействия в культуре 15

Белоусова Е. Г., Лесков Е. И. Мотив пути в романах
Г. Газданова «Вечер у Клэр» и Б. Поплавского
«Аполлон Безобразов» 15

Голованов И. А. Фольклор и современное народное
творчество 25

Голованова Е. И. Рождественские благопожелания:
особенности языкового воплощения в современной
интернет-коммуникации 32

Жеребцова Е. Е. Своеобразие пространственной
организации цикла Б. Ручьева «Красное солнышко» ... 40

Ишимбаева Г. Г. Сказочное ядро романа
М. З. Данилевского «Дом листьев» 47

Карпова Д. А. Трансформация фольклорно-мифологического
образа лисы-оборотня в сборнике Пу Сунлина
«Рассказы Ляо Чжая о необычайном» 53

Кузнецов В. М. Баня в традиционной русской свадьбе
на Южном Урале 60

Лошманова А. С., Родионов М. С. Славянские девы-птицы:
о происхождении образов..... 68

Мешкова О. В. Вопросы изучения и классификации
частушек в трудах А. И. Лазарева 74

Полушкин А. С. Фольклор, этнография и мифология
в творчестве Сельмы Лагерлёф в контексте
«нобелевского формата» 83

Родионов М. С. К вопросу о поиске русских
исторических песен XV века..... 92

Садовникова Т. В., Садовникова В. В. Кроссовер
как продуктивная модель строения текста
в современной детской литературе 102

<i>Селютина Е. А.</i> Легендарный В. Пелевин: литературное интервью в аспекте самопрезентации.....	107
<i>Софронов В. С.</i> Фольклорный сюжет «пугачевского клада» в сказах Серафимы Власовой	115
<i>Шпак Э. Р.</i> Колыбельная песня в романе «Эшелон на Самарканд» Г. Ш. Яхиной: традиции и новаторство.....	119
РАЗДЕЛ II. Архивные материалы. Частушки в записях фольклорных экспедиций ЧелГУ. Часть 1	125
От составителей.....	125
Нескладухи и небылицы	127
Плясовые частушки	134
Яблочко	142
Страдания.....	144
Семеновна.....	144
Комментарии к текстам	152

ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ЛАЗАРЕВ
(1928—2001)

Фольклорист, литературовед, краевед, доктор филологических наук, профессор, заслуженный работник культуры РСФСР, действительный член Петровской академии наук и искусств, председатель Челябинского отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. И это далеко не полный список «титолов» Александра Ивановича Лазарева — человека, заложившего основы южноуральской фольклористики, стоявшего у истоков академического образования в Челябинске. Так каким он был, этот удивительный разносторонний человек?

Ученый. В науке Александр Иванович не шел проторенными путями и никогда не обращался к модным или конъюнктурным темам, которые позволяли бы с минимальными затратами засветиться в научном мире, делать научную карьеру. Это, кстати, касается и его жизненной позиции. Лазарев всегда был верен своим идеалам. Будучи убежденным коммунистом, он оставался таковым и в период кризиса КПСС, разразившегося на рубеже 1980-х и 1990-х годов, когда многие его коллеги демонстративно выходили из партии, желая не отставать от модной тенденции, и после развала СССР, когда перестала существовать и сама Коммунистическая партия. Александр Иванович не боялся и не стеснялся подчеркивать неизменность своей жизненной позиции, отстаивать свои взгляды. Таким же бескомпромиссным он был и в науке, когда обращался к действительно важным и неизученным проблемам. На это указывают уже первые шаги Лазарева в качестве ученого-фольклориста.

Отсчет научной деятельности профессора Лазарева начался в 1952 году, когда вчерашний выпускник историко-филологического факультета Новосибирского педагогического института приступил к изучению фольклора Барабинской степи — обширной территории в пределах Омской и Новосибирской областей. Такой выбор не был случайным. Во-первых, именно через Барабинскую низменность пролегал один из основных путей дальнейшей миграции русского населения на Восток, что сделало ее одним из центров пересечения и взаимодействия фольклора разных областей России, смешения фольклорного репертуара разных исторических территорий и формирования на этой основе новых условий бытования и развития устного народного творчества. Таким образом, изучение фольклора Барабы позволяло понять механизм и общие законы формирования региональной фольклорной традиции. Во-вторых, фольклор Барабинской степи, по сути, на тот момент был белым пятном для отечественной науки, поскольку эту территорию по каким-то причинам исследователи постоянно обходили. Так, например, один из крупнейших отечественных фольклористов М. А. Азадовский, в 1920—40-е годы проводивший масштабное изучение народно-поэтического творчества Западной Сибири и составивший ее подробнейшую фольклорную карту, оставил Барабинскую степь за скобками своего внимания. То же касается других экспедиций. И этот пробел требовал устранения. Изучением фольклорной ситуации Барабинской степи А. И. Лазарев занимался почти пять лет. Итогом его научной деятельности стала кандидатская диссертация «Русское народно-поэтическое творчество Барабы: к вопросу об образовании областных центров русского фольклора в XVII—XIX веках», защищенная в 1957 году. Работа была основана на анализе более чем трех тысяч фольклорных текстов, записанных на территории Барабинской степи и введенных в научный оборот А. И. Лазаревым.

Защита диссертации стала не только важным вкладом в дело изучения проблем формирования региональных центров народно-поэтического творчества, но и стала отражением научной и гражданской позиции А. И. Лазарева. Дело в том, что поднятая им проблема, которая современному фольклористу представляется сугубо академической, в то время могла принести исследователю массу неприятностей. Ее специфика заключается в том, что ученый неизбежно выходил на универсальные (общие) законы функционирования художественной системы фольклора, которые в равной степени

проявлялись в творчестве любого народа. Именно на сопоставлении общего и особенного, свойственного конкретной территории, и делались базовые выводы. Но это грозило обвинениями в космополитизме, которые в то время разом ломали научную карьеру. Именно поэтому многие молодые ученые предпочитали обращаться к менее «опасным» темам. В этом плане показателен тот факт, что в 1957 году по русскому фольклору всего было защищено 54 диссертации — кандидатские и докторские. Из них 27 работ — по истории фольклористики и литературному фольклоризму, 13 — посвящены советскому фольклору, и лишь 14 работ исследуют традиционный русский фольклор, но и здесь большая их часть посвящена «политически нейтральной» поэтике жанров. В целом же в этих диссертациях мы видим набор традиционных объектов исследования, уже достаточно глубоко разработанных проблем. На этом фоне исследование А. И. Лазарева стоит особняком, так как, во-первых, отличается ярко выраженной научной новизной, акцентирует внимание на действительно малоизученных вопросах фольклористики, а во-вторых, намечает перспективные пути ее дальнейшего развития. Кроме того, диссертация стала своего рода свидетельством гражданской смелости молодого ученого. Дело в том, что в работе не только упоминается имя М. А. Азадовского, в то время уже обвиненного в космополитизме и отлученного от фольклористики, но и положительно оценивается его вклад в развитие отечественной науки, в изучение сибирского фольклора. По тем временам высокая оценка деятельности опального ученого требовала от человека и личной смелости, и честности, и научной порядочности.

Защитив диссертацию, А. И. Лазарев переезжает в Челябинск и начинает преподавать в педагогическом институте. На Южном Урале его научные интересы получили новый импульс. Молодой кандидат наук продолжает изучение особенностей регионального фольклора. Теперь в центре его внимания оказывается устное творчество уральских рабочих. И здесь опять проявилось стремление молодого ученого идти нехоженными научными тропами. Дело в том, что к середине 1950-х годов уральский фольклор в целом был изучен уже достаточно хорошо. Но исследователей в первую очередь интересовали его традиционные формы, представленные крестьянским творчеством. Этот контекст определил и характер интереса к региональной фольклорной традиции, в рамках которого рассматривались местные особенности все тех же «классических»

произведений устного народного творчества — сказок, исторических и лирических песен, принесенных на Урал переселенческими волнами и давших новые варианты под влиянием местных социально-бытовых реалий. А вот творчество рабочих людей (будущих фабрично-заводских рабочих, а затем и пролетариата), берущее свое начало именно на Урале и породившее свои уникальные жанровые формы, сюжеты и неповторимую поэтику, по сути, оказалось за скобками. Конечно, отдельные обращения к рабочему фольклору можно найти в научных работах тех лет, но интерес этот попутный и общую картину не раскрывающий.

А. И. Лазарев сосредоточил внимание именно на рабочем фольклоре, поставив в центр своих исследований несказочную прозу рабочих людей. При этом ни один аспект данной проблемы не был обойден ученым. Возникновение и жанровый состав несказочной прозы горнозаводского Урала, ее региональная специфика и связь с общерусской фольклорной традицией, соотношение вымысла и реальности в преданиях рабочих, поэтика — все интересовало ученого и в итоге нашло отражение в многочисленных публикациях и выступлениях на научных конференциях разного уровня. Итогом огромного труда стали докторская диссертация, защищенная в 1970 году, и две монографии — «Предания рабочих Урала как художественное явление» (1970) и «Поэтическая летопись заводов Урала» (1972).

«Предания рабочих Урала как художественное явление» — это первая монография, посвященная несказочной прозе Урала. Ее материал включает в себя как архивные записи, так и народные тексты, зафиксированные фольклорными экспедициями под руководством Александра Ивановича. Важной особенностью работы является не только новизна объекта и предмета исследования, но и ряд теоретических положений. В частности, корпус уральских рабочих преданий ученый рассматривает как «сводное предание», то есть гипертекст, если использовать современную терминологию, что на тот момент не было разработано еще даже теорией литературы (первая теоретическая работа, в которой вводится и рассматривается понятие гипертекста, будет опубликована в СССР лишь в 1973 году). Этот факт раскрывает еще одну сторону научного таланта А. И. Лазарева: умение видеть и оценивать перспективные направления развития филологической мысли.

Теоретическое значение второй монографии профессора Лазарева проявилось и в том, что в этой работе предание рассматривается как

самостоятельная художественная единица и делаются выводы о разном механизме отражения действительности крестьянской и рабочей средой. По мнению ученого, крестьянский фольклор характеризует так называемый народный романтизм, проявляющийся в идеализации собственной жизни. В итоге крестьяне как бы не замечают лапти, грубые домотканые рубахи и поют о молодце в сафьяновых сапогах и шелковой рубашке или о девице в сарафане, отороченном жемчугами. А вот фабрично-заводские рабочие в своих произведениях продемонстрировали критическое отношение к действительности и выдвинули «правду факта» в качестве ведущего эстетического принципа. Кроме того, в работе дана периодизация истории рабочего фольклора, не утратившая своего значения и по сей день. А своего рода обобщением проделанной научной работы стала опубликованная в 1988 году монография «Рабочий фольклор Урала».

Во второй половине 1980-х годов А. И. Лазарев обращается к теоретическим проблемам фольклористики и литературоведения. Его внимание привлекают дискуссионные вопросы, имеющие принципиальное значение для понимания общефольклорных процессов и механизма взаимодействия фольклора и литературы, но на тот момент явно отошедшие на периферию научного интереса. В 1985 году выходит монография «Художественный метод фольклора», в которой профессор Лазарев излагает свою концепцию эволюции фольклора и ее влияния на народные принципы отражения действительности. А в 1991 году увидело свет исследование «Типология литературного фольклоризма», где была озвучена принципиально новая классификация уровней взаимодействия художественных систем литературы и фольклора. Вышедшие работы стали своего рода катализатором, давшим новый импульс научной мысли и вернувшем данным проблемам приоритетный характер. Об этом говорят многочисленные отклики в научных изданиях того времени и тематика докладов на всесоюзных и региональных научных конференциях.

Педагог и просветитель. Александр Иванович не был кабинетным ученым. Он щедро делился своими знаниями со студентами пединститута, института культуры и, конечно же, Челябинского государственного университета, у истоков которого стоял и где работал до конца жизни. Помимо главного для себя курса «Устное народное творчество», профессор Лазарев вел такие предметы, как «Древнерусская литература», «Литература Урала», спецкурс по творчеству Пушкина. На своих лекциях и на семинарских занятиях он никогда

не следовал политической или идеологической конъюнктуре. Так, например, рассказывая о русской средневековой литературе, он всегда подчеркивал, что церковность является ее ключевой особенностью, хотя в условиях атеистического общества такие акценты никогда не приветствовались. Ему принадлежит и оригинальная периодизация истории древнерусской литературы, точкой отсчета которой называется X, а не общепринятый XI век. В начале перестройки А. И. Лазарев одним из первых в Советском Союзе ввел в курс устного народного творчества тему о народных духовных стихах — тему, которая на протяжении всего советского периода была под запретом, поскольку также не вписывалась в официальную концепцию народа, но без которой представление о русском народном творчестве не могло быть полным. Александр Иванович сделал это еще в тот момент, когда официально идеологические ограничения и запреты еще существовали.

Особое место в наследии профессора Лазарева занимает учебное пособие «Трудные темы изучения фольклора» (1998). Эта книга стала настольной для многих поколений студентов не только Челябинского государственного университета, но и других вузов Челябинска, поскольку действительно интересно и доступно излагала сложные темы, недостаточно или противоречиво освещенные в вузовских учебниках или еще не успевшие туда попасть. Так, например, в отдельная глава пособия посвящена духовным стихам, о которых на тот момент классические университетские учебники еще ничего не говорили. Востребованность пособия подтверждается тем, что довольно скоро потребовалось его переиздание.

Вообще учебно-методическое наследие профессора Лазарева достаточно обширно. Он автор нескольких глав классического учебника «Русское народное поэтическое творчество» и одноименной хрестоматии, которые до сих пор являются основными для российских студентов-филологов. Думал Александр Иванович и о преподавании основ народной культуры в школе. С этой целью он разработал экспериментальную программу учебной дисциплины «Фольклор», предназначенную для начальных школ с гуманитарным уклоном. Его перу принадлежат методическое пособие для учителей «Сто уроков народоведения» и комплекс уникальных учебников «Народоведение», адресованных ученикам школ, гимназий и лицеев.

Много внимания профессор Лазарев уделял и популяризации народных произведений. По инициативе Александра Ивановича

были подготовлены и изданы два сборника русских народных песен («Песни оренбургских казаков» и «Любовь — песня. Народные песни Южного Урала»), записанных на Урале в ходе организованных им фольклорных экспедиций. Особую ценность этим книгам придают нотные приложения к каждой песне, что позволяет не только услышать ее мелодию, но и включить в репертуар фольклорных творческих коллективов.

Историю народных праздников и их смысл раскрыла книга Лазарева «Уральские посиделки».

Драматург, поэт и театральный критик. Александр Иванович Лазарев был чрезвычайно разносторонним человеком, и одной из сфер его интересов являлся театр. Он не только с удовольствием посещал спектакли и писал рецензии на премьеры, но и сам был автором двух пьес. Одна из них называлась «Танкоград» и рассказывала о налаживании производства танков в Челябинске. Интерес к производственной проблеме, очевидно, связан с первым образованием профессора Лазарева, ведь до поступления в Новосибирский педагогический институт он окончил авиационный техникум и затем несколько лет проработал на оборонном заводе, пройдя путь от техника-технолога до начальника техбюро цеха (высшее образование Александр Иванович получал без отрыва от производства). По ряду причин пьеса не была поставлена, хотя такие планы у тогдашнего главного режиссера Челябинского драматического театра Наума Орлова были, но до зрителя она все-таки дошла в виде любительского спектакля «Баллада о Танкограде», поставленного преподавателями института культуры. А вот у другой пьесы — «Авзянская казачка» — судьба оказалась более счастливой: она шла на сцене театров Челябинска, Уфы и Стерлитамака.

Еще одна сторона литературного таланта А. И. Лазарева проявилась в поэзии. Он не издавал сборники своих стихов. Коллеги, друзья и близкие слышали их из уст самого автора, но это не мешало им оценить и красоту слога, и изящность формы, и искренность чувства, остроумие и глубину мысли. Широкий жанровый диапазон стихов профессора Лазарева — от любовной лирики до эпиграмм, адресованных коллегам. Достаточно сказать, что официальный гимн Челябинского госуниверситета написан на слова А. И. Лазарева.

Общественный деятель. Общественная деятельность А. И. Лазарева прежде всего связана с Всероссийским обществом охраны

памятников истории и культуры (ВООПИиК), челябинское отделение которого он бесценно возглавлял с момента его создания в 1966 году и до конца жизни. На этом посту Александр Иванович проявил себя чрезвычайно деятельным руководителем. Благодаря его стараниям в Челябинской области почти в 10 раз увеличилось количество охраняемых памятников истории и культуры — со 144 до 1350. Он был одним из тех, кто активно продвигал идею восстановления исторического облика челябинских храмов Александра Невского и Святой Троицы. В итоге они вновь обрели купола и кресты.

В 1973 году на 3-м съезде ВООПИиК А. И. Лазарев выступил с идеей написания «Красной книги техники», объясняя это тем, что утрачиваются многие образцы техники прошлого, которые надо рассматривать как памятники инженерной мысли, как часть нашего культурного наследия.

Человек и руководитель. Послужной список Александра Ивановича Лазарева впечатляет не меньше, чем его научная, педагогическая и творческая деятельность. Декан филологического факультета педагогического института, проректор по научной и учебной работе и заведующий кафедрой истории искусств и литературы института культуры, заведующий кафедрой литературы Челябинского государственного университета (название кафедры периодически менялось, но руководитель всегда оставался прежним) — вот основной список административных должностей профессора Лазарева. И всегда ему удавалось сплотить вокруг себя команду единомышленников, создать максимально комфортную и доброжелательную атмосферу в коллективе. Он был интеллигентом в классическом смысле этого слова: всегда корректен в общении, никто никогда не слышал, чтобы он повышал голос, демонстрировал раздражение. Казалось, что он мягок, стеснителен и застенчив, но при этом было невозможно заставить Александра Ивановича сделать что-то, противоречащее его убеждениям, его пониманию порядочности и справедливости. Тут же возникал непреодолимый барьер. Мягкий интеллигент превращался в стойкого бойца.

Таким он и запомнился нам — человеком, общение с которым оставляет в душе неизгладимый след и радость от того, что судьба дала тебе возможность такого знакомства.

М. С. Родионов

РАЗДЕЛ I. МИФ, ФОЛЬКЛОР, ЛИТЕРАТУРА: ДИНАМИКА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В КУЛЬТУРЕ

УДК 82.09
ББК 83.3(0)

Е. Г. Белоусова¹, Е. И. Лесков²

¹Челябинский государственный университет

²Южно-Уральский государственный университет,

^{1,2}Челябинск, Россия

МОТИВ ПУТИ В РОМАНАХ Г. ГАЗДАНОВА «ВЕЧЕР У КЛЭР» И Б. ПОПЛАВСКОГО «АПОЛЛОН БЕЗОБРАЗОВ»

Аннотация. В соответствии с эстетическими установками младшего поколения русских писателей-эмигрантов мотив пути рассматривается в двух планах — физическом и метафизическом. Выявляются и сравниваются различные траектории движения, способы организации пути и его цели. Раскрывается самобытность реализации мотива пути у Газданова и Поплавского: роль мотива в организации сюжета, хронотопа и образной системы романов.

Ключевые слова: литература русского зарубежья, Г. Газданов, Б. Поплавский, мотив пути, герой-странник, неомифологизм

E. G. Belousova¹, E. I. Leskov²

¹Chelyabinsk State University

²South Ural State University

^{1,2}Chelyabinsk, Russia

THE MOTIF OF THE WAY IN THE NOVELS OF G. GAZDANOV “EVENING AT CLAIRE” AND B. POPLAVSKY “APOLLON BEZOBRAZOV”

Abstract. In accordance with the aesthetic attitudes of the younger generation of Russian emigrant writers, the motif of the path is considered in two planes - physical and meta-physical. Various trajectories of the characters movement, ways

of organizing the path and its goals are identified and compared. The originality of the realization of the motif of the path in the novels of Gazdanov and Poplavsky is revealed: the role of the motif in the organization of the plot, chronotope and figurative system.

Keywords: literature of the Russian abroad, G. Gazdanov, B. Poplavsky, the motif of the way, the hero-wanderer, neomythologism

Мотив пути является одним из ключевых в романах Г. Газданова «Вечер у Клэр» (1929) и Б. Поплавского «Аполлон Безобразов» (1926–1932). Это обусловлено рядом факторов, как объективных, так и субъективных.

Принадлежа к младшему поколению русских писателей-эмигрантов, названному В. Варшавским «незамеченным» [5], оба автора формируются под воздействием одних и тех же внешних обстоятельств (революция, Гражданская война, эмиграция) и транслируют специфические, присущие именно этому поколению чувства и взгляды на жизнь, творчество.

Их отличает ощущение экзистенциальной неприкаянности, оторванности не только от Родины, но и мира в целом. Чужие и в России, и в Париже, молодые люди существуют вне времени и пространства, точнее, в некоем «межпространстве» [18, с. 4]. Вместе с тем именно социальная несостоятельность задает основной вектор творческих устремлений молодых литераторов. По словам И. Разиньковой, «они стремились к углублению, расширению внутреннего пространства и осуществлению своих литературных стратегий исключительно на территории духа» [18, с. 10].

Эти обстоятельства формируют узнаваемый образ автора и героя молодой эмигрантской литературы 1930-х годов — «подпольный» или «внутренний человек», нищий духом и безнадежно одинокий. Письмо для такого — «акт самоидентификации», «послание (“рукопись в бутылке”) “грядущему поколению”» [18, с. 11]. Отсюда же — автобиографизм и явно выраженная лирическая природа романов «Вечер у Клэр» и «Аполлон Безобразов», благодаря чему они становятся формой творческой саморефлексии и самопознания.

И, конечно, к творческому самоопределению, поиску собственного пути молодых писателей подталкивает неопределенность («промежуточность») их эстетического положения. Оказавшись на пересечении различных культур, они были вынуждены выбирать: раствориться в западной культуре, остаться русскими писателями либо совместить в себе черты разных культурных традиций, включая традицию классическую и модернистскую. Последний вариант, как покажет

история, окажется наиболее успешным, а самое главное, органичным и для Г. Газданова, и для Б. Поплавского. В совершенстве владея французским языком, они продолжают писать на русском, сохраняя верность русской культуре, многое привносят в нее из культуры западной, более всего — французской¹.

Интерес Газданова и Поплавского к теме пути, актуализирующей проблематику экзистенциального и творческого выбора, получает дополнительный стимул в виде обстоятельств личной жизни писателей. Какое-то время их жизненные траектории разворачиваются параллельно, но в конце концов пересекаются в Париже, где молодые люди по-разному переживают тяготы эмигрантской жизни. Газданов берется за любую работу (портового грузчика, мойщика паровозов, слесаря на автомобильном заводе, ночного таксиста). Поплавский живет на пособие по безработице, отказываясь зарабатывать нелитературным трудом и спуская в питейных заведениях скудные средства от редких публикаций [15].

При этом, как справедливо замечает Ю. Матвеева, собственная бытийная неустойчивость и собственное странничество младоэмигрантами активно мифологизируется: «Газданов вошел в читательское сознание в образе ночного таксиста; Поплавский — в его странном костюме, “представляющем собой смесь матросского и дорожного”, “всегда был — точно возвращающийся из фантастического путешествия”» [12, с. 58].

Последнее далеко не случайно, если учесть, что основная функция мифа, по Мелетинскому, — «превращение хаоса в космос» [13, с. 169]: «...Преломляя принятые формы жизни, миф создает некую новую фантастическую “высшую реальность”, которая парадоксальным образом воспринимается носителями соответствующей мифологической традиции как первоисточник и идеальный прообраз <...> этих жизненных форм» [13, с. 171].

Удивительный синтез индивидуального и всеобщего, поиск универсальных смыслов, способных объяснить человеку и его самого, и окружающий мир, отчетливо проявляется в художественном воплощении мотива пути в романах «Вечер у Клэр» (1929) и «Аполлон Безобразов» (1926—1932)².

¹ См. подробнее в работах Ю. Матвеевой [12], Т. Петровой [16] и др.

² Объясняя выбор текстов, заметим, что оба романа создаются приблизительно в одно время и имеют прямое отношение к заявленной теме: являясь первыми крупными произведениями Газданова и Поплавского, «Вечер у Клэр» и «Аполлон Безобразов» знаменуют собой существенную веху в творческом пути их создателей.

Вслед за И. В. Силантьевым мы рассматриваем мотив как носитель устойчивых значений и образов повествовательной традиции. Будучи повторяющимся элементом, он «участвует в сложении фабул конкретных произведений, обеспечивает связь “предания” и сферы “личного творчества”» [19, с. 5]. Такое понимание мотива предполагает двойное его толкование: как семантической единицы, имеющей предметное значение, то есть знака и предиката, то есть функции. Это позволяет говорить и о пути, и о путешествии героев, а значит, рассматривать мотив пути на различных уровнях художественной структуры романов.

Наиболее зримо мотив пути реализуется в хронотопе романов Газданова и Поплавского. Универсальная модель дороги осмысливается авторами в двух планах — реальном и метафизическом. В первом случае речь идет о буквальном, физическом перемещении героев, во втором — о путешествии в глубь воспоминаний, об изменениях личности героя. Герой в таком случае предстает как воплощение типа странника, скитальца.

В романе Газданова реальный путь главного героя и рассказчика можно обозначить как движение из России в Париж¹, метафизический путь — как «движение души», то есть «едва заметные, но важные душевные, или внутренние, путешествия» [9, с. 201]. Причем второй план для автора гораздо важнее, поэтому, например, в романе нет пространственной закреплённости начала пути.

Путь Николая Соседова начинается из дома, но образ дома в тексте носит абстрактный характер: не указывается его географическое положение, нет детализации в описании внешнего облика и внутреннего пространства дома, зато подробно описываются ощущения и чувства героя, в том числе по отношению к матери и отцу. А это значит, дом у Газданова «не просто топос, но образ, структурирующий мир» [8]. Ю. Матвеевой, например, он видится как образ дома-корабля [12] — место, где человек ищет спасения от всех жизненных бурь и невзгод.

Финальной точкой физического путешествия Николая Соседова становится Париж, где он оказывается после поражения белой армии и встречается с Клэр. Но Париж не является конечной точкой духовного пути героя, который в мифологической традиции закан-

¹ В путешествии Николая Соседова есть и промежуточные точки, однако они не имеют большого значения. По этой причине в одном случае они только упоминаются (Петербург, Стамбул, Константинополь), в другом — не называются вовсе. Например, читателю достаточно знать, что кадетский корпус или гимназия, где обучался герой-рассказчик, находятся в другом городе.

чивается достижением высших сакральных ценностей [20, с. 843]. В этом смысле истинная цель газдановского героя не Клэр, а «преодоление, бесконечный поиск себя, то есть акт “самореализации”» [9, с. 208]. А еще — движение вперед, познание жизни¹, ее невероятной сложности: «Теперь я жалел о том, что я уже не могу больше мечтать о Клэр, как я мечтал всегда; и что пройдет еще много времени, пока я создам себе иной ее образ и он опять станет в ином смысле столь же недостижимым...» [6, с. 15]. Клэр в таком случае, согласимся с Ф. Гёблером, является лишь «символом поиска, познания мира, то есть самой жизнью для Николая» [7].

Так тема пути перерастает в романе «Вечер у Клэр» в тему поиска своего Я и особого экзистенциального состояния, которое предполагает гармоничную связь личности и космоса. Причем для этической и эстетической системы Г. Газданова крайне важно, что пути героя остаются незавершенными.

В романе Поппавского «Аполлон Безобразов» хронотоп дороги представлен в более редуцированном виде. У Газданова конец и начало пути героя (весьма протяженного во времени и пространстве) при отсутствии прямого их обозначения хотя бы угадываются. У Поппавского же рассказчик, а затем и главный герой волей обстоятельств сразу оказываются в Париже, то есть на распутье. А поскольку распутье (развилка, перекресток) является «местом повышенной концентрации самых общих мифологических качеств дороги» [14], то в «Аполлоне Безобразове» сохраняется и символический смысл хронотопа — распутье как выбор судьбы и жизненной траектории.

Кроме того, на первый план у Поппавского выходят иные функции хронотопа дороги — пересечение человеческих судеб и жизней, преодоление социальной дистанции между людьми [2]. Так, пересечение путей различных героев (Васеньки, Терезы, Безобразова...) заставляет их делать совместный выбор — следовать по пути отказа от разрушительной действительности. Например, в эпизоде знакомства Васеньки и Безобразова с Терезой: «В пьяном шуме она была уже своим человеком, как будто мы знали ее уже давно, ибо ее молодость встретила с нашей молодостью на каком-то распутье, где впервые мы почувствовали себя одни в жизни, одни перед жизнью, и первым нашим движением было вместе спрятаться куда-нибудь от отвращения» [17, с. 84].

¹ Показательно, что Николай идет на Гражданскую войну не столько из политических взглядов или благородных побуждений, сколько «из желания вдруг увидеть и понять на войне такие новые вещи, которые, быть может, переродят меня» [6, с. 57].

Неотъемлемое свойство пути в мифологической картине мира — его трудность [20, с. 842]. В анализируемых романах это проявляется в траектории движения героя-странника.

По Лотману, отличительной особенностью хронотопа дороги является заданность направления, благодаря чему любое боковое движение «героя пути» воспринимается как отступление от выбранной траектории (сбился с пути) [11, с. 256]. В этом отношении показательно перемещение газдановского героя в физическом плане. Моделью его движения становится ломаная линия, а символом — бронепоезд «Дым», на котором Соседов служит во время Гражданской войны. Он вынужден отступать под натиском красных, вследствие чего его передвижение приобретает непредсказуемый, хаотичный характер: «Целый год бронепоезд ездил по рельсам Таврии и Крыма, как зверь, загнанный облавой и ограниченный кругом охотников. Он менял направления, шел вперед, потом возвращался, затем ехал влево, чтобы через некоторое время опять мчаться назад» [6, с. 68].

«Движение души» имеет свою логику — оно разворачивается по спирали. Преодолев определенный промежуток времени, Соседов вновь и вновь возвращается к событиям прошлого, осмысляя их через призму полученного опыта. «Я привыкал жить в прошедшей действительности, восстановленной моим воображением» [6, с. 18].

Так к явно выраженной горизонтали передвижения героя в романе Газданова добавляется глубина, то есть вертикаль. Об этой особенности художественного видения и конструирования мира Г. Газдановым пишут многие исследователи, один из первых — Л. Диенеш: «Каждый эпизод в его произведениях построен так, чтобы представить метафизическую сущность его темы: характеров и событий, ситуаций и переживаний. При таком освещении невозможно выстроить вещь по горизонтальной временной оси причинных связей; она должна быть расположена по вертикальной, вневременной, сущностной оси...» [9, с. 131]. Благодаря такой конструкции внешний хаос бытия преодолевается — гармонизируется и структурируется в процессе напряженной работы человеческой памяти и сознания.

В романе Поплавского мотив пути получает еще более трагическое звучание, ведь странствование героя принимает здесь вид бесконечного блуждания. Это остро ощущается уже в начальных главах произведения, где задается «единственная направленность <...> в совершенно безынициативном, продиктованном внешними обстоя-

ятельницами, а не внутренней потребностью личности, перемещении Аполлона Безобразова — движение мимо» [3, с. 19]. «Мимо аляповато и небрежно шумящих фонтанов, мимо подростков и газетчика, мимо величественных низких зданий обсерватории, мимо памятника Нею, на высоко задранной зеленой шпалке которого размышлял голубь, мимо колымажистых красных двухцилиндровых taxis de la Marne, ныне уже вовсе исчезнувших, мимо множества знакомых и милых, ярких и поблекших вещей <...>» [17, с. 45].

Ощущение безысходности поддерживает и кольцевая композиция романа, организующая два круга физического путешествия Аполлона Безобразова и его компании. Первый круг: Париж / Монпарнас → Пригород / заброшенный особняк → Париж / квартира и цветочная лаборатория Аверозса; второй круг: Париж → замок на Лаго ди Гардо → Париж. И если в первом варианте финала романа герои, отправившись в плавание на корабле, сумели вырваться из замкнутого круга своего существования, то в окончательном варианте все, кроме Безобразова (о котором пойдет речь далее), возвращаются в Париж.

При этом физическое перемещение героев «Аполлона Безобразова», как и героя «Вечера...», осуществляется в горизонтальной проекции и имеет хаотический, разнонаправленный характер. Невозможность эмигрантов вырваться из замкнутого пространства Парижа задает центростремительную модель их жизненного движения. Ей противостоит стремление главных героев уйти от чуждой действительности и обрести свое место в жизни, что порождает иную, центробежную модель движения в романе (из Парижа в Пригород). И так же, как у Газданова, реальное пространство романа Поплавского обнаруживает тенденцию к углублению, вследствие чего горизонтальная проекция пути дополняется вертикальной.

Принципиальное значение оппозиции «земля — небо» для художественной структуры романа Поплавского не раз отмечалось исследователями. А. Дмитрива справедливо замечает, что посредством соотнесенности других мотивов¹ с мотивами «неба — земли» осуществляется выход на метафизический уровень понимания произведения [10, с. 16]. Например, в описании пространства Пригорода: «Городской шум почти не доходил до отдаленной окраины, и в солнечную погоду комнаты эти, все залитые широкими лучами,

¹ К выделенным автором мотивам «эмиграция / родина», «одиночество / Бытие-с-Другим», «неподвижность / творение», «сон / пробуждение» добавим и мотив пути.

не встречавшими нигде помехи, создавали впечатление какого-то неземного покоя и равновесия, как будто они находились где-то далеко над землей и облаками» [17, с. 139].

И. Разинькова обращает внимание на стилевые инструменты Поплавского, в частности использование элементов готического топоса. Его характерные особенности (замкнутость и направленность пространства в глубину) позволяют максимально углубиться в сознание героев. Герметично замкнутое пространство заброшенных особняков, квартир в подземельях, в которых обитают персонажи Поплавского, похоже друг на друга, вследствие чего нивелируется ценность внешнего перемещения героев и переключается внимание на их внутренний мир. Так, «путь “на небо” оказывается в поэтике романа дорогой в глубь себя, высота соотносится с глубиной» [18, с. 17].

Метафизический путь героев представляет собой цикл, завершением которого становится «перерождение» Аполлона Безобразова. Уже во время второго круга путешествия герой начинает меняться: «Он говорил, что чувствует особый вкус ко всему находящемуся под землей и мечтал бы жить в комнате, находящейся на сто верст в глубину. Увлекался он также средневековыми поэтами и поэтами Возрождения, писавшими о средневековье» [17, с. 175]. Добавим к сказанному дружбу Безобразова со священником Ричардом, вместе с которым он впоследствии отправится в «экспедицию к верхним пещерам». Все это подтверждает мысль о соотносительности мотива пути в романе «Аполлон Безобразов» с мифопоэтической традицией, в свете которой должен быть решен и вопрос о высшей цели, смысле метафизического пути героев.

Сам Б. Поплавский четкого ответа на этот вопрос не дает. Но наблюдения за особенностями воплощения мотива пути в романе позволяют сделать вывод, что подлинный смысл духовного пути героев в целенаправленном уходе от повседневности и быта в особое состояние — сна, медитации, молитвы... Н. Барковская определяет его суть как положение «нулевого существования», в котором утрачивается прежнее представление о смысле жизни и назначении искусства, в определенном смысле это состояние «предтворчества» [1]. На это указывает и факт перерождения Безобразова после победы в схватке с Ричардом. Герой осознает ложность своего пути, «ему кажется, что он всю жизнь ошибался, лгал, портил, что все счастье его и свобода есть невыносимое горе, и связанность, и одино-

чество...». И вместе с тем Безобразов отчетливо слышит голос, обращенный к нему: «Времена еще не исполнились» [17, с. 208]. А это значит, путь Безобразова еще не окончен и свершившееся «перерождение» — это начало нового цикла.

Итак, в результате анализа мы убедились в том, что мотив пути играет важную роль в организации сюжета и хронотопа, образной системы романов и композиции в целом, а значит, является важнейшим структурным компонентом «Вечера у Клэр» и «Аполлона Безобразова».

Художественное воплощение мотива пути демонстрирует не только сходство творческих стратегий Газданова и Поплавского как представителей младшего поколения русских эмигрантов, но и их самобытность, которая в том числе проявляется через различные способы организации физического и метафизического путешествия героев, различные модели пути.

А самое главное, мотив пути раскрывает авторское представление о жизни как бесконечных скитаниях в поисках «своего» места и о смысле человеческого существования как неустанном движении ко всему новому, постоянном духовном обогащении и совершенствовании. Именно в этом и состоит суть духовного странничества по Бердяеву: «Оно [духовное странничество. — Е. Б., Е. Л.] есть невозможность успокоиться ни на чем конечном, устремленность к бесконечному» [4].

Список литературы

1. Барковская Н. В. Стилевой импульс «бестактности» в творчестве Б. Поплавского. — URL: <http://poplavski.narod.ru/Barkovskaja.htm> (дата обращения 09.01.2023).

2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. — URL: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotor/hronmain.html> (дата обращения 09.01.2023).

3. Белоусова Е. Г. Мотив путешествия и образ странника в романе И. Бунина «Жизнь Арсеньева»: особенности стилового воплощения // Культурные коды русской литературы: сб. науч. ст. — Уфа: БашГУ, 2018. — С. 16–23.

4. Бердяев Н. А. Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. — URL: <http://philologos.narod.ru/berdyayev/berd-rusidea.htm> (дата обращения 10.01.2023).

5. Варшавский В. С. Незамеченное поколение. — М.: Рус. путь, 2010. — 580 с.

6. Газданов Г. Вечер у Клэр. Полет. Ночные дороги. — М.: РИПОЛ Классик, 2015. — 289 с.

7. Гёблер Ф. Время и воспоминания в романе Гайто Газданова «Вечер у Клэр» // Литература. — 2001. — № 45. — URL: <http://lit.lsep.ru/article.php?ID=200104502> (дата обращения 08.01.2023).

8. Гольберг Е. Ю. Пространственно-временные аспекты сюжета в ранних романах Г. Газданова // Вестник Чувашского университета. — 2007. — № 4. — С. 256–263.

9. Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. — Владикавказ: Изд-во Сев.-Осетин. ин-та гуманитар. исслед., 1995. — 304 с.

10. Дмитрова А. В. Мотивная структура дилогии Бориса Поплавского «Аполлон Безобразов» и «Домой с небес»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Волгоград, 2013. — 23 с.

11. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М.: Просвещение, 1988. — 353 с.

12. Матвеева Ю. В. Самосознание поколения в творчестве писателей-младэмигрантов. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2008. — 196 с.

13. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М.: Наука, 1976. — URL: https://thelibrary.ru/books/meletinskiy_e/poetika_mifa-read.html (дата обращения 09.01.2023).

14. Неклюдов С. Ю. Движение и дорога в фольклоре. — URL: <https://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov26.htm> (дата обращения 09.01.2023).

15. Орлова О. Газданов, Поплавский и Монпарнас. — URL: <http://ruszhizn.ruspole.info/node/571> (дата обращения 09.01.2023).

16. Петрова Т. Г. Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур // Социальные и гуманитарные науки. — 2009. — № 3. — С. 201–206.

17. Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 2. Проза: Аполлон Безобразов. Домой с небес: Романы. — М.: Согласие, 2000. — 464 с.

18. Разинькова И. Е. Поэтика романа Б. Ю. Поплавского «Аполлон Безобразов» в контексте прозы русской эмиграции рубежа 1920-х — 1930-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Воронеж, 2009. — 23 с.

19. Силантьев И. В. Сюжетологические исследования. М.: Языки славян. культуры, 2009. — 224 с.

20. Топоров В. Н. Путь // Мифы народов мира: в 2 т. Т. 2. М.: Совет. энцикл., 1982. — С. 842–843.

ФОЛЬКЛОР И СОВРЕМЕННОЕ НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Аннотация. Обсуждается проблема взаимодействия традиции и новации в современном народном творчестве. Автор предлагает рассматривать фольклор как почву и арсенал современного народного творчества, которое откликается на изменения, происходящие в жизни людей: одни жанры и формы уходят в прошлое, другие приходят им на смену. Фольклор как часть народной культуры полифункционален, пластичен, он сохраняет и транслирует последующим поколениям заключенный в образах и сюжетах духовный опыт.

Ключевые слова: современное народное творчество, фольклорное сознание, фольклорный текст, жанр, интегративная функция, аксиологические константы

I. A. Golovanov

*South Ural State University of Humanities and Pedagogy
Chelyabinsk, Russia*

FOLKLORE AND MODERN FOLK ART

Abstract. The article discusses the problem of the interaction of tradition and innovation in modern folk art. The author suggests considering folklore as the soil and arsenal of modern folk art, which responds to the changes taking place in people's lives: some genres and forms go into the past, others come to replace them. Folklore as a part of folk culture is multifunctional, plastic, it preserves and transmits to subsequent generations the spiritual experience contained in images and plots.

Keywords: modern folk art, folklore consciousness, folklore text, genre, integrative function, axiological constants

Сложность и многоаспектность методологической проблемы определения специфики современного народного творчества и соотношения его с классическим фольклором по-прежнему вызывают споры. При этом настойчиво внедряется мысль о завершенности пути развития устного народного творчества и о том, что сегодня фольклора нет, допускается лишь существование разрушенных фольклорных жанров и произведений, бытующих по инерции [8; 13]. Такая категоричная позиция противоречит не только практическим наблюдениям за современным народным творчеством (полученным

в фольклорных экспедициях), но и эстетическим законам, которые свойственны фольклору как виду искусства (см. об этом: [6]).

А. И. Лазарев отстаивал позицию, что «фольклор сопутствует истории» и вбирает в себя новое содержание, но до известных пределов: «На наш взгляд, словосочетание “современный фольклор” — нонсенс. Современного фольклора быть не может, потому что фольклорным произведение становится только после испытания временем, только после того, как войдет в память народа и останется в ней навсегда или, по крайней мере, надолго» [11, с. 204].

Мы изучаем фольклор для того, чтобы знать истоки национальной культуры. Они действительно находятся в фольклоре, кроме того, в нем заключена модель памяти культуры, модель культурной трансмиссии [3]. Устная народная культура демонстрирует эту модель, важное место в ней занимает аксиология. Аксиологические константы необходимы для «очеловечивания» мира, наделения его смыслами [5]. В настоящее время по-прежнему с помощью имеющегося традиционного инструментария, то есть уже апробированного многократно, осваивается новая реальность. Общеизвестно, что знания имеют накопительный характер. Накопительная природа знания и опыта — это традиция. Периоды накопления традиций приводят к тому, что количественные изменения, связанные с внешними обстоятельствами, сменяются периодами качественных изменений: появляются новые идеи, смыслы, что, в свою очередь, требует новых форм, новых жанров. В этом суть диалектических процессов взаимодействия новаций и традиции, динамики и статики фольклора. Прогресс еще в эпоху Средневековья был синонимом Знания, но позже прогресс стал рассматриваться «врагом» традиции, сегодня частично надо признать, что общественный прогресс и традиция амбивалентны и разнонаправлены.

Культурные традиции в XX—XXI веках становятся способом ухода от «расчеловечивания» прогрессом, понимаемым упрощенно как направление развития от низшего к высшему, к более совершенным формам, от состояния дикости к состоянию цивилизации. Такой «эволюционизм», при котором культурное развитие заменяется движением ради движения или, что еще больше настораживает, отказом от традиционного ради продвижения нового «товара», коммерческого продукта путем создания положительного к нему отношения у потребителя. И, конечно, «старые» нормы и ценности мешают коммерческому успеху. Более того, рост утилитарности —

одна из характерных черт современного искусства — с точки зрения развития фольклора, скорее, является возвратом к прошлому. Целью создателя является манипуляция эмоциональным или психологическим настроем, а не удовлетворение эстетических потребностей народа и тем более следование устно-поэтической традиции [7]. Следовательно, изучение процесса адаптации традиционных форм фольклора к новой реальности выступает актуальной задачей. Об этом определенно и целенаправленно писал А. И. Лазарев [10].

Фольклор не отмирает, когда появляется более технологически совершенная коммуникация, возникает новый для того или иного времени тип фольклорной традиции: архаический фольклор оказывается почвой для «классического» фольклора и сосуществует и взаимодействует с новым типом коммуникации, с книжной рукописной традицией, а затем и книгопечатанием. Фольклор по-прежнему доносит до нас из условной древности отправленное во времени — народные устные тексты и древние смыслы [4], но внутренние качественные изменения все же происходят, происходят на протяжении десятилетий (даже столетий) по законам традиционного искусства, медленно и, как правило, без революционных скачков. Такое положение дел сохраняется до середины XIX века, когда начинается процесс развития капитализма, рост промышленного производства и, как результат, урбанизация. Эти сущностные процессы не могли не отразиться на народном творчестве, возникает фольклор рабочих, так многие отечественные ученые называли новые формы и смыслы, заключенные в них [9]. Позже возникает тенденция переносить акцент с сословной (классовой) характеристики на более широкую среду, порождающую новые формы и традиции, на все слои городского населения, отсюда — городской фольклор. Определенный набор явлений городского фольклора сложился к концу XIX века, но он еще не составлял отдельной традиции. Городская песня, городской романс, частушка — главные жанры городского фольклора, отражающие особенности культуры третьего сословия (городской культуры). Слухи и толки, молва, сплетни — это еще не жанры фольклора. Это формы первичного отбора информации, фактов единичной коммуникации, одноразового устного «говорения». Эта «культура» хотела бы стать фольклором, но так происходит далеко не всегда, не спасает ни технологическая революция, ни даже то, что эксплуатируется ресурс фольклорного традиционного сознания. В XX веке технический прогресс набирает обороты [2], он неостановим и безжалостен ко всему

старому, отжившему, кажется, что звукозапись, граммофоны, развитие киноискусства, а затем магнитофоны, видео и телевидение должны вытеснить «живое» пение, пение под гитару во дворе, в семейной, дружеской компании «под фортепиано» или устно звучащее слово в туристическом походе, студенческой и солдатской среде. Потребность в неформальном слушании с активным участием вытесняется пассивным слушанием.

Существует еще несколько аспектов проблемы взаимодействия традиционного фольклора и новых форм культуры, современного народного творчества: во-первых, циркуляция, диффузия между массовой культурой и фольклором. Массовая культура — это то, что делается профессионалами на сбыт, на продажу, фольклор же всегда производится народной средой «для себя». Во-вторых, в XIX веке появляются смешанные формы, отражающие особенности культуры третьего сословия (городской культуры) [14]. Фольклористика долгое время пренебрегала городским фольклором, в частности, частушкой и городским (мещанским, «жестоким») романсом. Интерес в науке возникал, и была вспышка интереса к городской культуре в начале XX века, но табуированность изучения городского фольклора наблюдалась вплоть до 1980-х годов, приоритет отдавался исследованию рабочего фольклора как устного творчества пролетариата, то есть прежде всего трудящейся части населения города. Подобные традиции обладают всеми основными качествами «фольклорности»: они передаются преимущественно устным способом, анонимны, не имеют твердо установленной формы (то есть варьируются). Фольклор современного города — песни, анекдоты, городские легенды, слухи и т. п., языковые клише, жаргонные выражения, сюжеты и образы урбанистической мифологии, отражающие страхи и мечты городского человека [15]. Технологии по-новому раскрепостили творческую энергию, и сегодня предлагаются все новые технологические «обманки», иллюзии, чтобы соответствовать огромным в сравнении с прежними эпохами желаниям, иначе говоря, заполнить пустоту, вакуум. Кроме устных словесных текстов, к позднетрадиционному (пост)фольклору относятся обычаи и обряды (в том числе «посвятельные»/инициационные), практикуемые в профессиональных и субкультурных сообществах, а также фольклорные артефакты (рукописные альбомы, настенные граффити, татуировки и др.). Если традиционный фольклор всегда связан с определенной территорией и определенной локальной культурой, то постфольклор, напротив,

не диалектен, а «социолектен», то есть его содержание и смысл еще не стали общенациональными.

Интернет — это новая технологическая фаза передачи культурного продукта, в котором делаются уступки устной традиции. Как известно, эпоха классического фольклора характеризовалась тем, что две художественные сосуществующие системы искусства слова удовлетворяли различные потребности. У фольклора нет «авторитетного», единого, обязательного текста, в нем повелевает только традиция. Одновременно с этим в книжном тексте культурный продукт приобрел жесткий регламент, прежде всего через появление категории авторства, а значит, наличие канонического текста и типографская матрица не позволяют вмешательство вопреки законам искусства, которое предполагает «свободу творчества». Интернет эту особенность пытается преодолеть, так как текст обретает пластичность, передаваемый текст легко редактируется, теряет «авторство», его можно «править»: урезать, дописать, переписать, как, например, анекдот в Сети. Открывается простор вариативности. У нас на глазах рождается интернет-фольклор (интернетлор, медиалор, ньюслор, техлор, фолькнет, нетлор, сетевой фольклор, фольклор в интернете, е-фольклор, киберфольклор, киберлор, компьютерлор), который воспроизводит черты дописьменного, архаического, а затем и традиционного фольклора, где господствует пластичность форм. В этом случае механизм «коллективного» создания и анонимность интернетлора лишь видимость, потому что фольклорное произведение оценивается не в потенциале, а как свершившийся факт: момент рождения песни, сказки — это момент их исполнения автором (певцом, сказочником), и произведение становится фольклорным фактом только с момента принятия его коллективом. Применительно к интернетлору коллективный контроль отсутствует.

Активное бытование фольклорных форм в письменном и в сетевом виде является наиболее сильным отличием ситуации «пост-» от традиционной. Это проявление каких-то общих для народной культуры закономерностей. Фольклор в Интернете в силу своих базовых особенностей «озабочен» не столько «творением», сколько воспроизведением и повторением, и не ориентирован на канон, традицию, но, несмотря на это, Интернет как среда может и должен изучаться фольклористическими методами. При этом не хотелось бы делать поспешных выводов типа: фольклора нет, фольклор мертв,

«не будет ни книг, ни газет, ни театра, ни кино, телевидение, одно сплошное телевидение» (известная цитата из фильма «Москва слезам не верит»), в рамках нашего предмета — «интернетлор, один сплошной интернетлор». Надо помнить слова М. М. Бахтина, который писал, что «участник карнавала — народ — абсолютно веселый хозяин залитой светом земли, потому что он знает смерть только чреватой новым рождением, потому что он знает веселый образ становления и времени, потому что он владеет этим „stirb und werde“ в полной мере. Дело здесь не в степенях субъективной осознанности всего этого отдельными участниками карнавала, — дело в их объективной причастности народному ощущению своей коллективной вечности, своего земного исторического народного бессмертия и непрерывного обновления — роста» [1, с. 271].

Таким образом, фольклор и разнообразные формы современного народного творчества выполняют интегративную функцию, сохраняя и транслируя последующим поколениям заключенный в образах и мотивах духовный опыт (знания и оценки), ценностные ориентиры, критерии поведения, способствуя формированию этнического и эстетического самосознания, обеспечивая возможность культурного единения живших и живущих. Такова коллективная, народная мысль, стоящая за фольклорными произведениями.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1965. — 527 с.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — URL: http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm (дата обращения 15.01.2023).
3. Голованов И. А. Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала (XX—XXI вв.). — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Флинта: Наука, 2014. — 296 с.
4. Голованов И. А. Мифологические мотивы и образы в фольклорной прозе Урала (XX век): автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Челябинск, 1998. — 23 с.
5. Голованов И. А., Голованова Е. И. Аксиологические константы русской ментальности (на материале фольклорных текстов) // Вопросы когнитивной лингвистики. — 2015. — № 1 (42). — С. 13—24.
6. Гусев В. Е. Русская народная художественная культура (теоретические очерки). — СПб., 1993. — 312 с.
7. Кара-Мурза С. Манипуляция сознанием. — М., 2000. — 864 с.

8. Каргин А. С., Неклюдов С. Ю. Фольклор и фольклористика третьего тысячелетия // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: сб. докл. Т. 1. — М.: Гос. респ. центр рус. фольклора, 2005. — С. 14—28.

9. Лазарев А. И. Рабочий фольклор Урала: Об основных этапах становления и развития нового типа художественного мышления народа. — Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1988. — 280 с.

10. Лазарев А. И. Сущностные особенности поэтики фольклора // Вестник Челябинского государственного университета. — 2013. — № 10 (301). — С. 144—149.

11. Лазарев А. И. Трудные темы изучения фольклора. — Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 1998. — 319 с.

12. Неклюдов С. Ю. После фольклора // Живая старина. — 1995. — № 1. — С. 4—13.

13. Панченко А. А. Фольклористика как наука // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: сб. докл. Т. 1. — М.: Гос. респ. центр рус. фольклора, 2005. — С. 72—95.

14. Поздеев В. А. «Третья культура». Фольклор. Постфольклор // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: сб. докл. Т. 1. — М.: Гос. респ. центр рус. фольклора, 2005. — С. 300—308.

15. Современный городской фольклор. — М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2003. — 736 с.

Е. И. Голованова
*Челябинский государственный университет
Челябинск, Россия*

РОЖДЕСТВЕНСКИЕ БЛАГОПОЖЕЛАНИЯ: ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКОВОГО ВОПЛОЩЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРНЕТ-КОММУНИКАЦИИ

Аннотация. Рассматриваются лексические и стилистические особенности текстов благопожеланий, пересылаемых участниками интернет-коммуникации. Утверждается, что благопожелания стали частью повседневной жизни современного человека: в условиях новой реальности они способствуют поддержанию позитивного восприятия мира и себя в этом мире. В текстах преимущественно используется лексика с положительной коннотацией, активно применяются такие средства, как метафора, гипербола, слова с суффиксами субъективной оценки.

Ключевые слова: текст, благопожелание, жанр, интернет-коммуникация, метафора, гипербола

E. I. Golovanova
*Chelyabinsk State University
Chelyabinsk, Russia*

CHRISTMAS WELL-WISHES: FEATURES OF THE LINGUISTIC EMBODIMENT IN MODERN INTERNET COMMUNICATION

Abstract. The article discusses the lexical and stylistic features of the texts of well-wishes sent by participants of Internet communication. It is argued that well-wishes has become a part of the daily life of a modern person: in the conditions of a new reality, they contribute to maintaining a positive perception of the world and oneself in this world. The texts mainly use vocabulary with a positive connotation, such means as metaphor, hyperbole, words with suffixes of subjective evaluation are actively used.

Keywords: text, well-wishes, genre, Internet communication, metaphor, hyperbole

С началом пандемии коронавируса общение в сети Интернет стало частью повседневной жизни современного человека. И значимую часть в этом общении занимает обмен добрыми пожеланиями. Благопожелания относятся к традиционным формам русского фольклора и занимают важное место в обрядовых ритуалах [1], а также повсеместно используются в традиционном народном этикете (см., например: [6]).

Под **благопожеланием** в рамках настоящей статьи понимается небольшой по объему текст или «высказывание с коммуникативным заданием пожелания какого-либо блага в чей-либо адрес» [9, с. 355]. Современные благопожелания имеют разнообразные формы: это могут быть письменные (в виде открыток, поздравительных адресов) и устные (этикетные, застольные и пр.) тексты. Материалом для данного исследования послужили поликодовые тексты благопожеланий, пересылаемые в мессенджерах (Viber, WhatsApp и др.) в период с декабря 2022 года по январь 2023 года в объеме около 200 единиц.

Основная коммуникативно-прагматическая значимость подобных текстов — создать доброжелательную атмосферу, настроить человека на положительное восприятие себя и мира [3]. Такой настрой необходим каждому, особенно в условиях быстро меняющейся действительности. Это хорошо передает один из текстов, присланных после Нового года, который содержит не прямое благопожелание: «2020 г. — Самоизоляция; 2021 г. — Вакцинация; 2022 г. — Мобилизация; 2023 г. — Стабилизация». Заканчивается текст послания равенством, составленным из цифр наступившего года: $2 + 0 + 2 + 3 = 7$, а ниже дано пояснение: «7 — это семья, жизнь, энергия, сила, мощь, цель, результат!» Понятно, что автор данного текста стремился творчески выразить мысль о том, что в наступившем году у россиян (поскольку текст создан на русском языке) все наладится, и подтверждением тому, по его мнению, служит сакральное число, полученное сложением цифр в обозначении года. Действительно, в славянской традиции число 7 — уникальное, оно символизирует некое совершенство, предельность, полноту, что обусловлено сложением в нем числа 3 как символа вертикального измерения мира (ср., например, «мировое древо», крона которого символизирует мир богов, ствол — мир живущих, а корни — мир мертвых) и числа 4, символизирующего горизонтальное измерение мира (четыре стороны света). Особая значимость в русской культуре числа семь многократно подчеркивается прецедентными текстами и не только. В ряду воспроизводимых сегодня носителями русского языка устойчивых текстов с числом *семь* можно назвать такие, как: *Семеро одного не ждут; У семи нянек дитя без глаза; Семь раз отмерь — один отрежь; За семь верст киселя хлебать; Седьмая вода на киселе; На седьмом небе* и др. В обыденном сознании с числом *семь* связывается и этимология слова *семья*: стоящий за словом круг людей рассматривается как единство семи «я», семи личностей, связанных родственными узами (в этот круг,

по-видимому, включаются три поколения семьи, что тоже является символичным). Это создает дополнительный акцент на первом из 7 представленных в тексте слов.

Под *рождественскими благопожеланиями* в данной статье мы понимаем все благопожелания, связанные с новогодними, рождественскими, крещенскими и другими праздничными днями, предшествующими началу календарного года и наступившими после него. В целом надо сказать, что в восприятии современного человека, использующего сеть Интернет для общения с людьми, которые находятся в разных часовых поясах и разных концах света, временные рамки стали несколько размытыми (например, пожелание «С добрым утром!» можно получить в течение дня, и это никем не воспринимается как что-то из ряда вон выходящее), то же, пожалуй, относится и к праздникам — сегодня каждый день связан с каким-то символическим или памятным событием (только отмечай!).

Непрямой характер приведенного выше благопожелания связан с тем, что в нем не содержится ни частицы «пусть» («пускай»), ни глаголов в повелительном наклонении, ни других типичных для этого жанра вербальных форм [5; 8]. Но есть ряд слов, обладающих положительной коннотацией и заряженных позитивной энергией (*семья, жизнь, энергия, сила, мощь, цель, результат*). Цепочка этих слов строится как динамически разворачивающаяся спираль: от ближнего, внутреннего мира человека, сосредоточенного в семье, до внешнего результата, к которому ведет целенаправленное движение с опорой на жизненную энергию, силу и мощь. В конце поставлен восклицательный знак, который и придает всему тексту смысл благопожелания, указывая на эмоциональный посыл автора. Иконический фон данного послания представлен фотографией новогодней елки, украшенной в старых советских традициях: с дождиком, красной звездой на верхушке и мешком с подарками.

Содержанием большинства рождественских благопожеланий, пересылаемых сегодня, являются традиционные концепты ЗДОРОВЬЕ, РАДОСТЬ, СЧАСТЬЕ, ДОБРО, ЛЮБОВЬ. Например (здесь и далее орфография и пунктуация текстов сохранены): «Пусть **счастье** будет бесконечным, **Здоровье** будет безупречным, Только **добро** вокруг творится, И лишь удача в дверь стучится! С Новым годом!»; «Дай Бог всего вам вовремя и в меру — Метель зимой, весной — первоцвет... В отчаянии — уверенность и веру, В **любви и счастье** — долгих, долгих лет. Мороз не гиблый, оттепели — к месту, В гирляндах елку,

в звездах небосвод, Угадывать по взгляду и по жесту, Кто часть тебя, а кто — наоборот. Пусть Новый год приходит в дом ваш с миром, С подарками, с надеждами, с мечтой... **Любовь** — сердцам, тепло и свет — квартирам, И чтобы все в порядке со страной! **Здоровья, счастья** всем, кем дорожите, Побольше **радости**, поменьше вам забот, Что есть у вас — С любовью сохраните И приумножьте в этот Новый год! Пусть исполняются ваши желания! **Счастья и здоровья!**»; «Пусть Бог оградит Вас от бед... **Здоровья** Вам на много, много лет.. Пусть в Вашем доме Свет не гаснет.. Уютом пахнет, Нежностью, Теплом..! Всегда пусть будет с Вами **СЧАСТЬЕ и радость** не покидает дом! **Доброго утра! Хорошего дня! Мира и Добра!**»; «Доброго понедельника! Пусть этот день подарит теплоту И близость любимых людей! Хорошей Вам недели! Чудесного дня! Улыбок! **Счастья! Радости! Тепла! Уюта и душевного спокойствия!** Будьте счастливы! Только обязательно будьте!»; «Пусть Маленькие Радости Сделают Ваш день счастливым... **Самого доброго утра! Улыбок и Хорошего Настроения!**».

В текстах благопожеланий актуализируются важнейшие константы русского сознания (соборность, софийность, справедливость) (подробнее см.: [2]) и прежде всего константа софийности, в которой объединены представления о любви, добре и красоте: «Пусть будет в доме мир, а в сердце — счастье, Пусть сбудутся заветные мечты Пусть будет жизнь всегда прекрасна, Полна **любви, добра и красоты!** С добрым зимним утром!»

Новый год традиционно считается семейным праздником, поэтому в рождественских благопожеланиях много внимания уделяется дому, семейному уюту, часто используется слово «тепло» как представление о самом благоприятном для человека состоянии, спокойном, душевном, вне крайних проявлений: «Пусть в вашем **доме** будет все! Чего б вы только захотели! Пусть будет **радость и тепло!** Покой в душе! Здоровье в теле! Пусть никогда не будет слез, А если будут, то от счастья! В глазах всегда пусть будет блеск, Пусть обойдут ваш **дом** ненастья»; «Давайте дарить друг другу **радость и тепло** даже на расстоянии. **Доброе утро!**»; «Душевного **тепла** в любые холода и крепкого здоровья!»; «Доброго утра! И душевного **тепла!**». Слово «уют» часто выступает в благопожеланиях в качестве семантического партнера лексемы «тепло», ср.: «Пусть в Вашем Доме Всегда пахнет Счастьем, **Уютом, Теплом** и Любовью! Хорошего Зимнего Дня!»; «Хорошего дня! Счастья вам, здоровья и добра, нежности, **уюта и тепла!**»; «Доброе утро **Теплого и уютного** дня!».

Исключительность ситуации, связанной с проведением Россией специальной военной операции, в анализируемых текстах не акцентируется. Мы нашли лишь один пример присутствия военной атрибутики (и то с отсылкой к историческим событиям Великой Отечественной войны). Речь идет о поликодовом тексте, вербальная часть которого представлена двумя предложениями: «С новым годом! Победа за нами!» Иконический компонент данного текста содержит изображение старика-партизана с седой бородой и юной партизанки в красном платке: оба с оружием, в характерном зимнем обмундировании, в валенках. Дед держит в руках зеленую ель и своим обликом напоминает Деда Мороза в сопровождении Снегурочки. Поздравление «С Новым годом!» выделено крупным шрифтом, напоминающим рисунок кистью, а другая часть текста набрана мелко (словно в подстрочнике), но тем не менее видна.

Тема военных действий в благопожеланиях опосредованно выражена через использование лексемы «мир» и прилагательного «мирный»: «**Мира**, Уюта, Тепла! Здоровья, Любви!» (на фоне новогодней композиции из еловых веток, свечей и шаров); «Раньше на Новый год хотелось чуда. А сейчас сидишь и думаешь: “Так **мира** хочется на Земле и здоровья близким...” И никакого чуда не надо... Берегите себя и своих близких!»; «С наступающим! **Мирного** неба в Новом Году!».

Кроме того, как мы уже ранее отмечали [4], тревожная обстановка в интернет-сообщениях данного жанра передается лексемами «горести», «беды», «печали», но в анализируемых текстах примеры их употребления единичны: «...Желаю, чтобы уходящий год забрал с собой все **горести и беды**, чтобы новый год принес с собой удачу, счастье, достаток и добро. Пусть вместе с праздником к твоему порогу приближается большая радость, пусть вместе с новогодними огнями засияют твои глаза искорками надежды и любви!»; «Шуршит страницами последних дней УХОДЯЩИЙ год... Возможно, он не дал нам все то, о чем мы мечтали. Но он точно научил нас ценить все то, что мы имеем. Пусть УХОДЯЩИЙ унесет с собой все болезни, **горести и печали**... НАСТУПАЮЩИЙ... Мы ждем тебя с МИРОМ, РАДОСТЬЮ и СЧАСТЬЕМ!».

Анализ показывает, что авторы благопожеланий в большинстве случаев транслируют оптимистичное восприятие реальности, призывают адресатов не терять надежды и верить в лучшее. Не случайно слово «вера» используется в текстах весьма часто: «С добрым утром! Декабрь — это ожидание и **вера**, вопреки всему и несмотря ни на что...»;

«Отпусти то, что было. Прими то, что есть. И имей **веру** в то, что будет»; «Доброе утро! Счастливого и радостного дня, наполненного любовью, добром и **верой** в лучшее». Как отмечает Т. Б. Радбиль, «на дне любого духовно значимого для человека действия или состояния <...> мы обнаруживаем ВЕРУ» [10, с. 34].

В рождественские дни в благопожеланиях отмечается повышенное внимание к православным праздникам и образам святых; употребляются слова «Бог», «Господь», «ангел-хранитель», а также глаголы «беречь», «хранить», «оберегать». Разумеется, обращение к таким словам и смыслам лишней раз подчеркивает характер времени, в котором мы живем. Покажем некоторые примеры: «В крещенский Сочельник Желая Вам Надежды И веры Любви И понимания Родных! Счастья и Благодати! Здоровья и сил! Достатка и Смелости для Принятия Верных Решений! Пусть **Бог Хранит** вашу Семью И **оберегает** Вас от бед!»; «Прекрасного сегодня! Пусть **ангел-хранитель** всегда будет рядом!»; «Пусть ангел хранит тебя!»; «Пусть все лучшее, что есть у **Господа**, придет к вам. Доброе утро!»; «Идет снежок неторопливо. Уходит тихо старый год. **Господь**, пошли нам просто мира. Все остальное подождет!»; «22 декабря. С праздником иконы Божией Матери «Нечаянная Радость». Пускай Все молитвы Будут услышаны!!! Желая Веры! Надежды! Тепла! Крепких Сил... И доброго ЗДОРОВЬЯ!!! Светлых Мыслей! Бесконечной Удачи! Пусть Твой **ангел-хранитель** Тебя **оберегает!!! Да, хранит Тебя Господь!**».

Традиционно Новый год и Рождество связываются с ожиданием чуда, волшебства, поэтому соответствующие слова также используются в текстах благопожеланий: «Пусть в Новый год случится **чудо** — В душе зажгутся огоньки. И целый год у вас не будет Ни огорчений, ни тоски. С Новым годом!»; «Не переставайте верить в **чудеса!** С добрым утром!»; «Поздравляю с наступающим! Пусть он будет потрясающим! Все мечты осуществляются Деньги вовсе не кончаются. Настроения отменного! **Чуда** необыкновенного! **Волшебства!** Событий радостных! И подарков много **сказочных!**»; «С наступающим новым годом! **Волшебного** Нового года!»; «Доброе утро! Понедельник! Последняя неделя уходящего года. Пусть с Вами всегда будет **волшебство** Любви, тепла, добра, внимания, заботы, понимания, гармонии, согласия, взаимности!»; «Удивительное это время, преддверие Нового года! Несмотря на прожитые годы, каждый год ждешь чего-то **волшебного**, хорошего, нового»; «Декабрь — это когда все по чуть-чуть начинают верить в **сказку**. С добрым утром!».

Из стилистических средств в текстах благопожеланий наиболее востребованы метафора и гипербола. Приведем примеры метафорического использования языковых средств: «*Доброе утро, доброй среды! Пусть у вас в жизни все будет замечательным. Дети, семья, теплый дом и уют, Ну, а в Душе пусть фиалки цветут!!!*»; «С Новым годом! Пусть Новый год **наметет сугробы счастья, зажжет огни любви!**»; «Последние **денечки** декабря **неслышно, незаметно убегают!** И **Новый год** к нам **мчится на санях**. И мы его, конечно, ожидаем <...>»; «Декабрь **последняя глава** этого года. Сделай ее запоминающейся! <...>»; «**Капельку счастья** прими от меня... *Доброе утро, хорошего дня!*»; «Самого **Доброго Утра!** Пусть **рядом Шагают Удача, Успех! Душевное Счастье, Радость И смех!** <...>».

Гипербола присутствует во многих текстах благопожеланий и реализуется при помощи наречия «всегда», местоимений «каждый», «весь», «любой», прилагательных и существительных со значением времени, например: «*Пусть каждая минута жизни в новом 2023 году будет яркой, радостной, веселой!*»; «*28 декабря. С Последней Средой Этого года! Доброе Утро! Пусть Счастье Будет Бесконечным! Здоровье Будет Безупречным! Только Добро Вокруг Творится! И Лишь Удача в Дом Стучится!*»; «*Приближается Новый 2023 год. Хочу пожелать Вам: 12 месяцев без болезней **53 недели успеха, 365 дней любви, 8760 часов Счастья**. С Наступающим 2023 годом*».

К особенностям языкового воплощения благопожеланий в интернет-коммуникации можно отнести также использование слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами: *утречко, денечек, погодка, капелька, кофеечек* и др. Так, например, в благопожелании, автор которого обратился к символу года по восточному календарю, употреблены две лексемы с указанными суффиксами: «*Пусть Кролик несет удачу И **лучик** добра в придачу. Любви и здоровья тоже Под **елочку** пусть положит. С Новым 2023 Годом!*»

Полагаем, что исследование текстов благопожеланий, широко представленных в интернет-коммуникации, является перспективным для ряда наук: лингвистики, фольклористики, лингвокультурологии, психологии, поскольку не только позволяет определить пути развития этого жанра (с учетом характера обобщения, соотношения свободы и традиционности, актуализации магической функции слова [7]), но и выявить наиболее значимые для носителей языка смыслы и ценности, а также уловить изменения в общем настроении людей, связанные с текущим моментом.

Список литературы

1. Агапкина Т. А., Виноградова Л. Н. Благопожелание: Ритуал и текст // Славянский и балканский фольклор: верования, текст, ритуал / отв. ред. Н. И. Толстой. — М., 1994. — С. 168—208.
2. Голованов И. А., Голованова Е. И. Аксиологические константы русской ментальности (на материале фольклорных текстов) // Вопросы когнитивной лингвистики. — 2015. — № 1 (42). — С. 13—24.
3. Голованова Е. И. Благопожелание как новая форма повседневной виртуальной коммуникации в условиях пандемии COVID-19 // MEDIAОбразование: медиавключенность vs медиаизоляция: материалы VI Междунар. науч. конф. (Челябинск, 23—25 нояб. 2021 г.). — Челябинск: Изд-во Челяб. гос. ун-та, 2021. — С. 14—18.
4. Голованова Е. И. Лексические маркеры тревожащих событий в повседневной интернет-коммуникации (на материале текстов благопожеланий) // Языки и культуры: функционально-коммуникативный и лингвопрагматический аспекты: сб. ст. — Н. Новгород: ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2022. — С. 26—31.
5. Голованова Е. И. Особенности повседневной интернет-коммуникации в современных условиях (на материале поликодовых текстов, пересылаемых в мессенджерах) // Знак: проблемное поле медиаобразования. — 2022. — № 2 (44). — С. 142—149.
6. Зорина Л. Ю. Вологодские диалектные благопожелания в контексте традиционной народной культуры. — Вологда: Вологод. гос. пед. ин-т, 2012. — 216 с.
7. Лазарев А. И. Сущностные особенности поэтики фольклора // Вестник Челябинского государственного университета. — 2013. — № 10 (301). — С. 144—149.
8. Мешкова О. В. Современные свадебные благопожелания-наказы и благопожелания-советы (на материале записей свадебного обряда г. Челябинска) // Пятые Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры»: материалы междунар. науч. конф.: в 2 ч. Ч. 1. Челябинск: ЧГАКИ, 2011. С. 60—64.
9. Плешакова В. В. Традиционные русские благопожелания как аксиологические высказывания // Россия и славянский мир: история, язык, культура: сб. науч. тр. — М., 2008. — С. 355—361.
10. Радбиль Т. Б. Вера как основа мировосприятия и миропонимания в русской языковой картине мира // Лингвокультурологические исследования. Логический анализ языка. Понятие веры в разных языках и культурах / отв. ред. Н. Д. Арутюнова, М. Л. Ковшова. — М.: Гнозис, 2019. — С. 23—35.

Е. Е. Жеребцова

*Челябинский государственный университет
Челябинск, Россия*

СВОЕОБРАЗИЕ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЦИКЛА Б. РУЧЬЕВА «КРАСНОЕ СОЛНЫШКО»

Аннотация. Рассматривается один из ключевых поэтических циклов Б. А. Ручьева с точки зрения его пространственной организации. Делаются выводы о синтезе конкретно-бытового, исторического и фольклорного начал в создании пространственных образов, о связи пространственного уровня цикла с образом лирического героя.

Ключевые слова: поэзия Б. А. Ручьева, пространственная организация, поэтический цикл, образ лирического героя, «Красное солнышко»

E. E. Zherebtsova

*Chelyabinsk State University
Chelyabinsk, Russia*

THE PECULIARITY OF THE SPATIAL ORGANIZATION OF THE CYCLE OF B. RUCHYOV "RED SUN"

Abstract. The article examines one of the key poetic cycles of B. A. Ruchyov from the point of view of its spatial organization. Conclusions are drawn about the synthesis of concrete-everyday, historical and folkloric principles in the creation of spatial images, about the connection of the spatial level of the cycle with the image of the lyrical hero.

Keywords: poetry of B. A. Ruchyov, spatial organization, poetic cycle, image of a lyrical hero

Творчество Б. А. Ручьева (1913–1973) по праву стало классикой уральской литературы. Прошел почти век с его вхождения в поэзию, но читателей до сих пор привлекает в ручьевских стихах поразительное сочетание эпической мощи и щемящей нежности, героического размаха и драматического осмысления судьбы целого поколения. Многое в поэзии Б. Ручьева принадлежит своему времени и интересно нам, современным читателям, как факт исторический, художественно воплощенный талантливым поэтом. Однако за поэтической летописью истории страны 1930–60-х годов просвечивает сложный путь романтика, необыкновенно искреннего, любящего и страдающего.

Любовь, дом, Россия, судьба — такими словами можно обозначить «вечные» темы ручьевской поэзии. Цикл с фольклорно-поэтическим названием «Красное солнышко» (1943–1956) как нельзя лучше

демонстрирует взаимосвязь этих тем. К циклу обращались в своих исследованиях многие краеведы и литературоведы. Д. Стариков отмечал стремление автора к типизации обстоятельств и переживаний, «символическое восприятие предметного мира» [10, с. 33], сочетание романтики и реальности. А. Лазарев увидел тяготение зрелого Ручьева к повествовательным формам [6, с. 19] и считал его творчество поэтическим эхом поколения 1930-х годов. Л. Гальцева рассматривала тематическое своеобразие цикла, обозначив его главную тему как судьбу сильной личности [2, с. 100–119] и определив образ лирического героя как русского человека, «не сломленного сталинской тоталитарной системой» [3, с. 11]. Уделялось внимание и жанровому своеобразию «Красного солнышка» в работах В. Друзина [4], А. Власенко [1], А. Павловского [8]. Таким образом, в трудах ведущих исследователей поэзии Б. Ручьева анализировались отдельные стороны художественного мира «Красного солнышка». На наш взгляд, современное прочтение творчества поэта должно идти в русле поэтико-содержательного осмысления. Одним из перспективных подходов считаем рассмотрение пространственной организации цикла: выявление ее особенностей поможет определить композиционные и стилевые черты «Красного солнышка», увидеть своеобразие образа лирического героя.

Многие исследователи творчества Б. Ручьева отмечали автобиографичность его поэзии. Да и сам поэт на одной из творческих встреч сказал: «Не знаю, о какой правде просили рассказать, она вся в моем творчестве, в моих стихах. Читайте их» [2, с. 102]. «Красное солнышко» не исключение. Задумав цикл на Колыме еще в 1943 году, поэт воплотил его в жизнь только в 1950-е годы, обобщив в образе лирического героя свою драматичную судьбу: Б. Ручьев, арестованный в 1937 году, провел в лагерях и ссылке более 10 лет. Возможно, автобиографичность определила *конкретно-бытовой, конкретно-географический*¹ уровень пространства цикла. Его основное действие разворачивается в тайге, на Севере: «в тайге, снегами занесенной» [9, с. 106], «в краю глухих, полярных зим» [9, с. 108], «под полярным, вечно хмурым небом» [9, с. 117]. Эта пространственная «прикрепленность» позволяет сопоставить судьбу лирического героя цикла с судьбой автора, увидеть социальное наполнение произведения, которое передается и с помощью бытовых деталей, делающих «Красное солнышко» необыкновенно жизненным. По всем девяти

¹ Здесь и далее, в том числе в цитатах, выделено мною. — Е. Ж.

стихотворениям цикла разбросаны реалистичные подробности, позволяющие представить атмосферу, в которой находится лирический герой: забой, хлеб казенный, письмо, щи, кайла, путевые документы. Конечно, эти детали не передают тот страшный быт, в котором жил Б. Ручьев на Колыме. Они явно смягчены, что, на наш взгляд, объясняется вниманием автора не столько к реалиям лагерной жизни, сколько к психологическому наполнению пространства тайги. Для этого используются яркие средства выразительности. Отметим оценочные эпитеты («по этой страшной, нелюдимой, своей по паспорту земле» [9, с. 106]) и емкие метафоры («впервые в северной пустыне» [9, с. 107], «вечный камень северных широт» [9, с. 111]), создающие образ враждебного лирическому герою пространства. Большой смысловой нагрузкой обладают и ключевые слова. Так, практически во всех стихотворениях цикла встречаются упоминания о стуже, снеге, пурге, холоде, вьюге:

<...> за всю нужду, за все печали,
за *крепость стуж*, за *вечный снег*... [9, с. 107];
<...> в полярный *холод лютый*,
в душе собирая горсть последних сил... [9, с. 109];
Как будто бы туманными ночами,
В *железный холод*, в *жгучую пургу*... [9, с. 113].

Сочетаясь с экспрессивными, «предельными» эпитетами, эта лексика создает образ пространства, в котором герой обречен на сильные страдания и одиночество. Мотивы одиночества и тоски раскрываются и с помощью цветового наполнения пространства тайги. В нем преобладают темные, мрачные, даже черные краски, которые, по верному замечанию Л. Гальцевой, олицетворяют душевную травму героя [2, с. 112]:

Под полярным, вечно хмурым небом
Щи едим с казенным черным хлебом,
Черный чай от черной грусти пьем... [9, с. 117].

Поэт умело соединяет в лексическом повторе прямое и переносное значения слова «черный», усиливая драматизм повествования.

Однако конкретно-бытовой уровень пространства «Красного солнышка» не исчерпывается топосом тайги. Л. Гальцева считает контраст основным композиционным приемом цикла [2, с. 112]. Антитеза организует и его пространственный уровень. По контрасту с топосом тайги представлено пространство Урала — дом лирической героини. Описывая его, Б. Ручьев использует бытовые реалии: завод, город,

домик с рубленным крыльцом. Но Урал видится лирическому герою не «хмурым» и «черным», а светлым: не случайно в его описании преобладают «прозрачный», голубой и синий цвета, олицетворяя покой и гармонию.

Звуковое «оформление» пространства лирической героини также отлично от пространства героя. Если «звуковой» образ тайги создается в основном аллитерацией взрывных и шипящих, то в описании Урала преобладают «мягкие» сонорные: «сторонка с дымкой голубой» [9, с. 111], «...а ты вдали, за синим морем...» [9, с. 107]. Да и заглавный образ цикла — красное солнышко — приурочен к «сторонке с дымкой голубую», символизируя верную любовь и преданность.

Обозначенная антитеза (тайга — Урал) получает в цикле не только конкретно-бытовое наполнение. Пространство «Красного солнышка» организовано, на наш взгляд, по *принципу расширения*. Так, сквозь бытовое просвечивает *историческое*. Не случайно уже первое стихотворение цикла начинается строками, лирическое повествование в которых ведется по-ручевски — от лица «мы»:

Всю неоглядную Россию
наследуем как отчий дом
мы — люди русские, простые,
своим вскормлённые трудом [9, с. 106].

Лирическое «мы» и эпитет «неоглядную» расширяют горизонты восприятия пространства текста. Согласимся с Д. Стариковым: «...Жажда осмыслить свое личное и выразить его в стихах всегда освещена у Ручьева сознанием причастности к “отчему дому”, ко “всей неоглядной России”...» [10, с. 37]. И образ тайги, и образ Урала воспринимаются уже с исторической точки зрения. Тайга — олицетворение страданий и тягот, Урал — символ душевной стойкости и щедрости. Так, в цикл входит его важнейшая тема — тема Родины и ее драматичной судьбы, которая получает своеобразное обобщение в последнем стихотворении:

Так сбываются сказки в России...
От великих трудов и утрат
ты все крепче, смелее, красивей,
будто в битвах бывалый солдат [9, с. 121].

Причем Б. Ручьева интересует судьба страны не только в полном противоречий XX веке, в советскую эпоху, но и на протяжении всей русской истории. Подобному эпическому осмыслению темы способствует использование фольклорной традиции.

Анализируя творчество Б. Ручьева, Л. Гальцева обращает внимание на народно-поэтические образы, средства художественной выразительности, песенные ритмы и считает главным в фольклоризме поэта создание обобщенного образа [2, с. 82]. Действительно, ключевые топосы цикла благодаря «*фольклорному*» звучанию приобретают обобщенный смысл, точнее, национально-обобщенный. Тайга ассоциируется у лирического героя и со «сказочной землей», и с «краем родины», неким былинным пограничным пространством, далеким рубежом:

У края родины, в безвестье,
живя по-воински — в строю,
мы признавали

делом чести

работу черную свою [9, с. 106].

Или:

...годами по России

отцы держали рубежи [9, с. 108].

Б. Ручьев наделяет своего лирического героя охранительной функцией былинных богатырей, поэтому он является олицетворением национальной судьбы.

В образ Урала вкладывается сказочный смысл. Пространство, где находится возлюбленная лирического героя, называется сторонкой за синим морем, а она сама — «царь-девицей», «лебедем-недотрогой в неприступном дальнем терему» [9, с. 119]. Героиня воплощает идущий от фольклорной традиции идеал женщины, верной, нежной и строгой.

В целом антитеза «тайга — Урал» получает в восприятии лирического героя наполнение «близко — далеко». Однако эта антитеза подвижная, так как образующие ее понятия не только противопоставляются, но и сближаются. «Сближение» антитезы происходит несколькими способами. Во-первых, путем использования обращений и прямой речи, создающих эффект диалога, общения духовно близких людей:

...я скажу ей, словно бы навстречу:

«С добрым утром, зоренька моя!» [9, с. 111].

Или:

«Хороший мой. Проснись. Уже рассвет...» [9, с. 109].

Во-вторых, сочетанием в одной фразе антитетичных слов, благодаря чему также происходит преодоление далеких расстояний:

...мои пути, костры, палатки
издалека *увидя вблизи*,
учись терпению солдатки... [9, с. 107].

В-третьих, гиперболами фольклорного характера, с помощью которых по-сказочному, в одно мгновение происходят пространственные перемещения:

Будто в доброй сказке, мы почти что рядом,
сердцу все открыто настезь без ключа:
ночи с перекликом, версты с переглядом,
реки по колено, горы до плеча [9, с. 119].

В результате судьбы героев оказываются неразрывно связанными, преодолевается разлука, все пространство цикла воспринимается как единый «отчий дом». И даже образ «красного солнышка» оказывается применимым к образам обоих героев, приобретая символическое наполнение:

Все равно: чем дальше, тем дороже
Ты, как солнце за горбами гор [9, с. 119].

И:

...ты в своем обмороженном теле
красным солнышком душу пронес [9, с. 122].

Таким образом, организованное по принципу расширения пространство произведения позволяет Б. Ручьеву умело синтезировать биографическое, историческое и вечное, увидеть за конкретной судьбой судьбу национально-историческую. Не случайно образ дороги является одним из ключевых в цикле. Интересно, что дорога в авторской трактовке имеет несколько смысловых оттенков: дорога как конкретный путь героя («но с вершины перевала / вся дорога на виду» [9, с. 116]); дорога как судьба («...в жизни трудной, как дорога» [9, с. 116]); дорога как исторический путь России, национальная судьба («во все края бежит одна дорога / хранимой нами родины одной» [9, с. 114]). И даже временные координаты, упоминаемые в «Красном солнышке», «уживаясь» по принципу градации, помогают вписать историю лирического героя в историю нации:

Постучусь в окошко через две недели,
Может, через месяц,

может, через год [9, с. 120].

Основной принцип организации пространственного уровня «Красного солнышка» — расширение от бытового к историческому и фольклорному — позволил Б. Ручьеву расширить диапазон тематики цикла

и сделать образ лирического героя многосоставным. Ведь за ним угадывается и сам автор, и человек поколения 1930-х годов, и воин, страж, богатырь целой эпохи, и скиталец-романтик, обреченный на одиночество, но сохранивший душу в круговороте истории.

Список литературы

1. Власенко А. Поэзия верности: О творчестве Б. Ручьева. — М.: Совет. Россия, 1963. — 56 с.
2. Гальцева Л. П. Высокое откровение: О творчестве Б. Ручьева. — Челябинск: Юж.-Урал. книж. изд-во, 1983. — 192 с.
3. Гальцева Л. П. «Жизнь идет как на архипелаге...» (каторга и ссылка в жизни и творчестве Б. Ручьева) // Вестник Челябинского государственного университета. — 2004. — Т. 2. № 1. — С. 5—14.
4. Друзин В. Борис Ручьев // Нева. — 1963. — № 6. — С. 25—33.
5. Дышаленкова Р. А. Ожог поэзией: о поэтическом цикле «Красное солнышко» // VIII Ручьевские чтения. Изменяющаяся Россия в литературном дискурсе: исторический, теоретический и методологический аспекты: сб. материалов междунар. науч. конф. — М.; Магнитогорск, 2007. — С. 253—255.
6. Лазарев А. И. Б. Ручьев // Поэты и писатели Южного Урала. — Челябинск, 1961. — С. 19—34.
7. Котлухужин М. А. Где вставало «Красное солнышко». — Магнитогорск: Алкион, 2003. — 84 с.
8. Павловский А. И. Русская советская поэзия в годы Великой Отечественной войны. — М.; Л.: Наука, 1967. — 276 с.
9. Ручьев Б. А. Стихотворения и поэмы. — М.: Совет. Россия, 1976. — 205 с.
10. Стариков Д. Борис Ручьев. — М.: Совет. Россия, 1969. — 72 с.
11. Фёдорова Н. В. Ручьев Борис Александрович // Календарь знаменательных и памятных дат. Челябинская область. — Челябинск, 2003. — С. 84—87.

Г. Г. Ишимбаева

*Уфимский университет науки и технологий
Уфа, Россия*

СКАЗОЧНОЕ ЯДРО РОМАНА М. З. ДАНИЛЕВСКОГО
«ДОМ ЛИСТЬЕВ»

Аннотация. В ходе структурно-семиотического исследования, основанного на методологии В. Проппа, доказано: 1) роман «Дом листьев» Марка З. Данилевского относится к жанровому типу волшебной сказки, подвергшейся метаморфозу и трансформациям, 2) сказочное ядро первого уровня повествования является системообразующим и обуславливает многие жанровые признаки романа, 3) тема инициации героя имеет мифологический код и синтезирована с близнечным мифом.

Ключевые слова: Марк З. Данилевский, «Дом листьев», сказочное ядро, близнечный миф

G. G. Ishimbaeva

*Ufa University of Science and Technology
Ufa, Russia*

THE FABULOUS CORE OF M. Z. DANILEVSKY'S NOVEL
"HOUSE OF LEAVES"

Abstract. In the course of structural-semiotic research based on the methodology of V. Propp, it was proved: 1) the novel "House of Leaves" by Mark Z. Danilevsky belongs to the genre type of a fairy tale that has undergone metamorphosis and transformations, 2) the fairy-tale core of the first level of narration is system-forming and determines many genre features of the novel, 3) the hero's initiation theme has a mythological code and is synthesized with twin myth.

Keywords: Mark Z. Danilevsky, "House of Leaves", fairy tale core, twin myth

Автор американского бестселлера 2000 года «Дом листьев» Марк З. Данилевский изучал киноискусство в Лос-Анджелесе (Школа телевидения и кинематографии), принимал участие в работе над документальным фильмом «Деррида» и увлекся кинограмматикой, что предполагает использование визуальных приемов в художественном тексте. Данилевский сумел на практике реализовать возможности синтеза киноязыка с литературой — как заметил В. Сорокин, «Дом листьев» «...похож на подробный киносценарий, амбициозный и блокбастерный, с попыткой кинематографического построения текста» [3].

В этой связи хочется вспомнить об одной из голливудских формул построения кинофильма, приведенных американской писательницей и сценаристкой В. Нельсон: «У нас в Голливуде есть популярная и безотказно спасительная формула — “Do it with Propp!”... Когда нужно в одной фразе изложить суть будущего фильма, особенно в случае хитрого комбинирования, например, двух сюжетов, опытные мастера-сценаристы советуют: “Follow Propp!” Выведенные им законы построения сказки работают и в кинематографии. Его книга “Морфология сказки” — второе американское издание 1968 года — перепечатывалась в США уже не менее 20 раз. Все сценаристы ее имеют. Это их рабочая Библия...» [Цит. по: 2].

Можно предположить, что Данилевский оказался в пропповском мейнстриме, сложившемся в среде сценаристов Голливуда. И хотя у нас нет сведений о том, что он читал книги В. Я. Проппа «Морфология сказки» (1928) и «Исторические корни волшебной сказки» (1946), его «Дом листьев», на наш взгляд, относится к жанровому типу волшебной сказки, подвергшейся метаморфозу и трансформациям. Делая подобное предположение, мы исходим из идеи В. Я. Проппа, который в ответе К. Леви-Строссу заметил: «Историческому объяснению в первую очередь подлежат не отдельные сюжеты, а та композиционная система, к которой они принадлежат. Тогда между сюжетами откроется историческая связь, и этим прокладывается путь к изучению отдельных сюжетов» [4, с. 139].

Именно поэтому «композиционная система» романа Данилевского и привлекает наше внимание прежде всего. Структурное единообразие «Дома листьев», одновременно готического, психоделического, психоаналитического, эргодического, фантастического, кинематографического, графического романа, романа-лабиринта и романа-хоррора, определяется наличием в нем сказочного ядра. Оно является и точкой пересечения многоуровневого полинарративного повествования Данилевского — рукописи Дзампано о фильме (с пропущенными листами, прожженными абзацами, нарушенной последовательностью страниц, опечатками и ошибками, с пометками «нечитаемо», «нечитабельно», «вычеркнуто», сумасшедшими графическими экспериментами и нотным станом), введения и примечаний Джонни Труэнте (со вставками, с приложениями, «всякой» «всячиной», иллюстрациями и с полноценным, отдельным от рукописи Дзампано Я-текстом в ссылках), замечаний издателя.

Предмет осмысления — документальный фильм «Пленка Нэвидсона». Однозначного ответа на вопрос о его реальности/выдуманности в романе нет, хотя есть высказывания о нем знаменитостей — Г. Блума, К. Пальи, С. Кинга, Ж. Деррида, С. Кубрика, Хантера С. Томпсона и др. «Пленка Нэвидсона» посвящена проблемам семьи известного фотожурналиста, лауреата Пулитцеровской премии Уилла Нэвидсона, переехавшего с женой и детьми из Нью-Йорка в Вирджинию. С рассказа о попытке восстановления гармоничных отношений под ежеминутным прицелом многочисленных камер, развешенных героем по всему купленному им дому, начинается роман. Однако сельской идиллии не получается, так как очень скоро становится понятно, что у дома есть своя история в несколько столетий и свои страшные тайны.

Собственно, эта экспозиция, разрушающая жанровые ожидания, и открывает сказочный сюжет «Дома листьев». Он откровенно архаического происхождения и построен на идее двоемирия: рядом с реальной Вирджинией существует ирреальный мир, который влечет к себе главного героя.

Уилл Нэвидсон находит вход в иной мир в собственном доме, который обнаруживает не поддающуюся рациональному объяснению способность управлять временем и пространством, нарушать законы гравитации, расширяться на сотни тысяч километров, обретать немислимые архитектурные формы, скрывать таинственное и ужасное Нечто («дыра размером с кулак пробивает дверной переплет» [1, с. 249]). Все дальнейшее развитие сказочного сюжета связано с инициацией героя, приобщающегося к миру мертвых и возвращающегося в мир живых.

Уилл Нэвидсон далеко не подросток, который проходит ритуальный обряд посвящения и вхождения в родовое сообщество, и не молодой герой волшебной сказки, которому предстоит перерождение в загробном мире и смена статуса. Он взрослый мужчина, глава семьи, муж и отец, состоявшийся в профессиональном плане и достигший определенных социальных вершин человек. Однако его история в таинственном доме на Ясеновой улице подчинена строгой закономерности обряда инициации, в ходе которого необходимо преодолеть свои страхи, умереть и возродиться в новом качестве. Поэтому появившееся в романе символическое сравнение дома с могилой [1, с. 339] и склепом [1, с. 340] носит концептуальный характер, указывая на ожидающий героя магический обряд приобщения к смерти.

Новый неопит в соответствии со сказочной тройственной схемой трижды отправляется в опасную экспедицию в злое недра дома (одна из них, срединная, посвящена поискам пропавших друзей), презрев ультиматумы жены. Иначе говоря, Уилл Нэвидсон проходит три ступени порогового обряда: прелиминарную (отделение от женщины), лиминарную (пребывание в ином мире), постлиминарную (приобщение к миру взрослых мужчин). Так герой проходит обряд инициации, срежиссированный сверхъестественными силами, и ритуальное убийство: в нескончаемых лабиринтах внутреннего дома он теряет ногу, руку, глаз, но возвращается в мир живых; более того, вместе с семьей уезжает из Вирджинии, покидая иррациональный локус.

Сюжет о «Пленке Нэвидсона» заканчивается рождением героя в новом, более высоком статусе: он много думает о профессии, пересматривая свое отношение к фотожурналистике и бесконечно вспоминая свой ставший знаменитым кадр с умирающей от голода сирийской девочкой. Однако это не становится основанием для сказочного хеппи-энда — в финале его фильма зафиксирована тревожная атмосфера и темнота, закрывающая объектив, словно ладонь [1, с. 562]. И это знак того, что вселенское зло, «сверхъестественная тьма» [1, с. 65], в любой момент может восстать из неведомых глубин.

С бинарным делением мира на пространство жизни и пространство смерти, с этим архаическим двоemiрием, связана в романе и тема близнецов, что раскрывает фольклорно-мифологическую основу «Дома листьев», 11-я глава которого воспроизводит историю братьев Исава и Иакова из Ветхого Завета. Вымышленная Данилевским исследовательница, один из множества фантомов художественного мира романа, называет Уилла и Тома «современными Иаковом и Исавом» [1, с. 265].

Постмодернистски ироническая игра (чего стоит фамилия исследовательницы — Руккала), однако, оборачивается неожиданно серьезной стороной, что раскрывается при анализе способов создания на страницах романа образов братьев-близнецов. Данилевский использует приемы контраста и противопоставления Уилла и Тома, что позволяет увидеть в их истории следы близнечного мифа в редуцированном виде. Том Нэвидсон в отличие от Уилла не сделал карьеру и не имеет ни жены, ни детей, неудачник, злоупотребляющий алкоголем и травкой; Том «выживает», Уилл «преуспевает», Тому «достаточно быть», Уилл «стремится стать» [1, с. 32] и т. д. Но при

этом Том играет роль волшебного помощника в испытаниях, выпавших на долю брата. Не общавшиеся в течение восьми лет, они воссоединяются, и Том приезжает в Вирджинию по первому звонку Уилла. Он покоряет всех домочадцев своим добродушием, в образе медведя-дядюшки возится с племянниками, снимает напряжение в отношениях между братом и невесткой, устанавливает запоры на дверь в страшный коридор, обеспечивает радиосвязь во время экспедиции Уилла и подъем наверх Вокса и Джеда; он, наконец, спасает пятилетнюю Дэйзи во время восстания дома и погибает. В контексте сказочного сюжета «Дома листьев» это, безусловно, искупительная жертва, выполняющая функцию ритуального спасения Уилла: Том-Исав снимает проклятие с Уилла-Иакова, жертвуя своей жизнью во имя дочери брата.

При этом жертвенная смерть Тома Нэвидсона изображена не в координатах высокой героики, а с использованием смехо-карнавальной поэтики. Том подчеркнуто труслив, прячется от своих страхов, используя алкоголь и припрятанные косяки, любит шутить, самоиронизировать, сквернословить, создавать теневой зверинец и сочинять сказочные анекдоты. Основной массив сказок представлен в эпизоде радиodeжурства Тома у лестницы в страшный лабиринт. Ситуационно это напоминает «Декамерон» Боккаччо с его вводной новеллой, воспроизводящей исход героев из чумной Флоренции и стихию звучащего слова, противостоящего ужасу небытия.

«Сказочка на ночь для Тома» [1, с. 273] открывает его собрание историй и задает тон: скабресный рассказ про капитана и его красную рубаху и коричневые штаны выполняет роль камертона, настраивая рассказчика и его радиослушателей на мажорную тональность вопреки всему. По сути, та же атмосфера царит и в его сказке про семь гномов в Ватикане, и в истории «Любовь, смерть и кроссовки», и в быличке о старом настоятеле, и в неприличном повествовании о райской птице. Звучащий в них отзвук традиции низовой городской культуры усиливается за счет шуток Тома о смерти, могильщике, мистере монстре.

Таким образом, сказочное ядро первого уровня повествования является системообразующим и обуславливает многие жанровые признаки романа Марка Z. Данилевского «Дом листьев», в котором происходят трансформация и метаморфоз циклов волшебной сказки — инициации героя с ее обрядами и его итоговым перерождением. При этом тема инициации здесь имеет мифологический код

и синтезирована с близнечным мифом, что структурирует поэтику первого уровня произведения и сакрализирует его.

Список литературы

1. Данилевский М. Z. Дом листьев / пер. с англ. Д. Быкова, А. Логиновой, М. Леоновича. — Екатеринбург: Гонзо, 2018. — xxxiv, 750 с.
2. Неклюдов С. Владимир Пропп: От «морфологии» к «истории» // Горький Медиа. — 2023. — URL: <https://gorky.media/context/kak-ustroenavolshebnaia-skazka/> (дата обращения 05.01. 2023).
3. Сорокин В. Интервью журналу Esquire. — 08.2016 // Лайвлиб. — URL: <https://www.livelib.ru/review/696057-dom-listev-mark-z-danilevskij> (дата обращения 05.01. 2023).
4. Пропп В. Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. — М.: Наука, 1976. — С. 132—152.

Д. А. Карпова
Челябинский государственный университет
Челябинск, Россия

ТРАНСФОРМАЦИЯ ФОЛЬКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКОГО
ОБРАЗА ЛИСЫ-ОБОРОТНЯ В СБОРНИКЕ ПУ СУНЛИНА
«РАССКАЗЫ ЛЯО ЧЖАЯ О НЕОБЫЧАЙНОМ»

Аннотация. Рассматриваются мифологические и фольклорные истоки образа лисы-оборотня в фантастических жанрах средневековой китайской литературы чжигуай сяошо и чуаньци. На материале сборника Пу Сунлина «Рассказы Ляо Чжая о необычайном» выявляются функции и специфика воплощения анализируемого образа. Делается вывод о трансформации образа лисы-оборотня в рассказах Пу Сунлина, его использовании с целью критической интерпретации действительности.

Ключевые слова: образ лисы-оборотня, китайская мифология, китайский фольклор, чжигуай сяошо, чуаньци

D. A. Karпова
Chelyabinsk State University
Chelyabinsk, Russia

TRANSFORMATION OF THE FOLKLORE AND MYTHOLOGICAL
SHAPESHIFTING FOX IMAGE IN PU SONGLIN'S ANTHOLOGY
«STRANGE TALES FROM LIAOZHAI»

Annotation. The mythological and folklore origins of the shapeshifting fox image in such fantastic genres of medieval Chinese literature as zhiguai xiaoshu and chuanqi are considered in the article. The functions and the implementation specific of the analyzed image are explored using the material of the anthology "Strange tales from Liaozhai" by Pu Songlin. It is concluded that the shapeshifting fox image in Pu Songlin's novels is transformed and used as a way of critical interpretation of reality.

Keywords: the shapeshifting fox image, Chinese mythology, Chinese folklore, zhiguai xiaoshu, chuanqi

Образ оборотня распространен в верованиях и искусстве многих народов, китайская культура не исключение. В мифологии, фольклоре и фантастической литературе Китая особенно популярен образ лисы-оборотня.

Вопрос о генезисе и сущности образа оборотня в китайской мифологии спорен. М. Е. Кравцова считает, что он сформировался на стадии анимизма, когда преобладали представления об одушевленности объектов природы и самостоятельности души как субстанции.

Исследовательница отмечает: «В экстраординарных случаях — убийство человека, несправедливый смертный приговор и т. д. — его душа *ло*¹ могла оставаться в наземном призрачном состоянии в течение столь длительного времени, сколько требовалось для свершения акта отмщения» [3, с. 186].

И. А. Алимов же связывает возникновение образа оборотня с тотемистическими и фетишистскими представлениями. Согласно верованиям китайцев, оборотнем может стать «животное или предмет (как правило, старый и оттого имеющий волшебные свойства), умеющие обратиться человеком» [1, с. 160]. Такое различие объясняется гетерогенностью генезиса образа оборотня в китайской мифологии, наслоением разнородных — с точки зрения этнокультурной и временной принадлежности — элементов.

Среди образов оборотней-животных, восходящих к тотемистическим представлениям, в китайской мифологии явно преобладают лисы-оборотни. И. А. Алимов в статье «Китайский культ лисы и “Удивительная встреча в Западном Шу” Ли Сянь-миня» выделяет три категории лис-оборотней, могущество которых зависит от их возраста. В первую категорию входят «молодые лисы, способные к волшебству, но ограниченные в превращениях» [Цит. по: 6, с. 242]. Встреча с ними считается дурным предзнаменованием. Ко второй категории причислены лисы в возрасте от пятидесяти до тысячи лет, умеющие принимать облик людей. Такая лиса-оборотень стремится получить «жизненную энергию, что необходимо ей для совершенствования ее волшебных способностей», через союз с человеком [6, с. 242]. Лисы-оборотни, входящие в названные категории, считаются вредоносными существами, представление о них наиболее архаично [6, с. 222].

К третьей категории относятся тысячелетние лисы (как правило, девятихвостые или белого цвета), ушедшие от мира людей и отличающиеся праведным поведением. Их появление считалось благоприятным знаком.

Взаимосвязь возраста и чудесных возможностей лис-оборотней также раскрывает В. Я. Сидихменов: «Когда лисице исполняется 50 лет, она способна превратиться в обычную женщину; в возрасте 100 лет — стать прекрасной молодой девушкой или кудесником, владеющим всеми тайнами чародейства; достигнув тысячелетнего

¹ Душа *ло* (позднее — комплекс из семи душ) отождествлялась с телесностью (плотью) человека, его физиологической деятельностью, в то время как душа *хунь* (комплекс из трех душ) связывалась с его психикой.

возраста, лиса может быть допущена на небо и тогда превратится в “небесную лисицу”» [8, с. 46].

Три ипостаси лисы-оборотня отражают три этапа трансформации данного образа в системе мифологических воззрений китайцев. И в зависимости от представленной в мифе ипостаси лисы-оборотни будут выступать в одной из трех ролей: противника героя, помощника или соблазнителя. При этом союз с оборотнем, как правило, приводит героя к гибели.

Мифологический образ лисы-оборотня был унаследован китайским фольклором и получил распространение в различных жанрах, особенно в сказках. Китайский фольклорист и литературовед Дуань Баолинь отмечает, что в сказках о животных лисы изображены хитрыми и жадными, а в сказках о духах «животные-оборотни обретают внешний вид человека, но сохраняют свою звериную сущность <...>, являются символами разрушающей силы природы или зла, существующего в обществе» [2, с. 81]. При этом в фольклоре лисы-оборотни редко показаны существами, вредящими людям без причины, следовательно, в народном творчестве воплощаются две более поздние мифологические ипостаси лисы-оборотня.

Важно также отметить, что союз оборотня и человека, имеющий в мифах трагический финал, в фольклоре может оказаться счастливым. Например, женитьба на чудесной жене-оборотне часто приносит герою славу и богатство. Б. Л. Рифтин связывает это с тем, что образ девы-оборотня развился из древнейших представлений о тотемной жене, помогающей тому, кто вступает с ней в связь [7]. Также отличие фольклорного изображения лис-оборотней от мифологического заключается в использовании приема антропоморфизма: повадки животных отражают в гиперболизированном, гротесковом виде человеческие характеры, жизнь людей и социальные противоречия.

В фантастической китайской литературе образ лисы-оборотня неоднозначен. Жанр жигуай сяошо («записи о чудесах»), появившийся в III—IV веках в условиях распространения мистицизма и сохранявший установку на достоверность, ориентируется на архаикомифологическую трактовку образов оборотней как опасных существ. В коротких рассказах о столкновении человека с нечистой силой оборотни выступают соблазнительями или противниками героев. На произведения жанра чуаньци («рассказ о необычном»), распространенного в эпохи Тан (618—907 годы), Сун (960—1279) и Мин

(1368—1644), в большей степени повлияла фольклорная традиция, наделяющая оборотней как положительными, так и отрицательными качествами. Они или перенимают пороки людей и получают наказание, или наделяются различными достоинствами, что позволяет им обрести недоступное для безжалостных духов счастье.

Наибольшее развитие образ оборотня получает в творчестве цинского писателя Пу Сунлина (1640—1715). По словам В. М. Алексева, в своих произведениях этот автор «изобразил сложную жизнь того чиновного слоя, к низшим ступеням которого он сам принадлежал, жизнь, доступную его провинциальному наблюдению» [5, с. 8]. Этим объясняется доминирующая сатирическая (обличение пороков общества) направленность его произведений.

Особенной популярностью пользовались рассказы писателя, выполненные в стилистике жанров чжигуай сяошо и чуаньци. Так, в сборнике «Рассказы Ляо Чжая о необычайном» собраны произведения о встрече человека с нечистой силой, в том числе с лисами-оборотнями. Их можно разделить на две группы.

К первой, немногочисленной группе относятся рассказы, по форме и идейному содержанию близкие к произведениям чжигуай сяошо. В них оборотни предстают враждебными духами, с которыми сталкивается человек. Так, герой рассказа «Как он хватал лису и стрелял в черта» прогоняет оборотня, после чего в доме перестает твориться чертовщина, а в произведении «Мужик» крестьянин помогает девушке, которая «мучилась от привязавшегося к ней лисьего наваждения» [5, с. 121]. В рассказе «Плотник Фэн» используется популярный мифологический сюжет о соблазнении человека лисицей-оборотнем: некая дева приходит к герою каждую ночь, чтобы питаться его жизненной энергией. В данных рассказах лисы-оборотни изображены либо подчеркнута негативно, либо юмористически, благодаря чему произведения выполняют утешительно-компенсаторную функцию, то есть позволяют читателям получить недоступный в реальности эмоциональный опыт.

Отдельного внимания заслуживает рассказ «Злая тетушка Ху». Причиной бед героев здесь является не враждебно настроенный оборотень, а монах, который держит лисиц и выпускает их, чтобы они «делали бесовские наваждения. Это ему дает доход, когда его приглашают для ворожбы» [5, с. 99]. Как видим, обличаются в данном рассказе не лисы, а монахи-шарлатаны. Таким образом, сатирический элемент здесь присутствует, но не преобладает.

Произведения о добрых лисах-оборотнях, написанные в традиции жанра чуаньци, более многочисленны. Их тоже можно разделить на три подгруппы. К первой относятся рассказы, повествующие о дружбе человека и оборотня, например: «Товарищ пьяницы», «Студент Го и его учитель», «Лис-невидимка, Ху Четвертый», «Фея лотоса» и др. В таких произведениях лисы помогают героям разбогатеть или продвинуться по службе из жалости, симпатии или признательности. Так, лис-оборотень из рассказа «Товарищ пьяницы» приучает героя к труду, благодаря чему тот избавляется от пристрастия к алкоголю и становится состоятельным человеком. Бескорыстно помогает герою и лиса-оборотень из произведения «Студент Го и его учитель»: с ее помощью юноша, способный и старательный, но не нашедший в далекой маленькой деревне себе учителя, смог сдать экзамены. В данных рассказах оборотни, как замечает В. М. Алексеев, одаривают «высшим человеческим счастьем студента, достойного своего призвания, честного, просветленного, с рыцарской душой и скромным поведением. Фантастика здесь призвана восполнить пробел действительной жизни, выступая в роли потенциального обличителя и реставратора жизненной справедливости» [5, с. 9].

Таким образом, в рассказах данной подгруппы присутствует сатирическое изображение порочного социального устройства: только благодаря вмешательству сверхъестественных сил добрые намерения и хорошие поступки вознаграждаются, а люди, что сбились с жизненного пути, получают шанс на исправление.

Ярче всего сатирическое начало проявляется в рассказах второй подгруппы, где лисы-оборотни выступают носителями добродетели, а люди, напротив, изображены малодушными и вероломными, например: «Лис из Вэйшуя», «Студент-пьяница Цинь», «Великий Князь Девяти Гор», «Военный кандидат», «Лиса наказывает за блуд» и др. Контраст между безнравственными людьми и благородными оборотнями особенно резкий в произведениях, где лисы критикуют героев за пороки, ранее приписываемые им самим. В рассказе «Лиса наказывает за блуд» оборотень подшучивает над героем за распутство, то есть не склоняет человека к греху, как в мифологической или фольклорной традиции, а пытается его искоренить. Такой недостаток, как жадность, отличавший прежде лис, характеризует героя произведения «Тот, кто заведует образованием», оборотень же выговаривает ему за любовь к деньгам. Герой рассказа «Военный кандидат» — лжец и лицемер: пообещав жениться на спасшей его

лисе, он предает ее. Е. М. Мелетинский справедливо отмечает, что главными объектами сатиры в произведениях Пу Сунлина «являются невежественные, злобные, жадные чиновники-взяточники и те широкие злоупотребления государственной экзаменационной системой, которая их порождает, а также бессовестные богачи-сластолюбцы, люди равнодушные и своекорыстные, тупые и пошлые» [4, с. 43]. Духи же выступают в качестве вершителей справедливости, помогающих достойным и наказывающих порочных.

В третью подгруппу можно выделить рассказы о любви лисы-оборотня и человека. В них реализуется сказочный мотив женитьбы на чудесной жене, например: «Пара фонарей», «Лиса-наложница», «Чародейка Ляньсян», «Лиса-урод», «Красавица Цинфэн» и др. В таких историях «фантастические существа женского пола активно вмешиваются в жизнь героев — каких-нибудь бедных студентов-неудачников, как правило, весьма пассивных» — и часто помогают герою разбогатеть [4, с. 45]. Однако в ряде случаев данный мотив переосмысливается и любовные истории приобретают обличительный характер. В рассказе «Лиса-урод» герой, испытывая отвращение к внешности феи-лисы, проводит с ней вечера, пока та ему платит. Союз человека и оборотня отражает здесь не романтические, а товарно-рыночные отношения. Герой рассматривает чудесную деву только как источник обогащения и обменивает жизненную энергию на деньги.

Таким образом, использование в рассказах Пу Сунлина фольклорно-мифологических образов и мотивов является инструментом критического переосмысления действительности. Благодаря этому образ лисы-оборотня трансформируется, становится более сложным и многоплановым. Если в мифологии, частично в фольклоре и произведениях жанра чжигуай сяшо оборотни представлялись враждебными существами, то в сборнике Пу Сунлина «Рассказы Ляо Чжая о необычайном» отрицательными персонажами, как правило, являются именно люди. Способность оборотней принимать человеческий облик и испытывать светлые чувства — продолжение традиций жанра чуаньци, где прием антропоморфизма использовался с дидактическими целями. У Пу Сунлина он становится универсальным средством сатирического иносказания, с помощью которого автор подчеркивает как несовершенство современного ему общества, так и общечеловеческие пороки. Такое переосмысление расширило функционально-семантический потенциал образа лисы-оборотня,

что способствовало его популярности в фантастической китайской литературе XVIII–XXI веков.

Список литературы

1. Алимов И. А. Сад удивительного: Краткая история китайской прозы сяошо I–VI вв. — СПб.: Петерб. востоковедение, 2014. — 592 с.
2. Дуань Баолинь. Китайская народная литература / пер. с кит. Л. К. Станченко. — М.: Шанс, 2019. — 391 с.
3. Кравцова М. Е. История культуры Китая. — СПб.: Лань, 2003. — 416 с.
4. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. — М.: Наука, 1990. — 275 с.
5. Пу Сунлин. Рассказы Ляо Чжяя о необычайном / предисл. и пер. с кит. В. М. Алексеева. — М.: Художеств. лит., 1988. — 558 с.
6. Религиозный мир Китая 2005. Исследования, материалы, переводы (памяти Е. А. Торчинова) / под ред. И. С. Смирнова. — М.: ИВКА РРГУ, 2006. — 327 с.
7. Рифтин Б. Л. Герои и сюжеты китайских сказок // ЛитМир: сайт. — URL: <https://www.litmir.me/br/?b=95492&p=1> (дата обращения 23.12.2022).
8. Сидихменов В. Я. Китай: страницы прошлого. — М.: Наука, 1987. — 448 с.

В. М. Кузнецов
Челябинский государственный университет
Челябинск, Россия

БАНЯ В ТРАДИЦИОННОЙ РУССКОЙ СВАДЬБЕ НА ЮЖНОМ УРАЛЕ

Аннотация. На примере обрядовой бани невесты обобщаются региональные особенности русской свадьбы, которые укладывались в общерусскую структуру и семантику. На Южном Урале прослеживается сочетание севернорусских и южнорусских элементов свадебной традиции, наблюдается разнообразие локальных вариантов, присущее местным этнокультурным группам.

Ключевые слова: баня, банник, свадебный веник, красота, оренбургское казачество, горнозаводское население, крестьянство

V. M. Kuznetsov
Chelyabinsk State University
Chelyabinsk, Russia

BATHHOUSE IN A TRADITIONAL RUSSIAN WEDDING IN THE SOUTHERN URALS

Abstract. The article summarizes the regional features of the Russian wedding on the example of the ceremonial bath of the bride, which fit into the all-Russian structure and semantics. In the Southern Urals, there is a combination of Northern and Southern Russian elements of the wedding tradition, there is a variety of local variants inherent in local ethno-cultural groups.

Keywords: bathhouse, bannik, wedding broom, krasota, Orenburg Cossacks, mining population, peasantry

Автор настоящих строк проходил обучение по специальности «История» в Челябинском государственном университете, когда исторический и филологический факультеты еще были самостоятельными подразделениями. И все же я имею смелость причислять себя к ученикам выдающегося ученого, фольклориста и литературоведа А. И. Лазарева и безмерно благодарен профессору за наставления в первых шагах на поприще исторической науки, этнографии. Именно лазаревские лекции о древнерусской словесности и фольклоре, прочитанные в рамках курса «История и литература», укрепили мой интерес к изучению традиционной культуры. Далее были встречи на концертах студенческого фольклорного ансамбля, напутствие перед полевой практикой, консультации на переменах. И всегда Александр

Иванович был доброжелателен, умел в нескольких словах раскрыть суть любой научной проблемы, давал дельные советы и вдохновлял на дальнейшие изыскания.

Когда пришло время защищать диплом о русской свадьбе конца XIX — начала XX века на Южном Урале, естественно, я обратился за рецензией к заведующему соседней и дружественной кафедрой. А. И. Лазарев легко взял на себя внеплановую нагрузку, унес домой увесистую папку и прочитал очень внимательно. Рецензию до сих пор храню в домашнем архиве как «путевку в жизнь» с подписью выдающегося человека и держу за образец научного анализа и педагогической этики! Не без гордости укажу, вопреки ожиданию после множества замечаний вывод сурового рецензента был лестным: «Считаю, что работа должна быть оценена очень высоко. У автора имеется возможность продолжить свое исследование и на более высоком уровне — в форме диссертации, например».

С тех пор прошло почти уж тридцать лет, позади окончание аспирантуры и защита кандидатской, опубликованы почти две сотни статей и книг. Но остался актуальным, не раскрытым подробно вопрос, сформулированный А. И. Лазаревым в рецензии: «Я не понял, встречается ли где-нибудь на Южном Урале сцена по названию “Баня”?» Конечно, свадебные обряды, связанные с баней, в работе были описаны, и рецензент справедливости ради отметил, что замечания его «проистекают из желания видеть больше, чем может вместить в себя масштаб дипломного сочинения». Но давайте исполним долг перед памятью Учителя и дадим развернутый ответ на вопрос, какие общие черты и локальные варианты свадебных обрядов, связанных с баней, встречались на Южном Урале.

Создатель знаменитой книги «Уральские посиделки» дал наглядный и высокохудожественный пример модной ныне исторической реконструкции. По замыслу автора, «Баня» — одна из множества «сцен» в трехактном спектакле старинной русской свадьбы. На основе свидетельств информаторов и материалов собирателей фольклора, охватывающих лишь несколько территорий Урала (Копейск, Ашинский, Пластовский и Чебаркульский районы Челябинской области, Ильинский район Пермской области), А. И. Лазарев уверенными мазками нарисовал общую картину под названием «Баня», восстановил последовательность свадебных обрядов [16, с. 76—86].

Имеющиеся в нашем распоряжении материалы позволяют утверждать, что «невестина баня» была одним из важнейших обрядов

накануне свадьбы и имела широкое распространение на Южном Урале [15]. В последний день перед венчанием печальный настрой достигал кульминации. Невеста садилась под окном среди комнатных цветов и начинала причитать, обращаясь к матери с просьбой расплести косу. Подруги, получив благословение родителей, усаживали невесту на стул среди избы, которая была полна людьми: полати, печка, лавки, грядки — все занималось любопытными, охотными до зрелищ. У казаков Челябинского уезда отмечена интересная деталь: взрослые мужчины смотреть расплет косы не ходили [6, № 223]. Под пение причетов, которые комментировали происходящее, отец, мать, сестра невесты, ее подруги расплетали по очереди по одной пряди, если на всех не хватало, задушевная подруга незаметно приплетала косу снова. Некоторые родственницы отказывались расплести косу, за что невеста также причетом их благодарила. Невеста сначала сопротивлялась, намотав косу на руку, не давала ее расплести, падала на пол, но потом должна была смириться. Когда косу расплетали полностью, к невесте снова подходила ее мать и закрывала шалью голову дочери. Дочь три раза сбрасывала с себя шаль и завершала причитание:

Не спасибо тебе, родима маменька,
Прикрыла ты мне половину света белого [4, с. 198].

С этого момента она навсегда теряла право заплести косу, символ девичества. Ленты, украшавшие прическу, получали на память все подруги, расплетавшие косу, в Новолинейном районе — только «задушевная подруга» [20, с. 181]. В Миасской и других волостях Троицкого уезда невеста в утро дня венчания, сняв с себя ленту, вешала хорошу-девью-красу на икону Богоматери, если была девственницей. Этой иконой родители невесты благословляли ее [9, № 42]. В станице Нижнеозерной косу невесте расплетали две жениховы свахи, также в день венчания [12, с. 214].

После расплета косы подруги невесты «катали девью красоту» по улицам. Для этого у казаков в Челябинском уезде брат или отец невесты [4, с. 199], в Троицком уезде жених [13, № 6] запрягали лошадей, на дугу навязывали колокольчики и ленты. Красными лентами также украшали головные уборы парней и шали девушек в станице Еткульской [13, с. 64]. Принято было кататься стоя и в одних сарафанах даже в трескучие морозы, чтобы всякий мог видеть наряды. В Челябинском уезде у казаков две девицы наряжались «кавалерами» в красных рубахах и плисовых шароварах, третья —

«женихом», задушевная подруга — «невестою» с распущенной косой. В таком случае настоящие жених с невестой не участвовали в «развозе красоты», хотя в позднее время все чаще бывало наоборот, катались «в обжимку» [4, с. 199]. В продолжение всей поездки девицы пели веселые песни, плясали «русскую», на каждом перекрестке кричали «ура!». Молодые парни, внезапно появляясь из укрытий, забрасывали катающихся в несколько лопат снегом.

Далее подруги невесты ехали к жениху за веником для бани, мылом, губкой и репейным маслом для головы. В Орском уезде у казаков девушки приносили свой наряженный березовый веник, накрывали его полотенцем и говорили: «Чтобы сноха была мила, дайте веник да мыло». Им подавали обычный веник, девушки доставали свой и начинали его нахвалять: «Наш хороший, а ваш — плохой, смочить его надо» [Архив автора]. Девиц угощали чаем, сладостями, вином, выдавали все необходимое и бутылку или две водки. В поселках Прорыв и Усть-Уйском Челябинского уезда мыло специально подвешивали к потолку, и нужно было подпрыгнуть, чтобы достать [23; 25]. Исследовательница фольклора Зауралья В. П. Федорова предположила, что подпрыгивали в честь Солнца, так сказать, славили Бога света [24]. А. К. Байбурин заметил, что вертикальные движения вообще характерны для персонажей обрядов перехода [1, с. 113].

В Троицком уезде, если с девушками был брат невесты, то они притворно отказывались от угощения, ссылаясь на то, что не одни — «с кучером». За ним выбегали во двор, приводили в избу и усаживали за стол. Девушки приглашали приехать на вечерку и ехали к сватам, с которых тоже получали по бутылке вина. Веники привешивали к бокам лошадей и несколько раз проезжали по деревне [9]. В Сакмарском городке банный веник насаживали на длинный шест и украшали лентами разных цветов [27, № 32]. В станице Магнитной девушки ходили приглашать жениха с репьем — кустом лопуха, веточки которого обматывали тряпицами, обмакнутыми в керосин [5, с. 222], наверное, чтобы поджечь. Как установил современный исследователь Н. В. Зорин, обычаем посещения жениха подругами невесты имеет широкое распространение в южнорусской свадьбе [8, с. 239]. Закономерность, выявленная им на материалах Среднего Поволжья, подтверждается картографированием обрядов Южного Урала, этот обычай распространен южнее реки Уй [14].

У горнозаводского населения Троицкого уезда девушки с веником к жениху не ездили, но и там веник украшали лентами

и разноцветными лоскутками [9, № 41]. По нашим наблюдениям, похожие символы девичьей красоты (пирог, лента, веник, репей) были распространены и в соседних территориях Урала [15, с. 47]. Кроме этого, в Уфимской губернии качестве такого символа отмечена сосна [11], в Пермской губернии — «гильце», заимствованное из украинской свадьбы [17, с. 135]. Еще в начале XX века И. И. Ульянов убедительно показал, что понятие «девя́я краса́та» включало в себя не только внешность девушки или ее ленту и другие украшения, но и «все житье девичье с идеею девичества в широком смысле слова» [22, с. 51].

Далее в структуре свадьбы выделяется собственно обрядовое посещение бани с настоящим мытьем или символическим. В Челябинском уезде невесту в баню вели две ее старшие подруги, взяв под руки, по разостланным кошмам под причет или грустную песню. Брат и кто-нибудь из родственников невесты при этом переносили поочередно кошмы вперед [3, с. 20]. Невеста тихо шла, закрыв лицо шалью и плача. Обычно мылась она одна с помощью задушевной подруги, в селе Кочкарь — с замужними сестрами и подругами [16, с. 82]. В Троицком уезде невеста умывалась жениховым мылом [9, с. 42]. По описанию А. И. Кривошёкова, «в бане происходила настоящая оргия, девицы быстро опорожняли полученные от жениха, свах и невесты бутылки, в страшный жар вино действовало очень быстро. К тому же парни до их прихода бросали на каменку мокрого табака — махорки, забрасывали появлявшихся в предбаннике снегом» [13, № 4.]. Безусловно, в этом случае, как и во многих других, мы наблюдаем на Южном Урале соединение обрядовых элементов и причетов, присущих севернорусской традиции, с развлекательным характером южнорусской свадьбы [21]. Это заметил еще А. И. Лазарев: «По своему содержанию, по характеру входящих компонентов, по составу действующих лиц эти сцены — типичные посиделки» [16, с. 77].

Омовение в бане имело как очистительный, так и бережный смысл. В свое время Е. Г. Кагаровым было высказано мнение о том, что в этом обычае можно усматривать пережиток древнего обряда брака с духом бани — банником [10, с. 171]. Такое умозрительное толкование необходимо признать недостаточно доказанным и маловероятным. Н. В. Зорин в одном ряду с крещением новорожденных и обмыванием покойников связал предбрачную баню с представлениями о необходимости омовения при переходе человека из одного социального статуса в другой [8, с. 73]. Современные ученые анализируют облик русской обрядовой бани в свете ольфакторного подхода

и выстраивают своеобразную «пирамиду запахов»: нижние «тяжелые» ноты — деготь, средние — веник, верхние «легкие» — душистые травы. С этой точки зрения, вполне утилитарные манипуляции, совершаемые в бане, имели магическую подоплеку и сопровождалась обрядами, заговорами и причетами [2, с. 599]. Здесь нам приходится поправить А. И. Лазарева, который полагал, что в обрядах свадебной бани «полностью отсутствует магическое начало», занятия шитьем и вышиванием сочетаются с развлечениями [16, с. 77].

В станице Нижнеозерной баня была за два дня до венчания [12, с. 211], а в Челябинском уезде невесту водили в баню в утро дня свадьбы [26, с. 132]. Жених также мылся перед свадьбой в бане, но без песен — по той простой причине, что их некому было петь. Классик отечественной этнографии Д. К. Зеленин заметил: «Это вполне объясняется условиями существования: русские привыкли мыться в бане перед каждым праздником и каждым торжеством, и было бы странно, если бы свадьба оказалась исключением» [7, с. 340]. Современный исследователь И. А. Морозов подметил, что в свадебных гаданиях девушки и юноши выступали как бы с разных сторон. Девушки всерьез надеялись, что различные приметы помогут предсказать судьбу, а парни использовали такие ситуации, чтобы подшутить над особо впечатлительными девицами [18, с. 127].

Интересен обычай, описанный А. И. Кривошёковым у казаков Троицкого уезда. Он писал, что невесту утром в день свадьбы подводили к подполу и перед открытым творилом умывали «с серебра». Прежде всего она снимала с себя тельный крестик, кольца и опускала их в поднесенную тарелку с водой. Невеста мочила кисти и обтирала мокрыми руками глаза, но не ладонями, а обратной стороной. Потом она разрывала надетую на нее тельную рубашку от ворота до подола и сбрасывала, как верхнюю одежду [13, №. 7]. Ей подавали другую рубашку, венчалную, невеста крестилась и надевала ее на себя, а затем смотрелась в поданное ей зеркало, которое все время держала перед нею одна из ее подруг. Дальше постепенно надевались остальные принадлежности женского костюма. Наша коллега О. В. Новикова установила различия во внешнем виде и крое свадебной одежды оренбургских и уральских казаков [19, с. 277]. У оренбургских казаков, как правило, одежда шилась по самой последней моде. У уральцев, напротив, в качестве свадебной одежды бытовали архаичные наплечные сарафаны, поликовые рубахи, перевязки, черьки и т. д. Таким образом, архаика в одежде оренбургских казаков обнаруживала их связь с крестьянскими

традициями, а старинные элементы одежды уральских казаков подчеркивали их этнографическую и сословную самобытность.

Таким образом, на примере обрядовой бани невесты мы можем более обоснованно ответить на вопрос о региональных особенностях русской свадьбы, поставленный некогда А. И. Лазаревым. Обряды накануне дня венчания соответствовали общерусской структуре и семантике, укладывались в последовательность «прощальные причеты — расплет косы (косокрашение) — обрядовое омовение — родительское благословение — посиделки (девичник) — приготовление к венчанию». Многие обряды были нефиксированными или повторялись неоднократно. На Южном Урале прослеживается сочетание севернорусских и южнорусских элементов свадебной традиции, наблюдается разнообразие локальных вариантов, присущее местным этнокультурным группам оренбургского казачества, горнозаводского и крестьянского населения.

Список литературы

1. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. — СПб.: Наука, 1993. — 240 с.
2. Березовская С. С., Авдеева А. Ю. Ольфакторный облик русской бани // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения: сб. материалов VIII (XXII) Междунар. науч.-практ. конф. молодых ученых (Томск, 15–17 апр. 2021 г.). Вып. 22. — Томск, 2021. — С. 597–602.
3. Божко А. Ф. Свадебные обряды [по Кочердыкской волости] Челябинского уезда // Справочная книжка Оренбургской губернии на 1870 год. — Оренбург, 1871. — С. 15–28.
4. Голубых М. Д. Казачья деревня. — М.; Л.: Гос. Изд-во; 1-я Образцовая тип., 1930. — 324 с.
5. Ефимов Ф. Д. Описание свадьбы в станице Магнитной // Мякутин А. И. Песни Оренбургских казаков. Вып. 2. — Оренбург, 1904. — С. 216–235.
6. Завьялов А. Свадебные обряды казаков Челябинского уезда // Оренбургский край. — 1894. — №№ 220, 223, 226.
7. Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография. — М.: Наука, 1991. — 511 с.
8. Зорин Н. В. Русский свадебный ритуал. — М.: Наука, 2001. — 248 с.
9. Игнатъев Р. Г. Обряды при свадьбах у бывших казенных горнозаводских крестьян Троицкого уезда // Оренбургские губернские ведомости. — 1881. — №№ 40–43.
10. Кагаров Е. Г. Состав и происхождение свадебной обрядности // Сборник Музея антропологии и этнографии. Т. 8. — Л., 1929. — С. 152–195.

11. Карпухин И. Е. Русская свадьба в Башкирии: (По материалам фольклорных экспедиций 1938–71 гг. в юж. районы БАССР): дис. ... канд. филол. наук. — Уфа, 1972. — 239 с.
12. Киселев Г. А. Женильба в станице Нижнеозерной // Мякутин А. И. Песни оренбургских казаков. — Оренбург, 1904. — С. 204–216.
13. Кривощёков А. И. Обряды и обычаи оренбургских казаков // Вестник Оренбургского учебного округа. — Уфа, 1915. — №№ 1–7.
14. Кузнецов В. М. Опыт картографирования свадебной обрядности русского населения Южного Урала // Культура провинции: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Курган, 22–24 апр. 2005 г.). — Курган, 2005. — С. 52–53.
15. Кузнецов В. М. Семейный быт русского сельского населения Южного Урала во второй половине XIX — начале XX вв.: дис. ... канд. ист. наук. — Екатеринбург, 1999. — 239 с.
16. Лазарев А. И. Уральские посиделки. — Челябинск: ЮУКИ, 1977. — 158 с.
17. Липовецкая И. Р. Своеобразие русской уральской свадьбы конца XIX — начала XX вв. // Фольклор Урала: фольклор городов и поселков. — Свердловск: УрГУ, 1982. — С. 130–141.
18. Морозов И. А. Женильба добра молодца: происхождение и типология традиционных молодежных развлечений с символикой «свадьбы» / «женильбы». — М.: Лабиринт, 1998. — 352 с.
19. Новикова О. В. Традиционная одежда оренбургского казачества в конце XIX — начале XX веков // Материалы по археологии и этнографии Южного Урала: Труды музея-заповедника Аркаим. — Челябинск: Камен. пояс, 1996. — С. 216–227.
20. Плотников В. Н. Очерк свадебных обрядов у Оренбургских новолинейных казаков // Записки Оренбургского отдела Русского географического общества. Вып. 2. — Казань, 1871. — С. 169–200.
21. Русские Южного Урала. Традиционная культура XIX–XX веков / отв. науч. ред. И. И. Шангина. — СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2018. — 350 с.
22. Ульянов И. И. Образ дивьей красоты по свадебным причитаниям и обрядам села Шмаковского Ирбитского уезда Пермской губернии // Материалы по изучению Пермского края. Вып. V. — Пермь, 1915. — С. 51–68.
23. Фёдорова В. П. Казачья свадьба в Зауралье // За изобилие (г. Куртамыш). — 1979. — 13 нояб.
24. Фёдорова В. П. Собираение фольклора в Зауралье // Русский фольклор. Вып. 4. Полевые исследования. — Л.: Наука, 1984. — С. 87–91.
25. Фёдорова В. П. Усть-уйская свадьба // Молодой ленинец (Усть-Уйское). — 1984. — 7 янв.
26. Шм-н. Свадебный обряд в Челябинском уезде. Из записок священника // Оренбургские губернские ведомости. — 1851. — № 43. — С. 132–133.
27. Юдин П. Л. Городок Сакмарский (историко-этнографический очерк) // Оренбургские губернские ведомости. — 1890. — №№ 30–33.

А. С. Лошманова, М. С. Родионов
Челябинский государственный университет
Челябинск, Россия

СЛАВЯНСКИЕ ДЕВЫ-ПТИЦЫ: О ПРОИСХОЖДЕНИИ ОБРАЗОВ

Аннотация. На материале литературных и визуальных источников исследуется вопрос о возникновении образа девы-птицы в славянской культуре. При помощи сравнительного метода в результате рассмотрения образов Алконоста, Сирина и Гамаюна делается вывод о том, что указанные миксантропические существа являются заимствованными, обладают устойчивым функционалом, связываясь с категориями судьбы, человеческой души, жизни и смерти, прорицания.

Ключевые слова: славянский фольклор, дева-птица, Алконост, Сирин, Гамаюн, сирены

A. S. Loshmanova, M. S. Rodionov
Chelyabinsk State University
Chelyabinsk, Russia

SLAVIC BIRDS-MAIDENS: ABOUT THE ORIGIN OF IMAGES

Abstract. The article examines the question of the origin of the image of the bird-maiden in Slavic culture on the material of literary and visual sources. Using the comparative method, as a result of considering the images of Alkonost, Sirin and Gamayun, it is concluded that these mixanthropic beings are borrowed, have stable functionality, connecting with the categories of fate, the human soul, life and death, divination.

Keywords: Slavic folklore, bird-maiden, Alkonost, Sirin, Gamayun, sirens

Образы фантастических птиц играют важную роль в славянской культуре. Отдельную нишу в типологии птичьих занимают миксантропические существа. У славян таковыми являются Алконост, Сирин и Гамаюн.

В разной степени они фигурируют в духовных стихах и апокрифах, в иконографии и на лубочных картинах, предметах быта (орнаменты на украшениях, посуде, вышивке и пр.). Часто к подобным образам обращаются представители различных видов искусства: художники («Сирин и Алконост. Песня радости и печали» В. М. Васнецова), литераторы («Сирин и Алконост» А. Блока, «Райские птицы» К. Д. Бальмонта, «Купола» В. С. Высоцкого; «Сирин» — псевдоним В. В. Набокова), их изображения используются в геральдике (Гамаюн на гербе Смоленска) и эмблематике.

При упоминании птиц-дев в ассоциативном ряду в числе первых оказываются сирены, описанные в поэме «Одиссея», однако данный образ возник задолго до Гомера. В крито-микенской культуре известны статуэтки крылатых женщин, в Центральной Европе обнаружен погребальный инвентарь, выполненный в виде женских фигур с крыльями и штриховкой, воспроизводящей оперение (Баденская культура) [10, с. 602]. На территории Двуречья и Египта изображения людей-птиц появляются в I–II тыс. до н. э. [4, с. 169]. Несмотря на распространенность образа с женскими чертами, Средней Азии известны и другие, гендерно противоположные «подвиды»: бородатый сирий (рис. 1), сирий-юноша¹.

Рассмотрим, как исследуемые образы воплощаются в славянской традиции.

Алконост (от греч. ἀλκυών — зимородок) — в русских и византийских средневековых легендах райская птица, обитающая у берегов Евфрата или восточнославянского рая — Ирия, отличающаяся прекрасным голосом. Во время пения она «не ощущает сама себя», а услышавший ее человек впадает в забытие: «Ум от него отходит, и душа его из тела исходит». Считается, что песни Алконоста дарят утешение и предвещают будущую радость.

На русских лубочных картинках Алконост изображается полуптицей-полуженщиной с большими перьями различной окраски. Ее голову венчает корона, в руках девы — раскрытый свиток и/или райские цветы (атрибуты вариативны; рис. 2).

Образ существа восходит к нескольким схожим греческим мифам: 1) об Алкионе — дочери Эола и жене царя Кеика, которая, узнав о гибели мужа в кораблекрушении, от горя бросилась в море, после чего боги, жалившись, превратили обоих супругов в зимородков; 2) об алкионидах — семи дочерях гиганта Алкионея (убитого Гераклом), после смерти отца кинувшихся в море и обращенных в зимородков.

¹ В данном случае под «сирином» подразумевается общее иранское название людей-птиц.



Рис. 1. Бородатый сирий.
Ассирийский рельеф,
Берлинский музей [9, с. 58]



Рис. 2. Райская птица Алконост и птица райская Сирина. Гравюра конца XVIII — начала XIX века. Парное изображение антропоморфных птиц сопровождается текстом из Хронографа

Расхождение в звучании греческого и русского вариантов имени, вероятнее всего, обусловлено переводческой ошибкой. Среди славянских памятников рассказ об Алконосте впервые встречается в «Шестодневе» Иоанна Экзарха Болгарского (IX—X века), где в результате прочтения «алкуон ест(ь) морская птица» как «алкуонестъ морская птица» появляется лексема «алконост», закрепившаяся в древнерусской книжности, позднее ставшая именем собственным [5, с. 275].

В «Славянском бестиарии» О. В. Беловой Алконост описывается как большая птица (антропоморфный элемент отсутствует), вьющая гнездо на берегу моря. На иллюстрациях рядом с ней обычно изображены три яйца, реже — корабль [2, с. 53]. Согласно легендам, высидившая яйца, Алконост прячет их на глубине (в более ранних вариантах — гнездится на побережье), садясь на поверхность воды и проводя так шесть-семь дней¹ в ожидании появления птенцов. В эти дни, называемые алконостскими, в море стоит штиль, объясняемый покровительством бога ветров («сторожит свои ветры, / Не выпуская, Эол, предоставивши море внучатам»), в христианской версии — Божьим промыслом (Бог делает море тихим за любовь птицы к своим чадам) [8].

Подобное поведение роднит Алконоста с мифической мономорфной птицей Стратимом (или Страфилом), которая известна как «всем птицам отец/мати». Как и Алконост, Стратим несет яйца в море, однако если первая ассоциируется с усмирением бури, вторая — с кораблекрушениями, что сближает ее с древнегреческими сиренами: «Страфиль птица вострепенется, / Все синее море всколебнется, / Потопляет море корабли гостиные / С товарами драгоценными / И топит гостей, гостей торговых» [1, с. 240].

¹ Количество дней в источниках разнится от 6 до 14.

Сирена является прообразом другой райской птицы с женской головой — *Сирина*. С Алконостом ее сближает чарующий голос, воздействующий на человека, однако характеристики ее дуалистичны: с одной стороны, это предвестник счастья, услышать которого может не каждый, с другой — вестник печали. Подобно сирене сирина одурманивает путников песней и убивает. В европейских легендах этот образ олицетворяет несчастную душу. Вероятно, здесь находят свое отражение верования, согласно которым птица является воплощением души умершего или его проводником в иной мир.

Основным отличием Алконоста от Сирина на лубочных картинках является наличие рук у первого [7, с. 17]. Преобладание антропоморфного элемента подтверждает более позднее происхождение образа. Венец на голове второй птицы заменяется божественным сиянием; это, как и причисление дев-птиц к «райским», обусловливается христианизацией образа.

Вопреки отсутствию текстов, раскрывающих взаимодействие Алконоста и Сирина, в русском искусстве парное изображение этих птиц вошло в круг традиционных сюжетов.

Стоит отметить, что в образах птиц отчетливее, чем в других образах животных, проявляется оппозиция «чистый (святой, добрый) — нечистый (дьявольский, злой)» [3, с. 527]. Мотив двух птиц, сидящих на ветвях мирового дерева, воплощающих космологическую модель, дублируется во многих источниках. Можно предположить, что образ Алконоста, будучи заимствованным, попал на славянскую почву, перенял часть характеристик более архаичных, Стратим-птицы или Сирина, изначально имевшего амбивалентную природу. Как следствие, одиночные персонажи стали восприниматься как полярные, а образ Алконоста получил несколько трактовок: 1) мифическая птица, символ усмирения стихий (от греческого мифа об Алкионе); 2) райская птица-дева, обладающая чарующим голосом.

По мнению исследователей, противопоставление Сирина и Алконоста пошло не от народного, а от профессионального искусства. Пример — картина В. М. Васнецова «Сирин и Алконост. Песня радости и печали» 1896 года, на которой Сирин имеет черное оперение, а Алконост — белое [7, с. 18].

В греческой мифологии *сирены* (др.-греч. Σειρήνες) — демонические существа, рожденные рекой Ахелоем и одной из муз. Миксантропичные по природе, это полуптицы-полуженщины, унаследовавшие от отца дикую стихийность, а от матери-музы — божественный

голос, с помощью которого они заманивают своих жертв. Хтонические сирены почитались так же, как музы иного мира, что подтверждается их изображениями на надгробных памятниках. Уже в классической античности характеристика существ меняется: это сладкоголосые мудрые девы-птицы, обеспечивающие своим пением гармонию космоса.

Родственные сиренам *гарпии* (др.-греч. Ἄρπυιαι) — архаические миксантропические существа, известные как похитители душ. Полуженщины-полуптицы отличаются отвратительной внешностью, а также необыкновенной скоростью и маневренностью, обусловленной родством с богом ветра [11, с. 220]. Данный образ обладает исключительно негативным содержанием.

Иную характеристику имеют славянские сирены. Крылатые птицы-девы представлены как божества орошения полей дождями или утренней росой, отличающиеся доброжелательным отношением к людям [6, с. 164]. После определенных обрядов и жертвоприношений сирены обеспечивали древним славянам дожди и опыление злаков, необходимые для получения хорошего урожая.

Другое мифическое существо, известное славянской культуре, *Гамаюн* — птица-сказительница и предсказательница, излагающая в песнях теогонию славян и историю до Всемирного потопа. По мнению Г. В. Ражнева, источником образа послужила волшебная птица Хумо или Хумай (перс. هوما 'huma'), которая, бросая свою тень на человека, делает его счастливым [11, с. 1013]. Поверье распространилось не только на живых, но и на мертвых людей. Зороастрийцы, помещавшие тела умерших в пещеры, верили: если существо подойдет к телу, дух человека будет счастлив в вечном мире. Образ Хумо, в свою очередь, восходит к иранскому Симургу — мифической вещице-птице, гнездящейся на древе познания и считающейся орудием судьбы [6, с. 160]. Облик Симурга следующий: человеческая голова, тело птицы, четыре крыла, павлиний хвост. Существу приписывают две ипостаси: благую и демоническую [11, с. 918]. Также Гамаюн и Симург могут не представлять различные этапы трансформации одного образа, а иметь общий индоевропейский прототип.

Проанализировав вышеуказанные образы, мы можем сделать следующие выводы.

Птичья символика широко представлена в мифологиях и фольклоре многих народов. Образы людей-птиц известны с I—II тыс. до н. э., и наиболее распространенный — дева-птица.

Образы известных в славянской культуре райских птиц Алконоста и Сирина заимствованы из греческо-византийской литературы. Изначально обособленные, со временем они трансформировались в полярные и стали традиционным сюжетом в славянской культуре. Аналогичная полярность наблюдается в древнегреческой мифологии в случае с образами сирен (поздние варианты) и гарпий.

Образ девы-птицы обладает устойчивым функционалом, связываясь с категориями жизни и смерти (хтоническое существо, проводник душ в иной мир; птица, чье пение убивает), судьбы (предвещает человеку счастливые события; дарует счастье), прорицания (предсказывает будущее). С распространением христианства дева-птица зачастую воспринимается в качестве райской птицы, неотъемлемой чертой которой является чудесное пение.

Список литературы

1. Белова О. В. О чудесной птице Алконост // Русская речь. — 1993. — № 1. — URL: <https://russkayarech.ru/ru/archive/1993-1/113-117?ysclid=lclmh2fth845391432> (дата обращения 02.01.2023).
2. Белова О. В. Славянский бестиарий. Словарь названий и символики. — М.: Индрик, 1999. — 320 с.
3. Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. — М.: Индрик, 1997. — 912 с.
4. Деменова В. В., Безносова А. О. Образ девы-птицы в искусстве стран Евразии (к постановке вопроса) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2019. — № 35. — С. 169–181.
5. Зубкова Е. Н. Лексико-семантическая группа «Фантастические птицы» как фрагмент русской языковой картины мира: история и современное состояние: дис. ... канд. филол. наук. — Ставрополь, 2022. — 343 с.
6. Иванова-Казас О. М. Мифологическая зоология. — СПб.: Филол. фак. СПбГУ, 2004. — 264 с.
7. Иткина Е. И. Русский рисованный лубок конца XVIII — начала XX века. — М.: Рус. кн., 1992. — 256 с.
8. Овидий. Метаморфозы. Книга XI // История Древнего Рима. — URL: <http://ancientrome.ru/antlitrt/t.htm?a=1303001011> (дата обращения 23.11.2022).
9. Ремпель Л. И. Цепь времен. Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии. — Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1987. — 189 с.
10. Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси. — М.: Академ. проект, 2013. — 640 с.
11. Мифы народов мира: энциклопедия: электрон. изд. / гл. ред. С. А. Токарев. — М.: 2008. — 1147 с.

О. В. Мешкова

*Челябинский государственный университет
Челябинск, Россия*

ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ И КЛАССИФИКАЦИИ ЧАСТУШЕК В ТРУДАХ А. И. ЛАЗАРЕВА

Аннотация. Дается характеристика основных работ А. И. Лазарева, содержащих размышления об особенностях частушки как вида фольклора. Цель предпринятого аналитического обзора — актуализировать имеющиеся в трудах доктора филологических наук, профессора А. И. Лазарева подходы к сохраняющим актуальность проблемам изучения и систематизации частушек. Решение возникающей при этом двуединой теоретико-прикладной задачи предполагает, с одной стороны, осмысление классификации частушек, к которой приходит А. И. Лазарев в результате многолетних наблюдений за бытованием этого вида фольклора, а с другой — обоснование возможности применения этой классификации при публикации текстов.

Ключевые слова: А. И. Лазарев, частушка, классификация, вид фольклора, жанр

O. V. Meshkova

*Chelyabinsk State University
Chelyabinsk, Russia*

QUESTIONS OF STUDYING AND CLASSIFYING CHASTUSHKA IN THE WORKS OF A .I. LAZAREV

Abstract. The article describes the main works of A. I. Lazarev, containing reflections on the features of the chastushka. The purpose of this analytical review is to update the approaches available in the works of Doctor of Philological Sciences, Professor A. I. Lazarev to the current problems of studying and systematizing chastushka. The solution of the two-pronged theoretical and applied problem that arises in this case involves on the one hand understanding the chastushka classification, which the author comes to as a result of many years observation of this type folklore existence, and on the other hand — substantiation the possibility of using this classification when publishing texts.

Keywords: A. I. Lazarev, chastushka, classification, type of folklore, genre

В круг интересов А. И. Лазарева всегда входил фольклор в его живом бытовании. Именно поэтому под руководством ученого проходили экспедиции, нацеленные на собирание и изучение уральского фольклора, осуществлялись систематизация и публикация полевых материалов (об этом свидетельствуют сборники, составителем кото-

рых выступал А. И. Лазарев) и, конечно, их основательное изучение. Частушки в этом ряду исследовательских изысканий А. И. Лазарева не стали предметом монографического труда, однако смело можно сказать, что всегда были в фокусе внимания ученого: вопросы происхождения, особенностей бытования, жанрового своеобразия частушек неоднократно прояснялись в научных публикациях А. И. Лазарева. Собранные вместе, они вносят коррективы в представления о генезисе этого вида народного творчества.

Цель предлагаемой статьи — актуализировать имеющиеся в трудах А. И. Лазарева подходы к сохраняющим актуальность проблемам изучения и систематизации частушек. Этот научный вопрос имеет непосредственную связь с решением прикладной проблемы — поисками принципов публикации частушек.

Следует заметить, что вопросам генезиса частушки А. И. Лазарев посвящал как отдельные статьи (см., например, «Развитие частушки на Урале» [5]), так и фрагменты работ общего характера [3; 4; 6; 8]. Так, обстоятельно анализируя рабочий фольклор Урала, А. И. Лазарев отмечал, что наряду с лирическими песнями в конце XIX века в записях появляются тексты, которые можно назвать «переходными песенками». Очевидно, что во многом эти произведения следовали за песенной традицией, сформированной предыдущими поколениями исполнителей, однако появление таких песен, по мнению ученого, «свидетельствовало уже о кризисе старой крестьянской эстетики, о требовании времени — говорить о реальном, близком, переживаемом чувстве исполнителя» [4, с. 175]. В публикациях 1870—80-х годов уже встречались тексты, соответствующие частушкам, но в качестве отдельного нового жанра не выделялись. Заметим, что от традиционной лирической песни эти тексты отличались не только формой, но, что еще важнее, эстетической природой в целом.

Известно, что частушки одинаково распространялись и распространяются как в городской, так и в деревенской среде, а потому вопрос о месте их возникновения остается дискуссионным: некоторые фольклористы убеждены, что частушка возникла в промышленных городах, другие связывают ее рождение с деревней. А. И. Лазарев, исследуя архивные материалы, сопоставляя деревенские и заводские записи, сделанные на Урале, не просто выстраивает схему формирования фольклорного жанра, но и показывает живой процесс рождения, закрепления и распространения традиции в народной среде. В его изысканиях имеются и обстоятельные ответы на вопросы, когда и где

появляются первые частушки. Ученый последовательно доказывает, что «в середине 90-х годов частушка как жанр уже сформировалась полностью» [4, с. 176], места появления новых для того времени фольклорных произведений — «небольшие уездные города, и пригороды крупных городов, и бойкие села на больших дорогах, и районы постройки железных дорог» [4, с. 179], где «встретились и пришли в соприкосновение две в известном смысле противоположные культуры — традиционный крестьянский фольклор и литературная поэзия» [4, с. 179]. Этот тезис поддерживается фактическими сведениями: А. И. Лазарев отмечает, что на Урале первые записи частушек были сделаны в Сысерти и Белорецке. Анализ поэтических особенностей первых частушек и «переходных песенок» позволил ученому показать, как происходит постепенная «канонизация» четырехстрочной формы частушек, как начинает формироваться своя поэтическая система.

Получить представление об особом, импровизационном характере частушек можно из книги А. И. Лазарева «Уральские посиделки». Адресованный читателям, интересующимся народными традициями, этот труд удивителен по многим причинам: автор ставил перед собой задачу «не просто рассказать» о посиделках, а воспроизвести их «во всем великолепии» [8, с. 6]. Пятнадцать лет работы (об этом говорит сам ученый [8, с. 17]) с записями фольклорных материалов, поиски тех, кто помнит посиделки, завершились выходом в свет уникальной книги: у нее есть автор, который с интересом и любовью по крупицам собрал разрозненный материал, выстроил в текст, живо воспроизводящий атмосферу уральских посиделок, но при этом, реконструируя посиделки, не добавил «ничего от себя» [8, с. 18]. В главе «О посиделках вообще, об уральских — в особенности» А. И. Лазарев пишет: «Почти весь рассказ ведется самими их участниками, и только для уточнения и связей были использованы архивные источники, которые, впрочем, и сами доносят до нас живой голос народа» [8, с. 18]. Читатель в результате слышит многоголосье, которое и поет, и рассказывает. Частушки в этом контексте народной культуры как будто оживают: появляется представление о текстах, бытовавших еще в первой половине XX века, проясняются ситуации, в которых исполнение частушек оказывается уместным. Особый интерес представляет глава «Беда на дому — радость на улице», посвященная уличным вечёрам. Комментируя характер этих развлечений, А. И. Лазарев писал: «по существу это обычные вечёрки, которые в связи с летним теплом, духотой в избе, вынесены на улицу» [8, с. 118]. Во время

подобных вечёр звучали частушки. Сорок пять текстов воспроизводит А. И. Лазарев в указанной главе, подчеркивая при этом, что «частушек исполнялось великое множество» [8, с. 129]. Желая дать представление о том, как импровизация сочетается с традицией при пении частушек, ученый передает рассказ жительницы Кусы — Веры Константиновны Гришиной — об одной из частушек с известным зачином «С неба звездочка упала». Стоит заметить, что частушка, подобная той, о которой пишет А. И. Лазарев:

С неба звездочка упала,
Самолетик прогудел.
Не успел вернуться Чкалов,
Громов дальше улетел [8, с. 130], —
не раз будет встречаться в записях фольклористов.

Представление о судьбе различных фольклорных жанров на Южном Урале и, в частности, о бытовании частушек можно получить из статьи А. И. Лазарева «Современное состояние фольклора Челябинской области» [6], опубликованной в 1984 году по результатам проведенных экспедиций. Фольклорист обратил внимание на следующую тенденцию: «По сравнению с 40—50 годами место частушки в фольклоре Челябинской области сокращается. На смену количественному показателю приходит качественный». А. И. Лазарев отметил увеличение числа частушечных напевов («Подгорная», «Танечка», «Цыганочка», «Ходовая», «Уличная», «Василечки») и появление циклов частушек [6, с. 60].

Работа по изучению особенностей частушек была продолжена А. И. Лазаревым и в последующие годы. Во многом обобщающий характер получила глава, посвященная частушкам, в учебном пособии, адресованном студентам. Как отмечал сам автор, цель пособия — «помочь студентам разобраться в трудных темах курса “Русское народное поэтическое творчество”» [7, с. 4]. Некоторые темы, по мнению А. И. Лазарева, излагались в учебной литературе «недостаточно полно, порой противоречиво» [7, с. 4]. Одна из таких тем — «Частушки». Многолетние наблюдения уральского фольклориста, доктора филологических наук, за бытованием частушек позволили внести существенные коррективы в определение своеобразия этого **вида** фольклора.

Заметим, что на пути постижения специфики частушек необходимым шагом является уточнение таких понятий, как «вид» и «жанр»: соотношение этих терминов в фольклористике устанавливалось по-

разному. В. Е. Гусев считал, что целесообразно «за термином *жанр* закрепить более широкое значение, а за термином *вид* — более узкое» [2, с. 110—111]. А. И. Лазарев, как и В. Я. Пропп, напротив, утверждал, что виды состоят из жанров. Деление на виды, по мнению А. И. Лазарева, связано «с главной особенностью фольклора как бытового искусства», а «виды реализуются на практике в жанры» [7, с. 20].

Частушка в соответствии с этим подходом является видом фольклора и обладает специфическими качествами, среди которых краткость вопреки традиционным представлениям не проясняет специфики вида. А. И. Лазарев, считая что частушка выражает «индивидуализированные чувства и переживания людей», для обозначения этого качества предлагает термин адресатность: «...Ибо, если даже в ней отсутствуют собственные имена и названия, она все равно направляется конкретному адресату: “миленочку”, который изменил; “любущке”, которая предпочла красивому богатого; “дроле”, который завтра в армию уйдет, и т. д.» [7, с. 171].

Другими не менее важными качествами частушки являются «крайняя реалистичность» и установка на публичное исполнение. Это видовые черты, которые проявляются во всех жанрах частушки. Дифференциация последних, по мнению А. И. Лазарева, происходит на основе следующих признаков: 1) способы организации текста (композиция, сюжет), 2) система выразительных средств 3) форма стиха, 4) характер ритма. В соответствии с этими свойствами А. И. Лазарев выделяет следующие жанры частушек: «собственно частушка», плясовая частушка, нескладухи и небылицы, двухстрочные страдания, «Семеновна» [7, с. 173]. Обратим внимание на сложность определения «статуса» частушек, условно обозначаемых «Семеновна»: А. И. Лазарев высказывает предположение, что частушки, исполняемые на мотив «Семеновна», следует отнести не к самостоятельным жанрам, а к циклам или севам частушек (как и «Яблочко», «Василечки») [7, с. 173].

А. И. Лазарев отмечает, что «самый распространенный в народе жанр — собственно частушка» [7, с. 174], и предлагает все лирические частушки («собственно частушки») в зависимости от функционального содержания сгруппировать в четыре разряда: «частушка-исповедь, частушка-характеристика, частушка-ситуация, частушка-анекдот» [7, с. 178].

Справедливости ради следует заметить, что глава учебного пособия, предназначенного для ознакомления студентов с научной

проблемой, не предполагает исчерпывающего изложения принципов каталогизации частушек, а скорее, указывает вектор, который следует учесть. Однако намеченная классификация, на наш взгляд, может быть принята за основу публикации текстов. Решая такую прикладную задачу, необходимо обратить внимание на критерии, которые уже были установлены ученым, и при необходимости дополнить их такими, которые позволили бы имеющийся корпус удивительно разнообразных текстов частушек упорядочить и распределить по разрядам.

Итак, частушки-характеристики, по мнению А. И. Лазарева, «полнее всего отражают природу жанра: многие из них создавались с целью просмеивания конкретного лица или конкретной группы лиц». Характеристика может быть индивидуальной («Ты милашечка моя, / какая тоненькая...» [7, с. 179]), групповой («Уж как наши-то ребята / простоквашей давятся...» [7, с. 180]), самохарактеристикой («Мои глазки, как алмазки...» [7, с. 180]), может прояснять жизненную позицию, социальные мотивы.

Извини, что загоревши,
Не за стеклышком сижу:
На тяжелую работушку
Кажинный день хожу [7, с. 181].

Несомненно, этот список «характеризуемых» может быть расширен: в полевых материалах нередко встречаются характеристики местности, явления, предмета, события. Кроме того, описываемые картины быта, природы и прочего могут иметь вспомогательный характер: с их помощью зачастую дается представление о человеке.

Дом высок, окошек пять.
Меня милый хочет взять.
Посмотри, родима мать,
Какой хороший будет зять.

Следует обратить внимание и на то, что частушки этого разряда могут содержать не только описание и оценку «характеризуемого», но и описание его действий, поступков, которые воспринимаются как факт и служат иллюстрацией того или иного качества. Таковы, например, многочисленные частушки с зачином «Мой миленок, как теленок...».

Другой разряд частушек, названный А. И. Лазаревым «ситуативные частушки», раскрывает мир героя, но «делает это не через прямую характеристику, а через описание той или иной ситуации,

в которую он попадает» [7, с. 181]. Три круга этих частушек формируются 1) «посиделочной темой» (с этим связаны мотивы вечёрок, свиданий, соперничества, игр; в повествованиях и описаниях дается представление обо всех участниках посиделок (в том числе о гармонисте), 2) темой свадьбы (в частушках поется и о том, что предшествовало свадьбе, и о том, как изменилась жизнь после свадьбы («Не ходите, девки, замуж»), и 3) темой рекрутчины и солдатчины.

Третий разряд — частушки-исповеди. В этих произведениях лирический герой «изливает душу в момент какого-либо критического своего состояния или просто понимания, что вся жизнь пошла кувырком» [7, с. 178]. Подобные частушки, на наш взгляд, близки самохарактеристикам, однако в исповеди поется о том, о чем не принято говорить громко, при всех, при народе. Частушки-исповеди сродни лирической песне, из которой, вероятно, и пришли некоторые приемы. «В традиционной лирике герой-исповедатель обращается к морю, к ветру, к дереву, к птице, и это всегда условно-символические образы, при помощи которых создается соответствующее настроение песни» [7, с. 190]. В частушке риторическое обращение тоже присутствует (например: «Ты, не ной, мое сердечушко, Ретивое, не ной...»), что является свидетельством родства частушки и песни, однако формирование частушки шло по пути создания и собственной поэтической системы, отличной от песни. Это проявилось, во-первых, в вытеснении риторических обращений реальными, а во-вторых, в замещении образов-символов, присутствующих в традиционной песне в большом количестве, обращениями к образам, не имеющим символического значения.

Ботиночки, ботиночки,
Недолго вам плясать.
Выйду замуж, буду плакать,
Вам под лавочкой стоять.

Четвертый разряд частушек А. И. Лазарев лишь называет (это частушки-анекдоты), не давая ему развернутой характеристики. Предполагаем, что объясняется это тем, что комический эффект, который является определяющим в таких частушках, создается во многом по тем же законам, что и в самих анекдотах. Я. И. Гудошников, исследовавший способы создания комического эффекта в русском народном поэтическом творчестве, выделил три группы средств создания комического эффекта: 1) образные, 2) сюжетно-композиционные, 3) стилевые. В первой группе основную функцию

выполняет портрет комического персонажа, изображение его внешности; во второй — комизм ситуации и комизм поворота действия от обычного к необычному; в третьей — лексические средства (игра слов, пародийные формулы и т. п.) [1]. В частушках-анекдотах смех вызывают нелепые ситуации, в которые попадают герои, алогичные действия, странные поступки.

Мы с миленочком сидели,

Насмешили весь народ:

Целоваться не умели,

Зацепили рот за рот.

Этот пласт частушек уступает предыдущим разрядам по распространению в народной среде, однако, как показывают наблюдения, лидирует при создании эстрадных куплетов. Являясь результатом индивидуального творчества, подобные тексты редко обретают полноценную фольклорную жизнь.

Опыт работы с полевыми материалами позволяет говорить о том, что зачастую закрепление частушки за тем или иным разрядом оказывается весьма условным, поскольку, во-первых, в зависимости от ситуации, в которой исполняется текст, может меняться функция частушки: в результате из исповеди частушка способна трансформироваться в самохарактеристику, из ситуативной перейти в разряд характеристик и т. д.; во-вторых, одна и та же частушка, состоящая из двух частей, может быть идентифицирована и как ситуативная (по одной из частей), и как характеристика (если обратить внимание на другой фрагмент текста); в-третьих, частушки, выступая фрагментами спева, цикла, развивающего общую мысль, предполагают при публикации текстов последовательное расположение вне зависимости от того, к какому функционально-содержательному разряду они относятся; в-четвертых, импровизационный характер частушки, проявляющийся в многочисленных вариантах, приводит к тому, что расхождение в несколько слов переводит частушку из одного разряда в другой. Эти наблюдения, несомненно, необходимо учитывать при публикации текстов.

Подводя итог вышеизложенным суждениям, хотелось бы подчеркнуть, что подход доктора филологических наук, профессора А. И. Лазарева к изучению частушки как вида фольклора имеет не только научно-теоретический вес, но и практический потенциал, который обнаруживается при решении вопросов публикации частушек. Принципы классификации этого вида фольклора, намеченные

А. И. Лазаревым, будут приняты за основу при публикации архива фольклорно-этнографической лаборатории ЧелГУ.

Список литературы

1. Гудошников Я. И. Приемы создания комического эффекта в русском народном поэтическом творчестве // Труды Воронежского университета. — 1961. — Т. 13. — С. 213–220.
2. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. — Л.: Наука, 1967. — 319 с.
3. Лазарев А. И. Поэтическая летопись заводов Урала. — Челябинск: Юж.-Урал. книж. изд-во, 1972. — 312 с.
4. Лазарев А. И. Рабочий фольклор Урала. — Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1988. — 279 с.
5. Лазарев А. И. Развитие частушки на Урале // Вопросы литературы: материалы науч. конф., посвящ. 50-летию Великой Окт. революции. — Свердловск, 1969. — С. 97–112.
6. Лазарев А. И. Современное состояние фольклора Челябинской области // Русский фольклор. Вып. 22. — Л.: Наука, 1984. — С. 50–60.
7. Лазарев А. И. Трудные темы изучения фольклора: учеб. пособие. — Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 1998. — 320 с.
8. Лазарев А. И. Уральские посиделки. — Челябинск: Юж.-Урал. книж. изд-во, 1977. — 158 с.

А. С. Полушкин

*Челябинский государственный университет
Челябинск, Россия*

ФОЛЬКЛОР, ЭТНОГРАФИЯ И МИФОЛОГИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ СЕЛЬМЫ ЛАГЕРЛЁФ В КОНТЕКСТЕ «НОБЕЛЕВСКОГО ФОРМАТА»

Аннотация. Рассматривается вопрос о соотношении фольклорно-этнографического и мифологического начал в творчестве Сельмы Лагерлёф в контексте поисков путей развития и самоидентификации шведской литературы, благодаря «нобелевскому фактору» оказавшейся в начале XX века в ситуации лавирования между «большими» и «малыми» национальными литературами. На материале книги «Удивительное путешествие Нильса Хольгерссона с дикими гусями по Швеции» описываются механизмы трансформации фольклорного и этнографического материала. Делаются выводы о соотношении «локального» и «глобального», «местного» и «всеобщего», фольклорной архаики и религиозно-мифологической классики в творчестве шведской писательницы.

Ключевые слова: мировая литература, фольклоризм, мифологизм, роман-миф, «нобелевский формат», Шведская академия

A. S. Polushkin

*Chelyabinsk State University
Chelyabinsk, Russia*

FOLKLORE, ETHNOGRAPHY AND MYTHOLOGY IN THE WORKS OF SELMA LAGERLÖF IN THE NOBEL FORMAT CONTEXT

Abstract. The article deals with the issue of the correlation of folklore-ethnographic and mythological principles in the work of Selma Lagerlöf in the context of searching for ways of development for Swedish literature at the beginning of the XX century in situation of “maneuvering” between “big” and “small” national literatures thanks to the “Nobel factor”. On the material of the book “Nils Holgersson’s amazing journey with wild geese around Sweden” the mechanisms of transformation of folklore and ethnographic material are described. Conclusions are drawn about the correlation of “local” and “global”, “local” and “universal”, folklore archaism and religious and mythological classics in the work of the Swedish writer.

Keywords: world literature, folklorism, mythologism, mythological novel, Nobel format, Swedish Academy

Мифология и фольклор, как известно, предшествуют литературе как искусству [9, с. 43]. Однако со второй половины XVIII века, прежде всего благодаря И. Г. Гердеру, немецким романтикам и ученым мифологической школы, пробуждается острый интерес к фольклору

и мифологии как источнику литературного творчества. А с середины XIX века начинается эпоха «крутой ремифологизации» [10, с. 5], которая формирует апологетическое отношение к мифу как вечно живому началу («философия жизни» Ф. Ницше, А. Бергсона) и, как следствие, тенденцию к мифотворчеству в литературе.

Насколько эта тенденция является ведущей для всемирной литературы XX века, можно понять, пользуясь тем уникальным «инструментом», который представляет собой Нобелевская премия по литературе. Учрежденная по инициативе шведского химика и изобретателя Альфреда Нобеля (1833–1896), вручаемая Шведской академией с 1901 года, она стала своеобразным «контрольным срезом» литературы XX столетия, позволяющим выявить основные векторы ее эволюции, преобладающие формы, жанры, темы и т. п.¹ Отрицать авторитетность этого социолитературного института невозможно, ведь литературная премия — это акт коллективного признания того или иного образца словесности на основании некой системы ценностей, разделяемых обществом. Акт, который «выражает эти ценности и тем самым символически сплачивает и возвеличивает сообщество, выделяет и отграничивает его» [4]. Уникальность именно Нобелевской премии в развитии мировой литературы подчеркивает французская исследовательница П. Казанова: «Согласно законам литературного мира самой литературной является самая интернациональная премия. <...> Писатели получают ее как знак мирового признания и как самую высокую оценку литературного творчества. И еще можно сказать, что эта премия — лучшее свидетельство единства международного литературного пространства, так как она признана, можно сказать, повсюду» [5, с. 170].

«Нобелевский формат» позволяет увидеть, как в национальных литературах XX века проявлялись «мифоцентричность» и «фольклоцентричность». П. Казанова связывает это явление с постоянной борьбой между «малыми» и «большими» литературами за право первенства: «Мир литературы представляет собой некое пространство, в котором противостоят друг другу крупные, наиболее старые, а значит, обладающие наиболее богатым наследием литературы и литературы, недавно появившиеся и, значит, лишенные какого-либо наследства» [5, с. 96]. Под наследством имеется в виду багаж накопленных литературных средств выражения, сюжетов, мотивов,

¹ И все это, несмотря на специфичность «нобелевского формата», его обусловленность не только интра-, но и эстралитературными факторами. См. подробнее: [12], [13].

приемов повествования и т. п. При этом фольклороцентризм отличает именно «малые» литературы, замкнутые на себе, пытающиеся превратить в «литературный капитал» собственную архаику, фольклорно-мифологические истоки [5].

«Интерес к фольклору в Европе был вызван романтической убежденностью в существовании “души” и “гения” народа. Впоследствии его поддержали этнологи. Этнология как наука возникла на базе колоний и была нацелена на выявление культурных и национальных особенностей. Поддерживая веру в крестьянское, народное происхождение культуры и литературы, этнологи собирали фольклор, в котором искали истоки национальной специфики. В разном историческом контексте таким образом проявлялись одни и те же убеждения: вера в народные истоки художественного творчества. Следуя той же логике, пополняя недостающий литературный и интеллектуальный багаж, писатели бывших колониальных стран Магриба, Латинской Америки, черной Африки продолжают сбор фольклора и делают это примерно так же, как этнологи» [5, с. 93].

Интересен в этом смысле путь шведской литературы в XX веке. Будучи «малой» в начале столетия, не имея собственного Гомера и Шекспира, она оказалась в ситуации беспрецедентного вызова, поскольку Шведской академии выпала честь вручать Нобелевскую премию по литературе — своеобразный пропуск в мир «больших» литератур. В результате представители других национальных литератур начали переводить свои произведения на шведский язык, и количество переводных текстов в Швеции превысило к середине столетия количество собственных литературных произведений, что стало явной угрозой для ее существования. Как следствие, Швеции пришлось включиться в гонку за Нобелевский приз. В итоге по количеству «нобелиатов» она теперь сопоставима с русской, итальянской, польской и превосходит такие литературы, как японская, китайская, чешская, венгерская и др.

Однако такое развитие событий форсировало процесс эволюции литературы внутри Швеции и привело к определенным противоречиям и противостояниям. Так, одна часть писателей XX века явно тяготела к академизму и ориентировалась на классический гуманизм, общеевропейские и общечеловеческие ценности (В. фон Хейденстам, Г. Фрёдинг, В. Рюдберг, Э. Карлфельдт и др.). Другая же часть, представленная прежде всего поколением «пролетарских» писателей и «статаров» (крестьян-батраков), была ориентирована

на местную культуру, обличительный пафос и автобиографическое начало (Ю. Чельгрэн, В. Муберг, М. Мартинсон и др.). Нобелевские лауреаты (С. Лагерлёф, В. фон Хейденстам, Э. Карлфельдт, П. Лагерквист, Х. Мартинсон, Э. Юнсон и Т. Транстрёммер) оказались между двумя полюсами, определяемыми также и эстетически. Если «нобелевский формат» задавал устремленность к авангардным тенденциям и модернизму, то «пролетарская» проза — к фактографическому реализму и натурализму с налетом соцреализма.

В интересующем нас аспекте это проявлялось в сочетании фольклороцентрического, «местного», этнографического материала и универсального, тяготеющего к классическому мифу (античному или библейскому). Как отмечает Д. В. Кобленкова, «ни одно из значительных произведений XX столетия в Швеции не создано на основе национальной мифологии. Интерес к ней утрачивается к концу XIX века, в постромантическую эпоху» [6, с. 100].

Наиболее интересен в этом отношении случай Сельмы Лагерлёф (1858—1940), первого представителя шведской литературы в Нобелевском списке и первой женщины-писательницы, удостоившейся этой награды. В своем творчестве она постоянно обращается к фольклору, который становится источником большинства ее произведений. Прежде всего это касается романа «Сага о Йесте Берлинге» (1891), повестей «Предание старой усадьбы» (1899), «Возница» (1912), сборников новелл «Королевы из Кунгахеллы» (1899), «Легенды о Христе» (1904), «Сказка о сказке» (1908), сборника сказок «Тролли и люди» (1915—1920), «Осень» (1933). Однако и в других произведениях С. Лагерлёф имплицитно присутствует фольклорное начало, проявляющееся в обращении к легендам и преданиям в качестве источников сюжетов и образов, в реконструкции народного сознания, быта, в воссоздании элементов фольклорно-мифологической картины мира.

Обращение к фольклорному (в особенности сказочному) и этнографическому началу в творчестве С. Лагерлёф неразрывно связано с ее религиозными и общественно-политическими взглядами, суть которых состоит в идеализации прошлого, патриархальной старины в противовес индустриальной современности, «железному веку», который писательница не принимала. Как считает П. А. Лисовская, опираясь на точку зрения известного шведского литературоведа У. Ульссона, «творчество Сельмы Лагерлёф — это реставрационный проект» [7]. Она ищет утраченное равновесие в прошлом («по-

терянный рай»), в уходящей крестьянской и помещной культуре шведских провинций, в фольклоре Вермланда, Смоланда, Сконе и других областей Швеции.

С позицией П. А. Лисовской совпадает и точка зрения шведского литературоведа Э. Хёёка. Он считает, что С. Лагерлёф принадлежала к писателям-неоромантикам, к «поколению девяностых» (*nittiotalisterna*), которое противопоставлялось предшествующему «поколению восьмидесятых» (*åttiotalisterna*), отдававшее предпочтение общественной критике и натуралистической поэтике. Представители нового поколения (В. фон Хейденстам, Г. Фрёдинг, Э. Карлфельдт, П. Хальстрём и др.) были сосредоточены на идее чистого искусства, неоромантических идеалах и нередко обращались к сказочной, шире — фольклорной поэтике. Хёёк объясняет это тем, что названные авторы по преимуществу были выходцами из среды провинциальных помещиков, которой оказались чужды противоречивые последствия индустриализации, бурно развивавшейся в Швеции в начале XX века. Они искали альтернативу в идеализированном прошлом, в провинциальных шведских ландшафтах [15].

При этом в битве за признание «поколение девяностых» победило. Так, Нобелевская премия по литературе досталась, хотя и не без труда, Сельме Лагерлёф, а не Августу Стриндбергу, лидеру «поколения восьмидесятых». Однако существенную роль в этой победе сыграло не столько фольклорное начало, сколько ориентация на универсальные гуманистические ценности и библейский, религиозно-мифологический контекст, который просматривается за всеми фольклорными образами и мотивами писательницы (ведь даже образ Нильса Хольгерссона из знаменитой книги о полете с дикими гусями должен быть прочитан в контексте не столько анималистической сказки, сколько евангельской «Притчи о блудном сыне»).

Восприятие творчества С. Лагерлёф только как сказочницы было препятствием на пути к Нобелевской премии. Так, секретарь Шведской академии Карл Давид аф Вирсен в своем экспертном заключении писал: «Когда я прекрасно осознаю, что в произведениях писателей, достойных Нобелевской премии, должны быть отображены живое естество, а не противоестественность, настоящее искусство, а не искусственность, реалистическое воображение, а не фантастическое, и когда большинство работ Сельмы Лагерлёф не соответствует, как мне кажется, этим требованиям, я не могу голосовать за нее» [Цит. по: 14]. Но Вирсен оказался в меньшинстве, и в 1909 году С. Лагерлёф

получила Нобелевскую премию по литературе «как дань высокому идеализму, яркому воображению и духовному проникновению, которые отличают все ее произведения». При этом о фольклорном начале в формуле присуждения не сказано ни слова.

По словам редакторов сборника «Секреты мастерства: Этика, религия, эстетика в творчестве Сельмы Лагерлёф», устоявшееся в советском литературоведении мнение о Лагерлёф как о «доброй сказочнице» с пацифистскими взглядами и сочувствием к бедным людям не отражает всю глубину произведений этой талантливой и многогранной писательницы. «Ее художественные произведения затрагивают экзистенциальные проблемы личности, религиозно-философские и этические вопросы современного ей общества, а также ставят задачи достижения социального и политического равенства между мужчинами и женщинами» [11, с. 10].

Думается, эти противоречия можно объяснить столкновением двух векторов — «местного», тяготеющего к фольклорной архаике и национальному колориту, и универсального, мифоцентрического, связанного с общечеловеческими идеалами гуманизма и христианской этикой. Даже в своей самой известной, наиболее «фольклорной» и «этнографической» книге «Путешествие Нильса Хольгерссона с дикими гусями по Швеции» (Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige, 1906—1907) С. Лагерлёф стремится к трансформации фольклорно-этнографического материала, органично сочетая две названные тенденции. Известная во всем мире сказка о полете Нильса создавалась как учебник географии для народных школ Швеции по заказу руководителей Шведского общества учителей А. Далина и Ф. Берга [1, с. 130]. Знакомство с регионами Швеции, их ландшафтами, флорой и фауной, а также традициями, обычаями, достопримечательностями составляет ядро книги. Однако фундаментом, скрепляющим разрозненные географические сведения, становится фольклорное и прежде всего сказочное начало. Писательница оживляет учебный материал, превращая его в увлекательное приключенческое повествование с погонями и превращениями.

По утверждению Л. Ю. Брауде, фольклор предстает в книге в двух разновидностях сказки — волшебной и анималистской [2, с. 43]. При этом сказка Лагерлёф, несомненно, литературная, но она опирается на жанровые традиции народной сказки, подвергшейся серьезной трансформации. Волшебная сказка лежит в основе истории превращения Нильса в домового, призрачного города Винеты, дра-

матичной судьбы замка Глименгехус. Эти сюжеты уходят корнями в общеевропейский фольклор и могут быть обнаружены в немецкой, английской, французской традиции (например, параллель к «Легенде о Гаммельнском крысолове»). Некоторые сказочные сюжеты имеют сугубо скандинавские и даже только шведские корни (например, сказки о призраках, распространенные в усадьбах Сёрмланда). При этом волшебное в книге Лагерлёф срастается с бытовым, общечеловеческое — с региональным. С Нильсом в образе домового встречаются реальные люди, живущие в Швеции в начале XX века (Матс и Оса, Пер Ула, студент из Уппсалы, одинокая старушка из Смоланда, дети которой эмигрировали в Америку), через их образы показаны социальные проблемы и бытовые условия, этнографический колорит и приметы времени.

Анималистская сказка также лежит в основе сюжета, в котором ключевую роль играет не только мотив превращения, имеющий мифологические корни, но и мотив сосуществования мальчика с животными. Этот сюжет С. Лагерлёф позаимствовала частично из книг британского писателя-нобелиата Р. Киплинга о Маугли. Историю о путешествии ребенка с гусями она обнаружила в книге шведского сказочника Р. Густафсона «Неизвестный Рай», мотив встречи с говорящими животными позаимствован из книги А. Стриндберга «Путешествие Счастливого Пера» [2, с. 62]. Образ Смирре-лиса явно уходит корнями в средневековый животный эпос о лисе (французский и немецкий). Тем самым можно сказать, что сказочные источники не сугубо «локальны» или региональны, они имеют общеевропейскую или даже всемирную основу, но подвергаются серьезной авторской переработке (например, сюжет волшебной сказки о злых сестрах перенесен в мир животных в истории гусыни Дунфин-пушинки).

Третий фольклорный пласт в книге составляют многочисленные легенды и предания, имеющие по большей части этиологическую (объяснительную) направленность (например, о троллихе Исеттер-Кайсе, Фалунском руднике, происхождении провинций Блекинге и Смоланд и др.). Большая их часть позаимствована из книги Х. Хофберга «Шведские народные предания» (1884) и лишь некоторые услышаны или собраны самой С. Лагерлёф. При этом аутентичные предания подвергаются серьезной переработке и гуманизации: так, история о мстительной троллихе Исеттер-Кайсе превращается в сказание о добросердечной «народной мстительнице», которая причиняет вред только богатым (аналог истории о Робине Гуде).

В силу своей «географичности» книга о Нильсе, в которой этиологические предания играют важную роль, имеет огромное значение для национального, а также регионального самосознания шведов. С одной стороны, она создает калейдоскоп портретов уроженцев Смоланда, Вермланда, Сконе, Сёрмланда, Уппланда, с другой — коллективный портрет нации [3].

Этнографическое начало в книге присутствует и в образе знаменитого музея Скансен, созданного в Стокгольме в 1872 году А. Хаселиусом, и в образе короля-историка Оскара II, автора книги о Стокгольме, содержащей многочисленные предания и легенды о городе и окрестностях. Этот пласт можно назвать вторичной этнографией, но и он играет не последнюю роль в книге.

Вместе с тем книга интересна не только шведам, апелляция к общечеловеческим мотивам, христианской этике¹ выводит книгу за пределы узко локального фольклорно-этнографического регистра. Учитывая, что книга о Нильсе была написана за два года до получения Нобелевской премии, ее можно считать одним из существенных факторов включения творчества шведской писательницы в «нобелевский формат».

Таким образом, в творчестве С. Лагерлёф как первой представительницы шведской литературы в «нобелевском списке» намечается синтез фольклорного и религиозно-мифологического начал, национального и универсального, «местного» и «всеобщего». Он определит путь, по которому пойдут и другие шведские «нобелиаты», активнее эксплицируя библейский и античный материал, глубже пряча в подтекст фольклорное и этнографическое начало в поиске компромисса между «центростремительной» и «центробежной» тенденциями, необходимость которого диктовал «нобелевский формат».

Список литературы

1. Брауде Л. Ю. Сказочники Скандинавии. — Л.: Наука, 1974. — 238 с.
2. Брауде Л. Ю. Полет Нильса. Судьба книги Сельмы Лагерлёф. — М.: Книга, 1975. — 99 с.
3. Булин А. Нильс Хольгерссон и национализм // Секреты мастерства: Этика, религия, эстетика в творчестве Сельмы Лагерлёф: сб. ст. / ред. Т. А. Тоштендаль-Салычева, М. О. Дубовицкая, Д. В. Кобленкова. — М.: РГГУ, 2018. — С. 25—46.

¹ Вопросам христианского начала в творчестве С. Лагерлёф уделяет большое внимание П. А. Лисовская, утверждая, что «она шла по пути поисков подлинного Христа в большинстве своих произведений» [8, с. 123].

4. Дубин Б. Литературные премии как социальный институт. Абрам Рейтблат и Борис Дубин о премиях дореволюционной России // Критическая масса. — 2006. — № 2. — URL: <http://magazines.russ.ru/km/2006/2/re4.html> (дата обращения 31. 01.2023).

5. Казанова П. Мировая республика литературы. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. — 416 с.

6. Кобленкова Д. В. Миф в шведской прозе XX века и проблема «нобелевского формата» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2012. — № 1-2. — С. 100—105.

7. Лисовская П. А. Сельма Лагерлёф: сказки для взрослых. За что писательницу любят шведы — и почему это не «Нильс с дикими гусями»: лекция // Проект Arzamas.academy. — URL: <https://arzamas.academy/materials/2161> (дата обращения 31.01.2023).

8. Лисовская П. А. Евангельские мотивы в прозе Сельмы Лагерлёф // Секреты мастерства: Этика, религия, эстетика в творчестве Сельмы Лагерлёф. — М.: РГГУ, 2018. — С. 109—124.

9. Лотман Ю., Минц З. Литература и мифология // Труды по знаковым системам. Вып. 13. — Тарту: Изд-во Тартус. ун-та, 1981. — С. 43—55.

10. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М.: Наука, 1976. — 407 с.

11. От редколлегии // Секреты мастерства: Этика, религия, эстетика в творчестве Сельмы Лагерлёф. — М.: РГГУ, 2018. — С. 9—15.

12. Полушкин А. С. Лауреаты и/или академики: академизм как фактор формирования «нобелевского формата» в литературе // Челябинский гуманитарий. Научный журнал. — Челябинск, 2010. — № 4 (13). — С. 44—51.

13. Полушкин А. С. Национальное и/или универсальное: «нобелевский формат» и его влияние на процесс самоидентификации шведской литературы в XX веке // Проблемы изучения литературы и фольклора: исторические, культурологические и теоретические подходы: сб. науч. тр. Вып. IX. — Челябинск: Вост. ворота, 2008. — С. 91—106.

14. Asaid A. Väldsam debatt i Akademien när Lagerlöf valdes // Svenska dagbladet. 2009. 25 сент. — URL: <http://www.svd.se/valdsam-debatt-i-akademien-nar-lagerlof-valdes> (дата обращения 31.01.2023).

15. Höök E. August Strindberg och Selma Lagerlöf // UR Samtiden — Stora Strindbergdagen. — URL: <http://www.ur.se/id/169415> UR.se (дата обращения 31.01.2023).

М. С. Родионов

*Челябинский государственный университет
Челябинск, Россия*

К ВОПРОСУ О ПОИСКЕ РУССКИХ ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕСЕН XV ВЕКА

Аннотация. Анализируются причины, по которым до нас не дошли народные исторические песни XV века, и рассматривается возможность реконструкции утраченных текстов этого периода.

Ключевые слова: фольклор, лиро-эпическая поэзия, русская историческая песня, художественная система фольклора, Иван III, Иван Грозный, информационный уровень фольклорного текста, Казанский цикл

M. S. Rodionov

*Chelyabinsk State University
Chelyabinsk, Russia*

TO THE QUESTION OF THE SEARCH FOR RUSSIAN HISTORICAL SONGS OF THE 15TH CENTURY

Abstract. The article analyzes the reasons why folk historical songs of the 15th century did not reach us, and considers the possibility of reconstructing the lost texts of this period.

Keywords: folklore, lyrical-epic poetry, Russian historical song, artistic system of folklore, Ivan III, Ivan IV, informational level of folklore text, Kazan cycle

История русского фольклора полна загадок и темных мест, прояснить которые пытается не одно поколение исследователей. Одна из таких загадок связана с жанром исторической песни. Мы практически ничего не знаем не только о механизме возникновения народной лиро-эпической поэзии, но и о первых трех веках ее существования. Действительно, в распоряжении фольклористов имеется лишь по одной песне XIII («Авдотья Рязаночка») и XIV («Щелкан») веков, а вот от песен XV — первой половины XVI столетия в народной памяти не осталось и следа. Это тем более удивительно, что с данным периодом связан целый ряд эпохальных исторических событий, которые, казалось бы, должны были отразиться в народной поэзии. Не нашла, например, отражения в народном творчестве Куликовская битва¹, хотя, по логике вещей, ее масштаб и влияние на дальнейший

¹ Несколько случайных упоминаний Куликова или Куликовского поля без конкретной привязки к эпохальному событию XIV века в былинных текстах явно поздней редакции можно в расчет не брать.

ход национальной истории должны были вызвать к жизни десятки фольклорных произведений. А локальное по своему значению восстание 1327 года в Твери осталось в народной памяти в виде хорошо сохранившейся песни о Щелкане Дюдентевиче.

Предположение, что в интересующий нас период историко-песенное творчество по каким-то причинам на время прекратилось, можно сразу отбросить. Обобщенный опыт изучения художественных систем фольклора разных народов не знает примеров, когда в активной фазе развития жанра вдруг возникала пауза, а затем поступательное развитие возобновлялось. Возникнув и начав развиваться, фольклорный жанр демонстрирует возрастающую динамику эволюционного процесса. Применительно к историко-песенному фольклору заметим, что, даже если изначально появлялось небольшое количество вариантов какой-либо исторической песни, какие-то из них сохранялись в народной памяти и оставались в активном фольклорном репертуаре вплоть до начала XX века, как это произошло, например, с песней о походе Ермака в Сибирь или песнями Смутного времени. В целом же история бытования фольклорного жанра демонстрирует тенденцию все большего увеличения вариантов исходного текста (или текстов). По этой логике, объем исторических песен XV века должен существенно превосходить количество текстов, созданных в XIV и уж тем более в XIII столетии, а значит, и степень их сохранности должна быть выше. Но в реальности картина обратная. И если исключить предположение о народной «забывчивости», должна быть какая-то другая весомая причина, объясняющая утрату репертуара лиро-эпической народной поэзии XV — первой половины XVI века.

Нужно отметить, что в истории отечественной фольклористики уже предпринимались поиски исторических песен XV и более ранних веков. Но, по сути, они сводились к реконструкции песенных текстов, якобы сохранившихся в древнерусской литературе в виде прозаических переработок средневековых авторов, прежде всего летописцев. Так, например, Н. И. Костомаров [3] относит к народным историческим песням летописные известия о походах на Царьград, предпринятых такими князьями, как Аскольд, Дир, Олег. К песенным же прототипам он сводит рассказ о мести княгини Ольги древлянам за смерть Игоря. А академик А. А. Шахматов [7] видит изначальный песенный текст в летописных записях о походах Святослава и Владимира, о гибели Святослава. Есть такого рода реконструкции и в трудах академика М. И. Сухомлинова [6]. Однако сколько-нибудь

убедительной доказательной базы эти гипотезы не приводят. Более того, нужно иметь в виду, что их авторами были литературоведы и историки, а не фольклористы, стало быть, ими не учитывалась специфика устно-поэтического песенного творчества, в том числе особенности народной реакции на историческое событие, особенности сюжетообразования и формирования образной структуры фольклорного произведения. При этом в качестве наиболее весомого аргумента в этих случаях выступает утверждение, что содержание данного летописного известия соответствует больше фольклорному произведению, чем литературному.

Конечно, в той или иной степени связь древнерусской литературы с фольклором существовала всегда, но анализ летописных преданий, от которых отталкиваются названные выше ученые, явно указывает на их изначальную связь с народной прозой, а не с поэзией. На это, кстати, указывали и сами летописцы. Вводя в литературный текст фольклорный компонент, они использовали особые формульные выражения, отделяющие народное творчество от литературного: «говорят», «сказывают» (обратим внимание: *говорят*, а не *поют*) — и подчеркивающие тем самым прозаический характер исходного текста. Да и сама попытка представить реконструкции ранних исторических песен на основе древнерусских литературных памятников вызывает большие сомнения, если учесть отношение церкви (древнерусская литература — прежде всего литература церковная) к фольклору как к идеологическому антиподу. Не случайно поэтому средневековые авторы до конца XV века обращались к народным источникам лишь в крайнем случае, да и приведенная выше формула ввода фольклорного материала была своего рода попыткой отстраниться от устного творчества, противопоставить литературу и фольклор.

Все это означает, что историческая песня, даже если допустить ее существование уже в Киевской Руси, будучи продуктом творчества социальных низов, не могла войти в литературный текст. В конце концов, у древнерусских авторов был более «благородный» песенный источник — дружинные эпические песни, следы которых обнаруживаются, например, в эпической вставке о Евпатии Коловрате в «Повести о разорении Рязани Батыем».

Другой аспект взаимодействия художественных систем литературы и фольклора сформировался в XV—XVI веках и проявился в таких произведениях, как «Повесть о старце, просившем руки царской дочери», «Повесть о Дракуле», «Сказание о Вавилоне», «Повесть

о Петре и Февронии Муромских». Но в этом случае налицо влияние поэтики народной сказки на различные жанры древнерусской литературы. В данном хронологическом коридоре нет ни одного примера влияния народной исторической песни на литературный текст, как нет и следов хоть какого-либо взаимодействия между ними.

Из всего сказанного следует однозначный вывод: искать в древнерусских литературных текстах следы народных исторических песен — занятие бесперспективное. С трудом верится и в то, что народ напрочь забыл все исторические песни XV века, поскольку, как уже отмечено, даже более древнее произведение («Авдотья Рязночка») находилось в активном фольклорном репертуаре около шестисот лет, а в случае с дошедшим до нас докиевским эпосом (докиевские былины) это не менее тысячи лет. Тогда тем более непонятна утрата более близких по времени и более совершенных текстов XV века. Последнее подтверждается тем, что в песнях Казанского цикла (вторая половина XVI века) мы видим целый ряд художественных приемов, отсутствующих в дошедших до нас ранних исторических песнях. Среди них — использование вставного эпизода для раскрытия характера Ивана Грозного (да и само умение показать сложную, противоречивую личность царя — это тоже совершенно новый уровень раскрытия образа в фольклоре), появление зачинов с разными установками, высокая степень исторической достоверности. Конечно, все это не могло появиться одновременно и является результатом активного развития жанра исторической песни. А это значит, что ближайшие по времени к циклу «Взятие Казани» песни уже должны были иметь эти новые элементы или, по крайней мере, уже начать их формировать, а стало быть, по своим художественным параметрам не очень уступали песням о взятии Казани. А учитывая историческую значимость событий правления Ивана III и Василия III, тем более удивительна их полная утрата. Или все-таки что-то сохранилось?

Ответ на этот вопрос может дать учет одной интересной особенности, характерной для механизма отражения исторического факта русской лиро-эпической песней. Дело в том, что в истории данного жанра есть несколько примеров, когда уже имеющиеся тексты использовались для рассказа о более поздних, но близких по своей семантике событиях. Классическим примером такого рода является Разинский цикл, отразивший этапы крестьянской войны 1667–1771 годов. Дело в том, что при всей сюжетной обширности цикла (22 сюжета) лишь четыре из них являются оригинальными. Остальные представляют

собой переделку песен Ермацкого цикла, сложенных в XVI столетии. Причем в большинстве случаев переделка минимальна, поскольку представляет собой замену имени Ермака на Степана (Стеньку) и некоторые сюжетные изменения. На это соотношение циклов еще в XIX веке обратил внимание историк Н. Аристов, отметивший, что «взаимозаменяемость образов Ермака и Разина проистекает из единообразия их деятельности и одинакового отчества» [1, с. 77]. Другим подобным примером являются военно-исторические песни XVIII—XIX веков, в основе большинства которых лежит несколько исходных текстов, ставших клише для всех песен, рассказывающих о военных действиях.

Все это дает основание предположить, что исторические песни XV века также могли стать основой для произведений следующего столетия и, следовательно, дойти до нас в составе более поздних текстов. Теоретически возможны два варианта механизма такого взаимодействия. Во-первых, если отталкиваться от идеи Аристова, то схожесть сценариев исторических событий и созвучие имен их участников могут привести к наложению позднего события на более раннее, к их смешению или контаминации. Причем этот процесс в первую очередь должен быть связан не с непосредственными авторами — творцами песен, для которых событие, о котором они хотели рассказать, неповторимо и уникально, а с народными певцами, подхватившими песню и включившими ее в свой репертуар. Иначе говоря, если для современников событие имеет особое историческое значение, а значит, важны каждая деталь и каждый факт, то для исполнителя и слушателей следующих эпох это просто интересный сюжет, где конкретная, привязанная именно к этому событию подробность уже не имеет значения. И если в памяти певца хранятся две похожие по сюжету песни, да еще и с героями-тезками, то их объединение в единый текст — это лишь вопрос времени.

Другой вариант взаимодействия подсказан механизмом появления Разинского цикла и связан с формированием клише. Иначе говоря, для рассказа о событии, имеющем аналогию в прошлом, в качестве основы может быть использована уже существующая песня, сложенная о похожем событии. Тогда творческий процесс будет сведен к корректировке содержания в соответствии с новыми реалиями. Такой механизм может быть задействован как минимум в двух случаях: ввиду отсутствия творческого таланта при большом желании рассказать о произошедшем или в ситуации своеобразного творческого цейтнота, когда просто нет времени на полноценную

художественную обработку факта и приходится пользоваться чужой песенной «заготовкой». Второй вариант представлен песнями о Степане Разине, когда бурные события крестьянской войны ограничивали возможности полноценного художественного творчества в силу банального недостатка времени.

Итак, обратимся к историческим событиям XV века и посмотрим, нет ли у них параллелей с событиями XVI столетия. Оказывается, есть, и не одно. Налицо множественные параллели между правлениями двух Иванов Васильевичей — Ивана III (государь и великий князь всея Руси с 1462 по 1505 год) и Ивана IV (государь, великий князь и царь всея Руси с 1533 по 1584 год) — деда и внука, сыгравших ключевую роль в становлении, развитии и укреплении Русского централизованного государства.

Между двумя правителями так много общего, что становится возможным наложение ключевых фактов их биографий друг на друга. Оба — Иваны Васильевичи. У обоих было тяжелое детство, связанное с притеснениями и обидами. С юностью обоих связаны и крупнейшие московские пожары (1445 и 1547 годов соответственно). Оба потеряли своих первых (любимых) жен в результате отравления боярами (Иван III — Марию Борисовну, Иван IV — Анастасию Романовну). Оба вторым браком женились на иноземках: Иван III — на Софье Палеолог, племяннице последнего византийского императора, Иван IV — на Марии Темрюковне, кабардинской княжне. Правление обоих Иванов Васильевичей включает в себя походы на Казань и взятие столицы ханства, походы на Новгород (в случае с Иваном III это военное противостояние, с Иваном IV — карательный поход опричного войска), сопровождавшиеся грабежами и насилием, войны с Ливонией и Швецией. Оба правителя получили в народе прозвище Грозный. Иван III первым из московских князей начал именовать себя «самодержец», а его внук в переписке с Курбским говорил о своем неотъемлемом праве управлять самодержавно. Кроме того, в некоторых источниках Иван III титулуется царем, что также сближает его с первым официальным русским царем Иваном IV. К этому нужно добавить и определенную схожесть характеров деда и внука. По сути, в своей личной жизни и своих деяниях Иван IV Грозный повторил ключевые события биографии деда.

Все это и дает основание предположить, что исторические песни, возникшие в правление Ивана III, могли стать основой для отражения сходных событий эпохи Ивана Грозного. В этом отношении наиболее

вероятные «кандидаты» могут быть среди песен Казанского цикла. Данное предположение основывается на том, что, во-первых, для обоих самодержцев взятие Казани (1487 и 1552 годы соответственно) стало одним из важнейших событий правления, во-вторых, обе военные кампании протекали по одному сценарию, включающему движение войска от устья Свияги, переговоры с противником, осаду и ожесточенный штурм крепости. Единственное существенное различие между двумя войнами в том, что Иван Грозный для разрушения казанских стен использовал минированные подкопы.

В настоящее время известно 36 хорошо сохранившихся вариантов песни «Взятие Казани», и, казалось бы, все они относятся к эпохе Ивана IV, поскольку рассказывают о взятии города именно при помощи минированных подкопов. Но при этом есть несколько текстов, своими деталями выбивающихся из общего ряда. Прежде всего это песня № 30 из сборника Кирши Данилова [2]. Ее сюжет имеет существенные отличия от остальных песен цикла и включает в себя элементы, выходящие за хронологические рамки эпохи Ивана Грозного. Начинается песня с мотива вещего сна, который видит казанская царица Елена и о котором рассказывает Семиону-царю:

В сновиденьице много виделось...

А из сильнова Московскова царства

Подымался великой князь московски,

А Иван сударь Васильевич прозритель...

Интересно, что на протяжении всей песни Иван Васильевич ни разу не называется царем, а упорно именуется великим князем московским, хотя на момент взятия Казани Иван IV был царем уже пять лет и в народном сознании этот факт уже прочно закрепился. По крайней мере другие песни цикла (за исключением еще одной) называют Ивана Васильевича только царем. Можно предположить, что в данном случае мы имеем дело не с ошибкой титулования, а с текстом, изначально рассказывающим о событиях XV века, и перед нами не царь Иван IV Грозный, а именно великий князь московский Иван III Васильевич. Это позволяет выделить в песне два информационных уровня, представляющих первичный текст и позднее на него наложение.

Помимо титула, обращает на себя внимание эпитет «прозритель» (то есть провидец), которым несколько раз награждается Иван Васильевич. При этом не зафиксировано ни одного случая, чтобы так называли Ивана Грозного. А вот в отношении Ивана III такие примеры известны по литературным источникам.

Кроме того, в XV веке вещий сон постоянно встречается в произведениях, связанных с формированием идеи «Москва — Третий Рим», чтобы подчеркнуть неизбежность ее воплощения в жизнь, предопределенность связанных с ней событий, что дает веское основание отнести время возникновения данной песни к эпохе Ивана III.

Нужно также отметить, что царица Елена, которая поведала мужу свой вещий сон, только на первый взгляд кажется вымышленным персонажем. На самом деле здесь угадывается вполне определенный исторический прототип. Дело в том, что и во время похода Ивана III, и во время подготовки похода Ивана Грозного заметную роль в высшей власти Казани играли женщины. В первом случае это Фатима — мать хана Ильхама, во втором Сююмбике — в 1549—1551 годах фактическая правительница (регентша) Казанского ханства при своем малолетнем сыне Утямыш-Гирее. При этом именно Фатима — наиболее вероятный кандидат. Во-первых, на момент осады Казани войсками Ивана III она находилась в городе и всячески поддерживала сына, а во-вторых, здесь налицо и параллель имен. Дело в том, что у тюркского имени Фатима есть хорошо известный на Руси греческий аналог — Фотина (Фотиния), что переводится как «светлая». Но и имя Елена означает то же самое — «светлая», «сияющая». При таком совпадении значений замена одного имени другим для фольклора — дело обычное. Да и дальнейшая судьба Елены, показанная в песне («*в монастырь царицу постригли*»), — это судьба Фатимы, которая после взятия Казани Иваном III была сослана вместе с детьми в Карголом на Белоозере и обращена в христианство в Кирилло-Белозерском монастыре.

А вот «Семион-царь», к которому обращается Елена, уже из другой эпохи. Здесь имеется в виду последний казанский хан Едигер (Ядыгар-Мухаммед), который после падения города перешел на службу к Ивану Грозному, крестился и принял христианское имя Симеон. Таким образом, перед нами пример наложения двух информационных уровней — XV и XVI веков, а это значит, что более ранняя песня была использована как основа для рассказа о событии времени царствования Ивана IV Грозного.

В составе Казанского цикла есть еще как минимум две песни, содержание которых позволяет предположительно говорить об их изначальной принадлежности к XV веку. Это песня из «Этнографического сборника» за 1862 год [8]. Она интересна тем, что Иван Васильевич здесь называется государем, а царский титул упоминается

лишь в последних строчках, но при этом в общем контексте произведения кажется чем-то инородным, поздним прибавлением. Все это наводит на мысль, что изначально песня все же рассказывала о казанских событиях, связанных с походом Ивана III, так как для автора песни он не царь, а именно государь [всёя Руси], что более характерно для времени правления деда Ивана Грозного. Что же касается гнева на пушкарей, то, очевидно, данный вставной эпизод и упоминание царского титула добавлены в текст песни уже в условиях сложившегося Казанского цикла.

По этой схеме, скорее всего, формировался и текст песни № 39 из сборника Пальчикова [4]. Рассказ о Казанском походе здесь в большей степени соответствует сценарию войны 1487 года, чем событиям XVI века. Начальным этапом Казанского похода песня называет сражение на реке Свияге. Этот факт действительно имел место в Казанском походе Ивана III и в песне представлен в соответствии с историческими реалиями. 11 апреля 1487 года в устье Свияги произошел кровопролитный бой между русским войском под командованием князя Холмского и войском казанского хана Ильхама. Последний потерпел поражение, отступил в Казань, и с этого момента началась осада города. В Казанском походе Ивана Грозного река Свияга тоже фигурирует, но здесь речь идет уже о Свияжской крепости, специально построенной в качестве опорного пункта русских войск, от которого и началось их выдвижение к столице ханства. Как видим, на основе этой детали в песне можно выделить два информационных уровня, отражающих эпохи Ивана III и Ивана IV.

Помимо Казанского цикла, песни, происхождение которых можно отнести к XV веку, обнаруживаются и в составе других циклов XVI столетия. Так, например, в цикле «Грозный и сын» есть текст, по своему идейному содержанию выпадающий из идеологем эпохи Ивана IV. Имеется в виду песня из сборника Озаровской [5. С. 56–60], у которой весьма необычное начало:

Было у нас да во Цареграде...

Такой зачин не мог возникнуть в конце XVI века, когда уже окончательно и в литературе, и в общественном сознании закрепились идеологема «Москва — Третий Рим». Зачин же из сборника Озаровской отражает первый вариант новой историософской концепции Русского государства, сформулированный в 1492 году ставленником Ивана III митрополитом Зосимой в «Изложении пасхалий» — «Москва — новый град Константина». Что же касается официальной

формулировки государственного девиза, то она впервые прозвучала и получила фундаментальное философское обоснование в 1524 году в «Послании на звездочетцев» псковского монаха Филофея, адресованном Василию III. С этого времени идея Зосимы, при Василии III объявленного еретиком, была забыта и, следовательно, остаться в народной поэзии конца XVI столетия могла лишь как воспоминание, как фрагмент старинной песни. Очевидно, включение этого фрагмента в текст песни об Иване Грозном связано с тем, что в ней значительное место занимает политическая речь царя, отправной точкой которой во многих вариантах и является идея нового Рима.

Кроме того, в рассматриваемой песне Иван Васильевич вновь называется «прозрителем», что имеет прямое отношение именно к Ивану III.

Таким образом, напрашивается вывод, что исторические песни времени правления Ивана III в какой-то своей части могли раствориться в произведениях эпохи Ивана Грозного, а значит, возможна хотя бы и частичная реконструкция состава народной исторической поэзии XV века.

Список литературы

1. Аристов Н. Об историческом значении русских разбойничьих песен. — Воронеж, 1875. — 142 с.
2. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. — М.: Наука, 1977. — 487 с.
3. Костомаров Н. И. Предания первоначальной русской летописи // Костомаров Н. И. Собрание сочинений. Кн. 5. Т. XIII. — СПб., 1905. — С. 287—392.
4. Крестьянские песни, записанные в с. Николаевке, Мензелинского уезда, Уфимской губернии, Н. Пальчиковым. — М., 1896. — 276 с.
5. Озаровская О. Э. Бабушкины старины. — Петроград: Огни, 1916.
6. Сухомлинов М. И. О преданиях в древней русской летописи // Сборник ОРЯС. Т. LXXXV. № 1. — СПб., 1908. — С. 1—120.
7. Шахматов А. А. Разыскания о древнейших русских летописных сводах. — СПб.: Тип. М. А. Александрова, 1908. — 687 с.
8. Этнографический сборник, издаваемый Императорским Русским географическим обществом. Вып. V. — СПб., 1862.

В. В. Садовникова¹, Т. В. Садовникова²

¹Челябинский государственный институт культуры

²Челябинский государственный университет

^{1,2}Челябинск, Россия

КРОССОВЕР КАК ПРОДУКТИВНАЯ МОДЕЛЬ СТРОЕНИЯ ТЕКСТА В СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация. Народная сказка в сознании современных школьников занимает скромное место, и перед авторами детских книг стоит важная задача — возродить интерес к фольклору. Один из вариантов — создание произведения в технике кроссовера, когда сюжет нового текста строится на основе уже известных школьникам сюжетов народных сказок. «Радость узнавания» знакомого материала, неожиданные сюжетные повороты вовлекают читателя в процесс чтения, актуализируя для школьника народную культуру.

Ключевые слова: кроссовер, волшебная сказка, персонаж и его функция, сюжет, читательские ожидания

V. V. Sadovnikova¹, T. V. Sadovnikova²

¹Chelyabinsk State Institute of Culture

¹Chelyabinsk State University

^{1,2}Chelyabinsk, Russia

CROSSOVER AS A PRODUCTIVE MODEL OF TEXT STRUCTURE IN MODERN CHILDREN'S LITERATURE

Abstract. The folk tale occupies a modest place in the minds of modern schoolchildren, and the authors of children's books face an important task — to revive interest in folklore. One of the options is to create a work in the crossover technique, when the plot of a new text is based on the plots of folk tales already known to schoolchildren. The “joy of recognizing” familiar material, unexpected plot twists involve the reader in the reading process, actualizing folk culture for the student.

Keywords: crossover, fairy tale, character and its function, plot, reader expectations

Кроссовером в литературе называют «произведения, в которых сведены воедино сюжетные мотивы и/или персонажи, взятые из двух (или более) уже известных книг, принадлежащих перу разных авторов» [3]. При этом С. Чупринин подчеркивает продуктивность модели для современного культурного пространства (феномен кроссовера свойствен также музыке и кино).

Впервые термин «кроссовер» появился в англоязычных СМИ в 1990-х годах после публикации серии книг о Гарри Поттере и, как это бывает в истории литературы, обозначил явление, существо-

вавшее и до его возникновения. Например, в русской литературе кроссовером вполне можно считать повесть-сказку В. М. Шукшина «До третьих петухов» с той оговоркой, что основой для его создания стали фольклорные мотивы и персонажи.

Кроссоверы с фольклорно-мифологической основой характерны и для современной детской литературы. Обращение к фольклору и мифологии, включение их в новый контекст позволяют автору произведения, предназначенного для детской аудитории, решить важные педагогические и художественные задачи. Все это можно увидеть в сказочной повести современного детского писателя М. Мокиенко «Как Бабы-Яги сказку спасали».

В тексте М. Мокиенко пересекаются два мира — реальный и сказочный. Действие книги начинается в реальном мире: Маша едет в поезде к своему жениху солдату Мокею, который служит на границе. Позже выяснится, что граница эта проходит между реальным миром и сказочным, о чем военнослужащие в большинстве своем не подозревают. Однако внимательный читатель, знакомый со славянской мифологией и сказочными сюжетами, сразу замечает взаимопроникновение двух миров: поезд ночью (время нечистой силы) несется очень быстро и лишь с восходом солнца и первыми песнями петухов (время, когда нечистая сила отступает) начинает двигаться медленно, с положенными остановками.

Первая глава повести играет роль сказочного зачина, актуализируя читательские ожидания. И действительно, далее текст М. Мокиенко строится по законам волшебной сказки, описанным В. Я. Проппом, с характерными для нее персонажами и функциями [2].

Персонажи М. Мокиенко легко преодолевают границу между «сказкой и былью» [1, с. 49]: пограничник Мокей становится героем, который восстанавливает нарушенное благополучие, пройдя испытания (по законам волшебной сказки их будет три); его невеста Маша выступает в роли мудрой девы¹; Кощей Бессмертный в реальном мире оказывается старшиной Кашеевым; а вредитель Лихо одноглазое — проводником.

Особый интерес вызывает такой персонаж сказочной повести, как Баба-Яга. Как и положено, она живет в избушке на курьих ножках на границе реального и сказочного миров, обладает особыми свойствами — летает в ступе, умеет колдовать. Однако в отличие от народной

¹ Вступление Маши в пространство сказки сопровождается переодеванием в традиционный для героинь русской сказки костюм, весьма удивляющий современную девушку: «Сейчас у нас в таких платьях не ходят» [1, с. 40].

сказки у М. Мокиенко мы видим сразу трех Бабок-Ёжек. Это три сестры, и у каждой свой характер: старшая — умная и суровая, средняя — глупая и неловкая, младшая — романтическая. Вместе и порознь они выполняют основные функции Яги в народных сказках, то есть выступают и как похитительницы (похищают Машу и передают ее Кощею), и как дарительницы (дают Мокею волшебный клубок), и как воительницы (нападают на героя, вступают в поединок со слугами Кощея).

При этом жанр литературной сказки позволяет автору раскрыть мотивировку поступков. Оказывается, все действия сестер имеют своей целью благо: похищение и борьба с Мокеем необходимы, чтобы спасти сказку от «скуки и безразличия» [1, с. 13], а ее героев — от забвения и исчезновения. Собственно, в этом же состоит цель самого автора, достижению которой во многом способствует техника кроссовера.

Сюжет сказки, которую творят на глазах читателя три Бабы-Яги, описан в самом начале: «Невесту Мокея Бедных было решено завести в Кошечей замок, а самого Мокея послать на выручку, строя ему на пути всякие козни» [1, с. 28]. В этом сюжете прослеживаются все звенья, характерные для волшебной сказки, в канву которой писатель вплетает не менее одиннадцати русских народных и двух авторских сказок, а также английскую народную прибаутку. В результате книга превращается в увлекательный квест для читателя.

Пропажа невесты, нарушающая благополучие сказочного мира, отсылает читателя к сказкам «Царевна-лягушка» или «Ненаглядная красота», героини которых оказываются пленницами Кощея. Однако традиционный для народных сказок мотив похищения в книге М. Мокиенко трансформирован: Кощей в похищении не участвует, он ждет Машу в своем замке; нет и запрета (не жечь шкурку — «Царевна-лягушка», не оставлять братца одного — «Гуси-лебеди»), который нарушается и влечет за собой похищение.

Следующее звено волшебной сказки — обнаружение героем пропажи и поиск невесты — также претерпевает изменения. Герой не знает о пропаже Маши, потому не просит помощи у Бабы-Яги, напротив, берет ее в плен как шпиона. Но сказочная логика восстанавливается: Баба-Яга убеждает Мокея, что он стал героем сказки и должен спасти невесту, томящуюся в замке Кощея. Дальнейшее развитие действия, включая поиск волшебного яйца, хорошо известен читателю по многим сказкам (например, «Царевна-лягушка»), однако М. Мокиенко делает в сюжете неожиданные повороты.

На пути к замку Кощея Мокей проходит испытания, которые следовало бы назвать добрыми делами. Прежде всего, он помогает деду вытащить из земли репку (отсылка к сказке «Репка»). Демонстрируя знание народной сказки, герой предлагает действовать по проверенному «сценарию», но оказывается, что реальность уже давно изменила события сказки: «бабка обленилась», «внучка в город сбежала» [1, с. 56]. Изменилась и репка: теперь у нее только ботва большая, сама же она оказалась «размером с мелкую сливу» [1, с. 56]. Но Мокей не растерялся: действуя по рецепту солдата (сказка «Каша из топора»), он сварил из репки целый котел каши, благодаря чему прошел второе испытание.

Третьим испытанием для Мокея становится встреча с ненастоящей Машей — в нее превратилась младшая Баба-Яга. Здесь реализуется характерный для многих народных сказок мотив подложной невесты (например, сказка «Марья Искусница»). Однако в повести Мокиенко обман раскрывается не благодаря находчивости Мокея или его волшебным помощникам, а благодаря умению героя выразить свою любовь в слове.

Мокей выдержал все испытания, и теперь по законам сказки ему осталось победить Кощея в честном поединке. Но традиционный сюжет сказки вновь трансформируется, в данном случае в результате вмешательства вредителя — Лиха. Его цель — сделать так, чтобы хотя бы у одной сказки был плохой конец, что противоречит законам жанра. Превратившись в «ветхую старуху», Лихо просит Мокея зачерпнуть воды из колодца и сбрасывает героя туда, обрекая на верную смерть.

Оставив героя в закрытом колодце, М. Мокиенко переносит внимание на запертую в темнице Кощея Машу (не стоит забывать, что перед нами авторская сказка, а потому действие в ней развивается не только по сказочным законам, но и по воле автора). Своей смекалкой Маша напоминает мудрых героинь русских сказок (например, Василису Премудрую), она пытается противостоять Кощею — пугает его с помощью радиопостановки (с собой оказался радиоприемник), чтобы усыпить, рассказывает сказку.

При этом сказка Маши сама представляет собой «мини-кроссовер». Она строится по принципу английской народной прибаутки «Дом, который построил Джек», но вбирает в себя ключевые мотивы и персонажей разных народных сказок. Действие начинается с описания «происшествия», которое нарушает начальное благополучие: Кощей (злодей) украл девицу (героиня) и запер в темнице под при-

смотром Жар-птицы (помощник злодея). Герой («молодец-удалец светлицый») отправляется выручать свою невесту и проходит три испытания: крадет перо у Жар-птицы, с помощью меча-кладенца (волшебный предмет-помощник) побеждает трехголового змея (помощник злодея) и убивает Кощея.

И вновь М. Мокиенко вносит в сказочную структуру свои коррективы. Много в этой сказке свершается при содействии волшебных помощников. Яйцо со смертью Кощея разбивает мышка-норушка, что отсылает к сказке «Курочка Ряба», вот только мышка в ней не является героем-помощником, а сама сказка не является волшебной. Меч-кладенец сам «срубает башки трехголовому змею», а «молодец-удалец» только похищает перо у Жар-птицы, которая «проморгала девицу». Финал же сказки (свадьба героя и героини) вполне совпадает с финалом волшебных сказок.

Возвращаясь к финалу основного сюжета сказки М. Мокиенко, заметим, что автор до последнего держит читателя, который, конечно, ожидает хорошего конца, в напряжении. Мокей не успел спасти Машу до захода солнца, и героиня превратилась в камень (мотив окаменения, правда, героя, а не героини, можно встретить в сказке «Ненаглядная красота»). Но в последнюю секунду Бабы-Яги возвращают ход сказки в традиционное русло: яйцо с волшебной иглой найдено, Маша расколдована, благополучие восстановлено — и в отношениях возлюбленных, и в сказочном мире, который «ожил» благодаря рожденной на наших глазах новой сказке. А вместе с тем восстановлен и интерес юного читателя к народной сказке: создание текста в технике кроссовера дает ему возможность почувствовать себя соавтором.

И, конечно, техника кроссовера позволяет автору выразить свое представление о мире, нормальное состояние которого — гармония и равновесие, достигаемые благодаря взаимовыручке и искренним чувствам. Так проявляется дидактический потенциал сказки.

Список литературы

1. Мокиенко М. Как Бабы-Яги сказку спасали. — М.: Самовар, 2011. — 111 с.
2. Пропп В. Я. Морфология сказки. — Л.: Academia, 1928. — 152 с. — URL: <http://feb-web.ru/feb/skazki/critics/pms/pms-001-.htm?cmd=p>.
3. Чупринин С. Кроссовер // Чупринин С. Русская литература сегодня: жизнь по понятиям. — URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/Ч/chuprinin-sergej/russkaya-literatura-segodnya-zhiznj-po-ponyatiyam/123> (дата обращения 13.01.2023).

Е. А. Селютина

*Челябинский государственный институт культуры
Челябинск, Россия*

ЛЕГЕНДАРНЫЙ В. ПЕЛЕВИН: ЛИТЕРАТУРНОЕ ИНТЕРВЬЮ В АСПЕКТЕ САМОПРЕЗЕНТАЦИИ

Аннотация. Исследуется «нарратив об авторе», формирующийся в жанре литературного интервью (на примере В. Пелевина). Делается вывод о зависимости стратегии самопрезентации творца от общественных конвенций, принятых в отношении писательства; векторы самоидентификации В. Пелевина представлены через описание проблемно-тематического ряда его нарративов, ведущим из которых является изоляция, внаходимость по отношению к актуальному литературному процессу.

Ключевые слова: нарратив, литературное интервью, В. Пелевин, самоидентификация

E. A. Selyutina

*Chelyabinsk State Institute of Culture
Chelyabinsk, Russia*

LEGENDARY V. PELEVIN: LITERARY INTERVIEW IN THE ASPECT OF SELF-PRESENTATION

Abstract. The article examines the “narrative about the author”, which is formed in the genre of literary interview (on the example of V. Pelevin). The conclusion is made about the dependence of the creator’s self-presentation strategy on the social conventions adopted in relation to writing, the vectors of V. Pelevin’s self-identification are presented through the description of the problem-thematic series of his narratives, the leading of which is isolation, non-accessibility in relation to the actual literary process.

Keywords: narrative, literary interview, V. Pelevin, self-identification

Литературное интервью в связи с общим «нарратологическим поворотом» (Й. Брокмейер, Р. Харре [4, с. 29]) и вниманием к эгоистичным различным типам в новейшей гуманитаристике (персональным сайтам, страницам социальных сетей, метатекстам дискуссий вокруг «постов» на них) становится важным источником изучения актуального литературного процесса. Жанр становится эмпирической базой в рамках изучения проблемы «литературного портрета» [22], выбора художественной стратегии (метода) конкретным автором [19], как способ подтвердить выводы исследователя при осмыслении

«литературной репутации» писателя [14], описания мифа о литературной персоне [7]. Но в контексте указанных штудий литературное интервью является дополнительным источником; нас же интересует проблема «прямой речи автора», «нарратив об авторе» (рассказ о самом себе) в литературном интервью в контексте самоописания и самоидентификации автора в определенных социокультурных и экономических условиях (в том числе и кризисных явлениях культуры и литературы).

Литературные интервью, размещенные в традиционных и цифровых СМИ, не могут считаться только лишь способом ведения маркетинговых операций на книжном рынке (фестивали, книжные ярмарки, творческие встречи и т. п.). Под литературными интервью мы понимаем интервью писателей, данные любого типа публичным изданиям; в нарратологическом прочтении — свободное сочетание «мнемических нарративов», «нарративов личных историй» и т. п. Говорящий (нарратор) — не просто маркированная социумом значимая фигура, «источник определенной информации» [10, с. 55], но и индивидуум, подчиняющийся области общественных конвенций, принятых в отношении писательства как культурной практики. Специфика жанра определяется тем, что нарратор — и субъект, и объект текста. Современный нарратолог М. Флудерник полагает, что в тексте может происходить переход от нарратора к персонажу, от дискурса к нарративу (диегезису) (Fludernik M., Alber J. *Postclassical narratology: Approaches and analyses*. Columbus, 2010 [Цит. по: 21]). Если ранее интервью рассматривалось как жанр журналистики (нефикциональный), то сегодня очевидно, что природа авторского креативно-творческого осмысления и презентации самого себя в публичном дискурсе формирует нарратив, обладающий фикциональным потенциалом.

Дискуссия о необходимости систематизации автобиографических нарративов в современном литературоведении ведется с конца XX века (см. работы В. Лакшина [11], М. Абашевой [1], И. Савкиной [16], Д. Риникера [15], Н. Ковтун [9] и др.), и за это время отношение к эго-наррации как к объекту теоретического осмысления поменялось принципиально. Если ранее «прямая речь» полагалась источником верификации сведений (я-высказывание правдиво, существует вне «вымысла поневоле» [11, с. 5]), то при развитии нарратологии и когнитивной психологии прямая речь стала изучаться как сложная система представления «события», а не изложение фактов,

когда взаимодействие с коммуникантами оформляется в наррации с учетом ментального и аксиологического опыта нарратора [18, с. 60]. По словам В. Тюпы, личный опыт оформляется в нарратив с учетом процессуальности (повторяется, как времена года), событийности (то, что случилось однажды), рефлексивности (опыт размышлений о процессах и событиях) [20, с. 9]. В «нарративе об авторе» внутри интервью нас будет интересовать именно этот подход: о каких «событиях писательства» автор говорит в контексте самопрезентации и каким образом их осмысляет, насколько рекуррентны (повторяемы) проблемно-тематические векторы его нарратива. Писатель оказывается в ситуации самооценивания, саморефлексии, то есть выступает критиком в отношении самого себя.

Покажем, как автор участвует в интерпретации собственного творчества на примере В. Пелевина, к настоящему времени имеющего статус легенды современной литературы (в документальном фильме «Пелевин» 2022 года, реж. Р. Чепель, Виктора Пелевина называют «мифом» и «фантомом» [13], в дискуссии 2010 года в проекте «Сноб» — «неотъемлемым персонажем российского литературно-художественного дискурса» [8]). В качестве эмпирической базы исследования использованы интервью с 1992 по 2010 год, отобранные методом сплошной выборки, данные журналам «Афиша», GQ, Playboy, «Сноб», Esquire, газетам «Известия», «Комсомольская правда», «Коммерсантъ», сетевым изданиям Gazeta.Ru, BOMB Magazine и др. Временной диапазон материала исследования определяется тем, что в открытых источниках нет данных об интервью более позднего времени, а также нет информации о встречах с читателями позже 2010 года. В силу жанра данной публикации ограничимся анализом некоторых принципиальных для интерпретации «нарратива об авторе» позиций самопрезентации выбранного писателя, которые носят характер предварительных замечаний.

Проблемно-тематические векторы самоанализа Пелевина определяются его флуктуирующей позицией между декларируемым нежеланием выходить к публике и читателю и очевидной вовлеченностью в процесс сбора данных о себе (на чем писателя не раз ловили интервьюеры), четким ограничением возможных вопросов к нему: нет биографии — есть текст. Можно интерпретировать такое поведение как следование законам поля экономики, когда дефицит какого-либо товара или ресурса создает повышенный спрос на него. В условиях нарастающего медийного присутствия акторов

актуального литературного процесса (возможно, рекордсменом здесь стоит считать Ю. Полякова, издавшего несколько томов своих интервью) такое нежелание взаимодействовать с прессой было определенным вызовом: «Я никогда не брал на себя обязательств давать или не давать интервью. Я делаю то, что мне хочется» [8]; «Поскольку все эти вопросы имеют примерно один и тот же смысл, мне кажется правильным дать уважаемым участникам комьюнити один общий ответ. Предлагаю вам сорок три секунды моего внутреннего безмолвия и прохлады» [8]. Подобную стратегию в момент возникновения самого жанра литературного интервью (конец XIX – начало XX века) демонстрировал А. Чехов: на фоне активно принимающих журналистов Л. Андреева, А. Куприна, М. Арцыбашева и, несмотря на активное сотрудничество с прессой в качестве фельетониста, Чехов удивлял отсутствием желания отреагировать на социальную или политическую повестку (см. об этом: [17]). Пелевин не дает интервью и тем самым позволяет воспринимать это факт своей биографии как особенность личности (по словам А. Долецкой, он «равнодушен к славе» [13]); влияет на использование ритуальных речевых формул-зачинов во многих интервью разных лет (Пелевин интервью не дает, но нам дал).

Так как автор последовательно не сообщает новых биографических сведений, нарративная рамка бесед (которая регулирует вопрос-ответную форму интервью) с точки зрения обсуждения биографических фактов отличается высокой рекуррентностью: учеба в Литературном институте, путешествия, работа в Америке, выход нового романа. Но Пелевин в некоторых случаях готов обсуждать, собственно, сами тексты, их формально-содержательные особенности, философию, отводя значимую роль читателю как необходимой тексту фигуры, в полном соответствии с ведущими философскими тенденциями того момента (например, феноменологией и герменевтикой), преимущественно оформляет персональный событийный опыт как рефлексивный (опыт размышлений). В силу очень быстрого роста популярности после публикации повести «Омон Ра» и романа «Чапаев и Пустота» интервьюерами его становились неслучайные для мира искусства люди, способные формулировать запрос, отвечающий духу именно интеллектуальных дискуссий, а не только запросу расширяющейся сферы массовой культуры, внутри которой, несомненно, оказался писатель, удовлетворяя запросы на чтение у разного типа публики. Именно поэтому, формулируя парадоксальное высказывание, Пелевин

выходит на уровень «поэтического манифеста», постулирующего невозможность постигнуть феноменологию таланта: «Если сначала придумать весь роман как схему, а потом заполнять его текстом, это будет смертельно скучно, непонятно тогда, зачем этим заниматься, деньги можно зарабатывать более эффективными методами. Когда я пишу какой-нибудь текст, я двигаюсь на ощупь, именно в этом для меня заключена прелесть этого занятия, это как прогулка в ночном лесу, когда не знаешь, что произойдет через час. Так что эти схемы появляются при анализе, но они не предшествуют синтезу, которым является творчество» [6].

Но интересен другой момент: на сегодняшний день мы находимся в поле напряженных дискуссий о том, какого рода художественную стратегию должно признать новой в данный момент, ведущихся вокруг понятий «метамодернизм», «цифромодернизм» и т. п. При очевидном уходе постмодернизма на периферию художественного развития метамодерн все еще не может считаться ведущей художественной стратегией, так как, собственно, как «метод» или «стратегия» по-прежнему не определен: по словам Т. Вермюлена и Р. ванн ден Аккера, «каждому человеку следует использовать термин [метамодерн] так, как ему хочется» [5]; «Метамодернизм — это не философия. Это также не движение, не план или программа, не художественная заметка, визуальный концепт, литературный прием или троп. <...> Для нас это структура чувства» [5]; метамодерн — это не результат, а поиск или «осцилляции» между крайними точками современности (искренность — ирония, отрицание — принятие). Пелевин задолго до выхода книги указанных авторов «Заметки о метамодернизме» выводил себя из определений и групп, что исследователями рубежа XX и XXI веков, которые находились в точке становления российской теории постмодерна (об этом см., например, работу М. Липовецкого [12]), использовалось как подтверждение тезиса о кризисе идеологием в его прозе и ее интертекстуальном игровом характере.

Полагаем, что такая стратегия самопрезентации автора предлагает своеобразную стратегию сопротивления культурной ситуации, сложившейся в России к концу XX века, которая привела к десакрализации творца литературного текста. По словам литературоведа М. Черняк, в этот период «сфера производства художественных текстов резко утратила социальный престиж, а лишение литературы социальных привилегий нанесло ощутимый удар

по самоидентификации участников литературного процесса» [22, с. 1]. В интервью конца 1990-х годов последовательно минимизируется представление о «Пелевине биографическом» и формируется нарратив о «писателе-скрипторе», транслирующем некие истины высокого онтологического и гносеологического порядка. В силу гуманитарной осведомленности и вовлеченности автора в процесс осуществления новой разметки российской культуры (работа в периодических изданиях, издательствах, переводческая деятельность) можно предполагать, что такого рода репрезентация сознательно коррелирует с теоретическими положениями деконструктивизма (например, с идеей Р. Барта о «смерти автора» [2]), которые в тот момент активно осмыслялись российским читающим сообществом. В 2023 году мы можем определить степень успешности этой стратегии: последовательность автора привела к тому, что большинство интерпретаторов его творчества признают необходимость его фигуры в современной русскоязычной литературе (независимо от результата творческих интенций второго и третьего десятилетий нового века), используют номинацию «Бог», «гений» и т. п. Произошел обратный процесс, который однозначно можно оценивать как движение к сакрализации прежде всего собственными усилиями. В этом смысле фигуру Пелевина можно считать финальной точкой развития этой тенденции: среди многочисленных популярных изданий о писательском «ремесле» (и об относительной легкости создания текста) по-прежнему стоят особняком книги авторов, лишь приоткрывающих тайны настоящего мастерства (см., например, нон-фикшн Е. Водолазкина, Д. Рубиной, Д. Драгунского и др.), и лишь Пелевин полностью изъясил себя из всех возможных интерпретаций на основе «прямой речи», выйдя из публичного пространства в принципе.

Таким образом, мы можем сделать вывод о продуктивности изучения литературного интервью в контексте проблемы самоидентификации автора, так как это позволяет определить специфику креативно-творческого взаимодействия писателя и общества (оформление нарратива о самом себе), возможностях взаимного влияния и стратегиях сопротивления реконфигурации ценностной системы российского общества в постсоветский период и новейшее время.

Список литературы

1. Абашева М. П. Литература в поисках лица (русская проза конца XX века: становление авторской идентичности). — Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2001. — 318 с.
2. Барт Р. Смерть Автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. — С. 384—392.
3. Барышникова Д. Когнитивный поворот в постклассической нарратологии // Новое литературное обозрение. — 2013. — № 1. — URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2013/1/kognitivnyj-povorot-v-postklassicheskoy-narratologii.html?ysclid=l8zmjf8qi7177237482> (дата обращения 10.01.2023).
4. Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / пер. с англ. Е. А. Мамчур // Вопросы философии. — 2000. — № 3. — С. 29—42.
5. Вермюлен Т., ван ден Аккер, Р. Заметки о метамодернизме // Метамодернизм: журнал о метамодернизме. — URL: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения 10.01.2023).
6. Виктор Пелевин: «Когда я пишу, я двигаюсь на ощупь...»: Семинар писателя в Токийском университете, 26 окт. 2001 г. — URL: <https://susi.ru/stol/pelevin.html> (дата обращения 10.01.2023).
7. Загидуллина М. В. Пушкинский миф в конце XX века. — Челябинск, 2001. — 329 с.
8. Интервью с писателем Виктором Пелевиным // Сноб. 24.06.10. URL: <https://snob.ru/selected/entry/20521/?ysclid=ld2xонczj2649669670> (дата обращения 10.01.2023).
9. Ковтун Н. Актуальная литература в зеркале манифестов (*Мой манифест* В. Распутина, *Учение ЁПС* В. Ерофеева и *Отрицание траура* С. Шаргунова) // LITERATURA (Rusisrica Villnensis). — 2016. — № 2. — Vilnius: Vilniaus universitetas. — lpp. 52—65.
10. Коньков В. И. Речевая структура газетных жанров: учеб. пособие. — СПб.: Роза мира, 2004. — 221 с.
11. Лакшин В. Я. Лев Толстой глазами современников // Интервью и беседы с Львом Толстым. — М.: Современник, 1987. — С. 3—17.
12. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): монография. — Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. — 317 с.
13. Пелевин: фильм, реж. Р. Чепелев // KION: онлайн-кинотеатр. — URL: <https://kion.ru/video/movie/661739608> (дата обращения 10.01.2023).
14. Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. — М.: Новое лит. обозрение, 2001. — 336 с.

15. Риникер Д. «Литература последних годов — не прогрессивное, а регрессивное явление во всех отношениях»: Иван Бунин в русской периодической печати (1902—1917) // И. А. Бунин: Новые материалы: Вып. 1. — М.: Рус. путь, 2004. — С. 492—526.

16. Савкина И. Л. Быть знаменитым красиво: эготексты как феномен // Культ-товары: массовая литература современной России между буквой и цифрой. — СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2018. — С. 110—123.

17. Селютина Е. А. Зарождение жанра литературного интервью на рубеже XIX—XX веков // Филологический класс. — 2022. — Т. 27, № 4. — С. 76—87.

18. Силантьев И. В., Созина Е. К. Нарратив в литературе и истории. На материале дневниковой прозы А. Герцена 1840-х гг. // Сибирский филологический журнал. — 2013. — № 3. — С. 58—68.

19. Тугушева Э. Ф. Интервью с писателем как источник метапоэтических данных о языке новейшей художественной литературы // Грамота: Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2018. — № 8 (86). Ч. 1. — С. 57—61.

20. Тюпа В. И. Введение в сравнительную нарратологию: науч.-учеб. пособие для самостоят. исследоват. работы. — М.: РГГУ: Intrada, 2016. — 145 с.

21. Лозинская Е. В. Современная нарратология в лицах: Моника Флудерник // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение: реферативный журнал. — 2013. — № 2. — С. 31—38.

22. Черняк М., Саргсян М. Селфи на фоне эпохи: библионавигатор по современной литературе: учеб. пособие. — М.: РШБА, 2020. — 352 с.

**ФОЛЬКЛОРНЫЙ СЮЖЕТ «ПУГАЧЕВСКОГО КЛАДА»
В СКАЗАХ СЕРАФИМЫ ВЛАСОВОЙ**

Аннотация. Рассматривается функционирование элементов фольклорного сюжета в литературных произведениях путем сравнения текстов, выявления общих мотивов и образов, их интерпретация с позиций мифологического и исторического подходов; намечены вопросы дальнейшего изучения творчества С. Власовой.

Ключевые слова: уральский фольклор, мотив овладения золотом, переломная эпоха, социальная справедливость, образ горнозаводского рабочего

V. S. Sofronov

*South Ural State University of Humanities and Pedagogy
Chelyabinsk, Russia*

**FOLKLORE PLOT OF THE “PUGACHEV’S TREASURE”
IN THE TALES OF SERAFIMA VLASOVA**

Abstract. The article examines the functioning of elements of folklore plot in literary works by comparing texts, identifying common motives and images, their interpretation from the standpoint of mythological and historical approaches; the issues of further study of S. Vlasova’s creativity are outlined.

Keywords: Ural folklore, the motive of mastering gold, the turning point, social justice, the image of a mining worker

В фольклоре Южного Урала немалое место занимает история крестьянского восстания XVIII века под предводительством Емельяна Пугачева, обогатившая народную поэзию многочисленными песнями, быличками, сказами, пословицами и поговорками. В них отразились как исторические картины крестьянского сопротивления царской России, восстания заводчан и рабочих в уральских городах и селах, продиктованные требованиями социальной справедливости, так и национальный колорит народов, населявших эти земли, и их духовная жизнь в сложную не только для России, но и для Урала историческую эпоху.

Весь комплекс связанных друг с другом исторических событий и появившихся в связи с ними поэтических образов и мотивов мы

рассматриваем как некий культурный или уже — фольклорный — сюжет «Пугачевского клада» Южного Урала.

К этому фольклорному материалу обращались многие уральские краеведы, писатели, исследователи народного творчества (В. П. Бирюков, П. П. Бажов, С. К. Власова, А. И. Лазарев, И. А. Голованов).

Материалом исследования послужили сказы Серафимы Константиновны Власовой «Пугачевский клад» и «Зузелка», а также уральский фольклор. Цель статьи — выявить фольклорные образы и мотивы, связанные с фольклорным сюжетом «Пугачевского клада».

Актуальность исследования обусловлена тем, что рассматриваемый фольклорный сюжет является притягательным для человека в любое историческое время в связи постоянным запросом на социальную справедливость.

Осенью 1774 года народно-повстанческое войско Пугачева, в которое входили проживавшие на территории Урала коренные народы, под натиском царской армии терпит одно поражение за другим и вынуждено отступать, оставляя, по народным поверьям, награбленное золото в виде кладов недалеко от оставленных заводов и городов.

Поверья о золоте Пугачева были широко распространены среди местного населения Урала, и находились иногда люди, желавшие отыскать запрятанные клады. Это отразилось как в виде реальных экспедиций по поиску утраченного золота [6], так и в уральском фольклоре и литературе — сказы П. Бажова и С. Власовой.

До сих пор остается дискуссионным вопрос о происхождении литературного сказа. По мнению В. А. Михнюкевича, литературный сказ генетически восходит к преданиям, устным рассказам, быличкам или легендам, а не к сказу, которого как фольклорного жанра он не обнаруживает и в существовании которого сомневается [5, с. 32]. А. И. Лазарев считает сказ отдельным жанром народной поэзии и называет его отличительные признаки: конкретно-историческое содержание, установка на достоверность, наличие развернутого сюжета, повествование о недавно минувшем событии. Генетически сказ литературный, по его мнению, связан со сказом фольклорным [4, с. 76].

Примечательно, что золото, золотые клады, оставленные пугачевскими помощниками при отступлении, никогда не давались в руки жадным искателям. Так, бай Садык из сказа «Пугачевский клад» С. Власовой пытался присвоить бочонок с золотом (добро рабочих людей, отобранное у злодеев, как о нем говорит сам Пугачев), но не смог осушить озеро, где был спрятан бочонок. Не получилось

прорыть к нему ров в скале, как будто сама природа встала на защиту народного добра [2, с. 66].

Золото, которым хотел овладеть бай Садык, было добыто потом и кровью горнозаводских рабочих, поэтому мотив недоступности клада, невозможности его обретения здесь — запечатленное в народном сознании представление о справедливости: золото должно принадлежать народу, а не бесчеловечным заводчикам, не жалевшим сил и жизней своих работников.

С образом золота, как видно из вышесказанного, тесно связан образ работника, добывавшего это золото.

В опубликованных Серафимой Власовой сказах нашли отражение истории о несправедливых барах и заводчиках, тяготах, лишениях и угнетении крестьян и простых рабочих.

Таковыми словами в сказе о «Пугачевском кладе» описывается положение работников: «но тягостно жилось им, переселенцам этим», «под плетью доводилось работать». Многие люди принимали это как неизбежность, как судьбу. Это подчеркивается риторическими вопросами, встречаемыми в сказе: «А куда податься? Где правду найдешь?»

Только с приездом дружинника и объявленной им «доброй вестью» о народном восстании за Уралом под предводительством Пугачева положение постепенно меняется: разговоры об этом в рабочей среде усиливаются, становятся громче, «смелее»; приказчики и нарядники уже «присмирели для виду, подобрели», затем и вовсе начинают прятаться по лесам, укрываясь от народного гнева, рядиться в армяки, обувать на ноги лапти и мазать руки и ноги смолой и дегтем.

Движимые идеей социальной справедливости представители коренных народов, крестьяне, работники заводов пополняют пугачевское войско и выступают против царской власти. Так примкнул к пугачевцам и Касьян, сын Зузелки из одноименного сказа С. Власовой [2, с. 71].

Зузелка — ордынка, как ее называют в сказе, по просьбе умирающей в лесу русской девушки взяла на воспитание ее новорожденного сына. Вырастила его в поселении у озера «Семь ветров», где жили и работали русские, башкиры и другие народы. Возмужав, он был «к людям почтительный, к матери уважительный, наездник лихой, охотник смелый». К этому времени недалеко от поселения остановился помощник Пугачева, атаман Грязнов. Примыкали к нему многие молодые люди, с кем общался Касьян, решил и он поехать в стан Грязнова на службу к нему устроиться, за правду сражаться.

«И хоть удалось в те времена царским войскам взять верх над восставшими и их кровью реки окрасить, добрая молва и слава о Пугачеве и его верном атамане Грязнове не умерла и до нас дошла», — слова, которыми завершается история о Касьяне и Зузелке, погибших в одном из сражений.

Герои сказа — образы, добытые литературой из уральского фольклора, как и Иныш и Садык (из «Пугачевского клада»), стали проводниками архетипического представления людей о социальной справедливости, о бунте против произвола и насилия.

Список литературы

1. Ахметшин Б. Г. Несказочная проза горнозаводского Башкортостана и Южного Урала. — Уфа, 1996. — 192 с.
2. Власова С. К. «Клады хрусталь-горы»: Сказы и были; ред. и авт. вступ. ст. канд. филол. наук А. И. Лазарев. — Челябинск, 1970. — 192 с.
3. Голованов И. А. Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала: XX—XXI вв.: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — М., 2010. — 44 с.
4. Лазарев А. И. Фольклор. Фольклористика. Народоведение; сост. и науч. ред.: А. С. Гришин, Г. А. Губанова. — Челябинск, 2008. — 384 с.
5. Михнюкевич В. А. Литературный сказ Урала: Истоки. Традиции. Поиски. — Иркутск, 1990. — 192 с.
6. Экспедиция по поиску клада Емельяна Пугачева // Дзен. — 2022. — URL: <https://dzen.ru/a/WcAWqH3d6FyiVIws> (дата обращения 12.01.2023).

Э. Р. Шпак

*Челябинский государственный университет
Челябинск, Россия*

**КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ В РОМАНЕ «ЭШЕЛОН НА САМАРКАНД»
Г. Ш. ЯХИНОЙ: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО**

Аннотация. Выявляется своеобразие поэтики и проблематики колыбельной песни, которую исполняет героиня романа «Эшелон на Самарканд» Г. Ш. Яхиной. Использование сравнительного метода способствует установлению фольклорно-литературных связей между жанровым каноном и авторским вариантом колыбельной. В заключение определяются цель и способы трансформации жанра, которая приводит к созданию «антиколыбельной».

Ключевые слова: колыбельная песня, роман, фольклорно-литературное взаимодействие, жанровая трансформация

E. R. Shpak

*Chelyabinsk State University
Chelyabinsk, Russia*

**LULLABY SONG IN THE NOVEL “ECHELON TO SAMARKAND”
BY G. SH. YAKHINA: TRADITIONS AND INNOVATION**

Abstract. The article reveals the peculiarity of the poetics and problematics of the lullaby performed by the heroine of the novel “Echelon to Samarkand” by G. Sh. Yakhina is revealed. The use of the comparative method contributes to the establishment of folklore and literary connections between the genre canon and the author’s version of the lullaby. In conclusion, the purpose and methods of genre transformation are determined, which leads to the creation of an “anti-lullaby”.

Keywords: lullaby, novel, folklore-literary interaction, genre transformation

Роман «Эшелон на Самарканд» Г. Ш. Яхиной [7] представляет собой сложное жанровое образование, в котором переплетаются различные традиции. Одна из доминирующих — линия романа пути: герои, спасаясь от голода, смерти и разрухи, отправляются на поезде из Казани в Самарканд. Три недели пути, составляющие содержание «красного истерна» [4], представляют собой жизнь в миниатюре со всеми ее компонентами — болезнями, ссорами, успехами, объятиями, смертями. Закономерно появление «матери» для путешествующих сирот — Фатимы, которая поет для всех них колыбельную. Рассмотрение песни как самостоятельного

художественного произведения позволит определить ее значение, а также выявить специфику взаимодействия текста с фольклорной традицией.

Колыбельная «Спи, мой мальчик...» представляет собой трехчастное произведение, составляющие которого отделены друг от друга в тексте: первая дана на с. 55, вторая — на с. 128–129, третья — на с. 267–268 [7]. Но, несмотря на разрозненность, они образуют единое целое, в содержательном и формальном отношении соотносимые с жанром колыбельной.

В соответствии с жанровым канонem у песни есть адресат — мальчик Искандер, имя которого упоминает Фатима. Примечательно, что любовь, связывающую их, можно рассматривать и как привязанность матери к сыну, и как чувство женщины к мужчине, на что указывает, например, эпитет «возлюбленный сын». Смысл, зашифрованный в послании, адресован, таким образом, будущему мужчине в традиционном его понимании: сильному, мужественному, защитнику слабых. Анализ сюжетно-мотивной организации прямо указывает на это.

Ключевым мотивом является сон, который выступает в качестве переходного этапа в становлении героя мужчиной. Сопровождающие эту тему мотивы пути, борьбы, испытаний подчеркивают сложность и в то же время неизбежность предстоящего изменения в жизни Искандера. Интересно, что борьба предстоит не только мужчине, но и женщине. Трудной минутой для нее оказывается разлука с любимым (сыном), так что можно говорить о целом комплексе мотивов: расставании, утрате, одиночестве вследствие «вечной» и преданной любви.

В основе хронотопа лежит характерный для жанра принцип контраста «свое — чужое». Это проявляется, во-первых, в противопоставлении пространства «здесь и сейчас», где звучит голос женщины, и пространства «времен», где ждут одного мужчину. Во-вторых, в антитезе «ночь — утро», также традиционной для фольклора. Критерием сопоставления указанных понятий служит единство матери и сына, ведь за «их последней ночью» наступит «утро расставания». Кроме того, с идеей двоемирия связано употребление притяжательного местоимения «мой», противопоставленного «твоему», то есть «мужскому», будущему.

Предсказывая дальнейшую судьбу Искандера, Фатима охватывает такие фундаментальные категории, как «дороги», «звезды», «солнце», «морское дно», за счет чего создается космический, универсальный

по своему характеру мирообраз. В этом пространстве отчетливо выделяется «мужской» мир, маркерами которого становятся «конь», «тетива», «враги», «народы», «сапоги». Они создают для адресата (героя романа или читателя) архетипичный образ мужчины-воина [3, с. 40], чьи честь и достоинство подтверждаются в бою.

Доминирующим в изображении мира оказывается природное начало. Это подчеркивают различные тропы и фигуры речи. В частности, заслуживает внимания множество сравнений: «мужские имена — зола», «мужские лица — рябь на воде», «мужские голоса — ветер в горах», «я — птица, утонувшая в морских волнах», «я — звезда, упавшая в колодец», «я — рыба, ползущая по песку», «я бы легла пылью... дождем... ветром...». Как правило, они основаны на сходстве человеческого и природного начал. Это способствует созданию новых фольклорно-литературных связей, ведь для народного творчества, с которым явно вступает во взаимодействие анализируемая песня, характерно обращение к природным образам.

Действительно, в песне «Спи, мой мальчик...» можно заметить целый ряд маркеров фольклорной колыбельной [1]:

1. С первых же строк используется обращение «мой мальчик» [7, с. 55]. В дальнейшем его форма трансформируется, приобретая, с одной стороны, более конкретный характер (появится имя собственное Искандер [7, с. 267]), с другой стороны — характер обобщенный, относящийся к любому из будущих мужчин: «мой возлюбленный сын» [7, с. 129], «мой сын» [7, с. 268]. Интересно, что и индивидуальная характеристика — антропоним Искандер — тоже отсылает к универсальному смыслу: в переводе с древнегреческого языка слово означает «защитник, оберегающий муж» [6, с. 139], с татарского — «победитель» [5]. Как уже говорилось, именно этот архетип является ключом к пониманию образа адресата.

2. С той же целью Фатима отказывается от использования уменьшительно-ласкательных средств, обычно маркирующих жанр колыбельной, вследствие чего исчезает ориентация на ребенка и аудитория текста расширяется. Возможно, именно поэтому образ адресата становится неоднозначным: то ли сын, то ли возлюбленный женщины.

3. Полемика с жанровым канонem заметна и в случае использования формулы-команды «спи», которая повторяется в тексте шесть раз [7, с. 55, 129, 268]. Являясь средством когезии, данный маркер выполняет и другую функцию, ведь во фразу вкладывается напутствие («спи и просыпайся мужчиной»). В результате по большей

части формальный показатель жанра придает колыбельной черты заклинания, поучения и предсказания, что выходит за рамки функционального элемента усыпления [2, с. 42].

4. С традиционной прогностической функцией колыбельной связано использование глаголов будущего времени, а также форм повелительного и условного наклонения. К первой категории относятся такие словоформы, как «буду помнить», «буду плакать», «буду ждать»; ко второй — «спи», «просыпайся», «иди», «не помни», «забуди»; к третьей — «выклевала бы», «проглотила бы», «не наступило бы», «легла бы». Явное доминирование в тексте названных форм среди всех глагольных проявляет семантику ирреального времени, контрастирующего с настоящим моментом.

5. Повтор, также присущий фольклорному тексту вследствие импровизационного характера исполнения, используется и в анализируемой песне. Повторяющиеся слова («ты» [7, с. 128–129], «спи» [7, с. 55, 129, 268]) выражают суть колыбельной, связанную с прагматической функцией убаюкивания. Однако наряду с указанными лексемами употребляется и слово «просыпайся» [7, с. 55, 129, 268], причем в связке с антонимом «спи». В результате важным становится не факт усыпления, а то, что произойдет после, — пробуждение и, как следствие, взросление, становление женщиной.

Отмеченные изменения способствуют созданию «антиколыбельной» с отличными от фольклорной песни задачами и смыслами.

Трагический пафос колыбельной усиливается благодаря художественному преувеличению и градации, например: «Не надо мне дочерей — ни одной и ни дюжины» [7, с. 128]. В совокупности с анафорой указанные средства характеризуют строки:

А я буду помнить — за двоих.

Я буду плакать — за семерых.

Я буду ждать — за всех матерей мира... [7, с. 268].

Ощущение нарастания, цикличности создается и при помощи других фигур речи. Так, по принципу единоначатия строятся несколько строф:

1. Спи, мой мальчик,

Спи — и просыпайся мужчиной... [7, с. 55].

2. Мужские имена — зола, кроме твоего.

Мужские лица — рябь на воде.

Мужские голоса — ветер в горах... [7, с. 128].

3. Я — птица, утонувшая в морских волнах.

Я — звезда, упавшая в колодец.

Я — рыба, ползущая по песку... [7, с. 129].

4. А я буду помнить — за двоих.

Я буду плакать — за семерых.

Я буду ждать — за всех матерей мира... [7, с. 268].

5. Спи, мой сын, эту последнюю нашу ночь,

Спи — и просыпайся мужчиной... [7, с. 268].

Эпифора характерна для строк «Дорогам — быть истоптанным тобой. / Врагам — быть истребленными тобой» [7, с. 55]. Однако вне зависимости от места повтора цель использования синтаксического средства одна — расставить смысловые акценты и одновременно придать высказыванию цельность и завершенность.

Основным конфликтом становится столкновение личного (любви и желания быть вместе) со сверхличным (неизбежным взрослением и отделением сына от матери). На это указывают устойчивые антитезы «мальчик (сын) — мужчина», «спи — просыпайся», «ночь — утро», а также «надолго забудь» — «вспомнить в конце пути».

Неслучайна и кольцевая композиция произведения: начальные и финальные строки практически дублируют друг друга:

Спи, мой мальчик,

Спи — и просыпайся мужчиной [7, с. 55] <...>

Спи, мой сын, эту последнюю нашу ночь,

Спи — и просыпайся мужчиной [7, с. 268].

Итак, в романе «Эшелон на Самарканд» Г. Ш. Яхина от лица героини Фатимы, исполнительницы песни «Спи, мой мальчик...», вступает в полемику с традицией фольклорной колыбельной и создает отличное от нее по форме и смыслу произведение. Трансформация жанра определяется изменением роли колыбельной песни: прагматическая функция (убаюкать ребенка) уступает место эстетической функции (воспроизвести действительность по авторским законам красоты). Так художественный текст становится местом самовыражения для героини Фатимы, что в итоге приводит к созданию «антиколыбельной», в которой императивность определяется противоположной жанровому канону установкой («проснуться» мужчиной), а основные прогностические смыслы новаторски связываются с неблагоприятным будущим.

Этой мысли подчинены все уровни произведения: сюжетно-мотивная организация, образная система, композиция и язык. Тематика и проблематика колыбельной (сон, взросление, материнская любовь,

память, родственные связи) оказываются созвучны жизненному опыту человечества, поэтому можно говорить об универсальном смысле текста. Судьба Искандера — это «доля» любого мужчины, а мучительная разлука с ним — это испытание, которого не избежит ни одна мать или любящая женщина.

Список литературы

1. Головин В. В. Колыбельная песня в литературной традиции // Фольклор и фольклористика в СПбГУ: материалы по курсу (лекции): сайт. — URL: <http://folk.spbu.ru/Reader/golovin.php?rubr=Reader-lectures> (дата обращения 06.01.2023).
2. Головин В. В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. — Турку: Åbo Akademi University Press, 2000. — 451 с.
3. Головин В. В., Николаев О. Р. «Узелковое письмо» фольклоризма: прагматика литературно-фольклорного взаимодействия в русских литературных текстах Нового времени // Навстречу Третьему Всероссийскому конгрессу фольклористов: сб. науч. ст. — М.: Гос. республик. центр рус. фольклора, 2013. — С. 16—54.
4. Митрошин Д. Гузель Яхина: «Эшелон на Самарканд» — книга о муках человека, который является одновременно и палачом, и спасителем // Репортер64: сетевое изд. — URL: <https://reporter64.ru/content/view/guzel-yahina-eshelon-na-samarkand-kniga-o-mukah-cheloveka-kotoryj-yavlyaetsya-odnovremenno-i-palachom-i-spasitelem> (дата обращения 06.01.2023).
5. Татарские имена // Tatarlar.info: энциклопедический портал. — URL: <http://tatarlar.info/dlya-tatar1/tatarskie-imena/> (дата обращения 05.01.2023).
6. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 2 (Е — Муж) / Макс Фасмер; пер. с нем и доп. О. Н. Трубачева. — М.: Прогресс, 1986—1987. — 672 с.
7. Яхина Г. Ш. Эшелон на Самарканд. — М.: АСТ, 2022. — 507 с.

РАЗДЕЛ II. АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ. ЧАСТУШКИ В ЗАПИСЯХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЭКСПЕДИЦИЙ ЧЕЛГУ. ЧАСТЬ 1

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Публикуемые в настоящем издании частушки все без исключения записаны фольклорными экспедициями Челябинского государственного университета и являются частью фольклорного архива, начало формирования которого связано с собирательской и научной деятельностью А. И. Лазарева. Полное издание экспедиционных записей частушек, несомненно, представляло бы особый интерес для науки, однако опубликовать их в одной книге не представляется возможным: тысячи частушек, составляющих фольклорно-этнографический фонд историко-филологического факультета, могут претендовать на издание в нескольких томах.

Отбор текстов для публикации в настоящем сборнике не случаен: он позволяет проиллюстрировать подход А. И. Лазарева к частушке как виду фольклора. Этот вид народной лирики в соответствии с концепцией ученого включает следующие жанры: собственно частушка, плясовая частушка, нескладухи и небылицы, двухстрочные страдания, «Семеновна»¹. Следует заметить, что большую часть записанных фольклористами текстов составляют «собственно частушки», систематизация и каталогизация которых будет предметом отдельных изысканий. Другие четыре жанра, выделенные А. И. Лазаревым, представлены в предлагаемом издании.

¹ См.: Лазарев А. И. Трудные темы изучения фольклора: учеб пособие. Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 1998. С. 173.

Частушки в разделах не повторяются, при этом в комментариях к текстам указывается, где и когда произведена запись, именно поэтому комментарий может включать от одного до нескольких пунктов.

Содержащиеся в комментариях сведения о фольклорносителях включают, как правило, кроме фамилии, имени и отчества информацию о годе рождения исполнителя. В некоторых случаях «паспорт» частушки неполный. Это объясняется тем, что исполнитель не всегда был готов рассказывать о себе; кроме того, запись могла быть произведена на празднике, во время гулянья, то есть в условиях по-настоящему полевых, когда произвести полноценную запись данных фольклорносителя крайне сложно.

Публикуемый материал позволяет составить представление о том, в какой местности фиксировались те жанры частушки, которые на Южном Урале не получили активного распространения.

НЕСКЛАДУХИ И НЕБЫЛИЦЫ

- 1 На лугу верблюд пасется
В белых вышитых штанах,
А за ним блоха несется
На высоких каблуках.
- 2 На заборе сидит заяц,
Курит валенный сапог.
И кому какое дело,
Куда брызги полетят
- 3 Летели две птички:
Лошадь и корова.
И кому какое дело,
В министерство я пошел.
- 4 Как по Зюзелке-реке
Плывет корова в пиджаке,
И кому какое дело,
Чей пиджак она надела.
- 5 Завлекательные глазки
У котенка нашего,
Завлекает нам котенок
Поросенка вашего.
- 6 Из-за леса выбегает
Лошаденка сивая.
Я хотел на ней жениться —
Она некрасивая.
- 7 Растатуриха коров пасла,
На дороге пирог нашла,
Разломил да понюхала,
Побежала да заухала.
- 8 Пришла курица в аптеку,
Закричала «ку-ка-ре-ку!».
— Дайте пудры и духов
Для приманки петухов.
- 9 Ох, девки, беда.
В нашем переулке
Мужик бабу продавал
За четыре булки.

- 10 На стене часы висели,
Тараканы гири съели,
Мухи стрелки своровали,
И часы ходить не стали.
- 11 Этой песенке конец.
Нужно всем по драке.
Съели куры петуха,
Сказали — собаки.
- 12 Тра-та-та, тра-та-та,
Села кошка на кота.
На Кота-Котовича,
На Иван Петровича.
- 13 От голода в тревоге
По проселочной дороге
Шла лиса в свой теремок,
Нашла старый лапоток.
- 14 И хоть лапоть был изношен
И поэтому заброшен,
Лиса мимо не прошла,
Лапоточек подняла.
- 15 Вот идет лиса и пляшет,
Лапоточком кругом машет.
А ты лапоть-лапотище,
В нем сидишь, как в кораблице!
Хочешь, ездь на нем в гости,
Хочешь, спи, расправив кости.
- 16 Вот послушайте, девчата,
Нескладушки вам споем.
Хомутина оборвалась,
Моя милка лучше всех.
- 17 У нас кошка окотилась,
Принесла вчера котят.
Я звала коров доить,
Они, падлы, не хотят.
- 18 Возьму острую пилу,
Пойду яблоню косить.
Не пройдешь ли, мой хороший,
Рядом сено боронить.
- 19 Идет курица по улице,
Кричит: «Кора, кора!»
От царя пришла бумага —
Старых девок со двора.

- 20 Ехал дедушка-Егор
На сосновой лошаденке.
Детем лошадь накормил.
Нараспашку сапоги.
- 21 В лесу на пеньке
Сидит лиса обедает,
Зайчишка маленький
в лаптенках
Круг пенечка бегаёт.
- 22 Две старушки без зубов
Просят моложенья.
Одной семьдесят пять лет,
Другая — без движенья.
- 23 Моя милка захворала,
Ничего не кушает.
Лапти на уши надела,
Никого не слушает.
- 24 На дворе стоит кобыла,
Хвостом семечки грызет.
Отчего она грызет?
Никто замуж не берет.
- 25 Вы послушайте, ребятки,
Нескладушки вам спою.
Я телегу маслом мажу,
Жеребца овсом кормлю.
- 26 Сидит сорока,
Хвостом семечки грызет.
Отчего она грызет?
Никто замуж не берет.
- 27 Сапоги мои худые,
Голенища по колено.
Хотел осенью жениться,
Да поросенок околел.
- 28 Меня сватали сваты,
Богаты-пребогатые:
Четыре кошки, два кота,
Лохматы-прелохматые.
- 29 На губушке три кукушки,
Они делали доклад.
Девки, пойте, девки,
пойте,
А я буду припевать.

- 30 Завлекательные глазки
У миленки вашего,
Завлекает ваш теленка
Поросенка нашего.
- 31 На заборе сидит кот,
Под забором — кошка,
У кота болит живот,
А у кошки ножка.
- 32 Погляди-ка, погляди-ка,
Что на крыше делается,
Воробей в гармонь играет,
Поросенок женится.
- 33 На вечерку собирался —
Таракана раздавил,
За такую гадину
Три с полтиной заплатил.
- 34 Только вышел я на улицу —
В свидетели попал:
Наш петух соседнюю курицу
Горячо к дровам прижал.
- 35 Начинаю подпевать
Частушки нескладовые!
Парень белый, вышитый,
Рубаха чернобровая.
- 36 Немец, перец, колбаса,
Жарена капуста.
Съел мышонка без хвоста,
И сказал, что вкусно.
- 37 С неба звездочка упала
Прямо на хвост петуху.
Петуху неловко стало,
Закричал: «Ку-ка-ре-ку!»
- 38 Во дворе стоит телега,
Отелилася, ревет.
Молодого-то теленка
Никто замуж не берет.
- 39 Вы послушайте, девчата,
Нескладушки вам спую:
Рукавичка-варежка,
Не влюбляйся в валенок.
- 40 Ох, медведь, ты медведь,
Перелетна пташечка,

- Если чаю пить не хочешь —
На полке варезжка лежит.
- 41 Тише девки, тише бабы,
Папка наш беременный,
Ходит, задницей трясет,
Наверно, девку принесет.
- 42 Раньше были времена,
А теперь — моменты,
Даже кошка у кога
Просит алименты.
- 43 Запряги-ка, тятка,
карьку,
А котенка в тарантас.
Повезу своих девчоночек
Башкирам напоказ.
- 44 По Дунаю по реке,
Плывет корова
в пиджаке.
Рукава бумажные,
Дела у ней неважные.
- 45 Вышла курочка на улочку
Кричит: «Кудах-кудах!»
От царя пришла бумага —
Старых девок на дрова.
- 46 Утка в юбке,
Поросенок в шубке,
Кобыла Нинила,
Свинья Аксинья,
Боров был Василий.
- 47 Сидит кошка на дворе,
К ней подходит бригадир:
— Иди, кошка, на работу,
А то мяса не дадим.
- 48 Как селедка во дворе
Кофточку стирала.
А кухарка в пироге
Польку танцевала.
- 49 Ехала деревня
Мимо мужика.
Вдруг из-за собаки
Лают ворота.

50 Рита, рита, рита-та,
Вышла кошка за кота,
Думала — за барина,
Вышла за татарина.

52 Сирбияночка моя
Рукодельница была:
В решето коров доила,
Топором овец стригла.

54 Ой, девки, беда:
В нашем переулке
Мерин бабу продает
За четыре булки!

56 У ворот стоит оглобля,
Неженатый-холостой.
На дороге той казанской
Не влюбляйся в каждого.

58 Пестрая корова
В поле ягоды берет,
Отморозила копыта —
Никто замуж не берет.

51 Я сидела на Луне
Чистила картошку,
А Гагарин прилетел —
Заиграл в гармошку.

53 Как поедешь на вокзал,
Заходи в мой лавка,
Будешь кушать ананас
И зеленый травка.

55 Ой, давайте-ка, ребята,
Нескладуху будем петь:
У ворот стоит оглобля —
Никто замуж не берет.
На лугу сидит корова,
Носом яблоки клюет.

57 Возьму острую пилу —
Пойду копать картошку.
Не приедет ли миленок
Рядом сено боронить?

59 Если милый меня бросит,
Я в корыте утоплюсь,
Не в корыте, дак в чулане
Из ухвата застрелюсь.

- 60 Из-за леса, из-за гор
Выезжал дядя Егор.
Он на сивой на телеге,
На скрипучей лошади.
- 61 Завлекательные глазки
У тельца вашего.
Он и ходит — увлекает
Поросенка нашего.
- 62 Телефонный столб женился,
У попа кобылу взял.
Поп на это рассердился
И зарезал самовар.
- 63 На вокзале,
в темном зале,
Труп без головы нашли:
Пока голову искали,
Ноги встали и ушли.
- 64 Шуба рвана, без кармана,
Без подметок сапоги:
На босу ногу не лезут,
А с портянком велики.
- 65 Лысый кудри завивает,
Слепой в зеркало глядит,
Немой песни запекает,
Глухой слушает стоит.
- 66 Поросенок-то яичко снес,
На печи мужик ребенка
принес,
Он принес, дак и водится,
Согрешил и Богу молится.
- 67 Не влюбляйтесь в каждого,
Рукавицы-варежки,
Шуба — новый воротник,
Не полюбит ли другой.
- 68 Сидит трактор на березе,
Свесил ноги, воду пьет.
Эх, заехал к теще в гости,
Не умею, где живет.
- 69 Почему играют гармошка?
Телефонный столб плясал,
Мужик пьяный испугался,
Без штанов домой бежал.

70 Между небом и землей
Поросенок вился,
Он нечаянно хвостом
К небу прицепился.

71 У попа, у попа,
У попа Миколы
На спине сидит блоха,
Пишет протоколы.

72 У попа, у попа,
У попа — явление:
На спине сидит блоха,
Пишет заявление.

73 Телеграфный столб женился,
Взял гагару за себя.
Машенька свистнула, пошла,
Никто замуж не берет.

74 Вы послушайте, девчонки,
Нескладушки вам спою:
«От пальтушки пуговка,
Мой залетка всех бассей!»

75 На столе лежит арбуз,
На арбузе муха.
Муха злится на арбуз,
Что не лезет в брюхо.

ПЛЯСОВЫЕ ЧАСТУШКИ

1 Пошла плясать,
Дома нечего кусать,
Сухари да корки,
На ногах — опорки.

2 Пошли трясти,
Не домой нести,
Сухари да корки,
На ногах — опорки.

3 Пошла трясти,
Не домой нести.
Мое дело молодое,
Меня Бог простит.

4 Раздайтесь,
Не мешайтесь,
Дайте шире ходику
Веселому народику.

- 5 Ох, петъ-то я,
Да гулять-то я,
На работушку я —
Болит головушка моя.
- 6 Дайте круг, дайте круг,
У меня восемь подруг.
Самая любимая —
Подруга Зина милая!
- 7 Дробить так дробить,
Чтобы выходило.
Такого любить,
Чтобы сердце ныло.
- 8 Я плясала, топала,
Выбирала сокола,
Сокола высокого,
Красивого, высокого.
- 9 Пошла плясать
Я по досточке.
У меня мяса нет,
Одни косточки.
- 10 Пошла плясать —
Половицы гнутся.
Сарафан короток —
Женихи смеются.
- 11 Пошла плясать,
Ноги тонки гнутся.
Сарафан короток,
Ребята смеются.
- 12 Гуляй, люблю,
Сарафан куплю,
Не будешь гулять —
Сарафана не видать.
- 13 Ох, раз, еще раз,
Еще два разочка.
Посулила, не дала
Белого платочка.
- 14 Рассыпсья горох
По белому блюду.
Выходи, Люда, плясать,
Кланяться не буду.
- 15 Ох, ель, сосна,
Березова ветка,
Я того буду любить,
Кто целует крепко.

- 16 Ой, лапти мои,
Лапоточки мои.
Мы плясать пошли,
Меня дома не нашли.
- 17 Бей-бей боты,
Разбивай боты,
Командир роты
Купит новы боты.
- 18 Танцевала гопака,
Выбивала польку,
Выряжала Василя,
Поджидала Кольку.
- 19 Эх, девки, я вас
Не хвалю, не хаю.
Юбчонки на вас
Шире малахаю.
- 20 Ой, подруга, дробі, дробі,
Дробі выколачивай.
На моего милого
Шары не выворачивай.
- 21 Ох, кум да кума —
Мировецка пара.
При народе — кума,
Без народа — шмара.
- 22 Раздайся народ,
Меня пляска берет.
Без гармони, без дуды,
Пошли ноги не туды.
- 23 Сапожки, бейтеса,
На меня надейтеса,
Мене милый сказал,
Что другие заказал.
- 24 Ох, топни, нога,
Не жалей сапога.
Вчера были на базаре,
Себе новы заказали.
- 25 Ох, раз топну,
Ох, два топну,
Семерых люблю,
По одному сохну.
- 26 Ох, топни, нога,
Каблучок на бочок.

- Три вечера гуляла,
Узнала, что дурачок.
- 27 Как цыганочку плясать —
Надо научиться:
Сперва дробью выбивать,
А потом — крутиться.
- 28 Пляши, топай,
Милая товарка.
Развеселая игра
Пропадает, жалко.
- 29 Я оделася не так,
Я обулася не так,
Завалилася в овраг,
Не поднимуся никак.
- 30 Пляши, Матвей,
Не жалея лаптей.
Тяжка новые сплетет
И оборы возденет.
- 31 Пляши, Матвей,
Не жалея лаптей,
До базара доживем,
Лапти новы наживем.
- 32 Пляши Матвей,
Не жалея лаптей,
Раньше были на базаре,
Лапти новы заказали.
- 33 Я и так, я и сяк,
Я и пальчиком,
Почему же не сплясать
С этим мальчиком.
- 34 Оба, оба,
Америка, Европа,
Азия, Италия,
Советска пролетария.
- 35 Пошла плясать
Молодешенька.
Кто б меня поцеловал,
Я радешенька.
- 36 Пошла плясать
По соломушке.
Раздайся, народ,
По сторонушке.

37 Ах, зять с тоски
Потерял носки,
А я — валенки
На завалинке.

39 Пляши быстрее,
Не жалея лаптей.
Тяжка новые сплетет
И оборвы возденет.

41 Ох, Сашки мои,
Вы, Машки мои.
Разменяйте
бумажки мои.
Бумажки новенькие,
Двадцатирублевенькие.

43 Не стой у ворот,
Не маши фуражкой,
Я теперь не твоя,
Не зови милашкой.

45 Пошла плясать,
Весело запела —
Супротивница моя
Косо поглядела.

38 Я плясала у реки,
Потеряла клобуки.
Оглянулася назад —
Клобуки мои лежат.

40 Ох, топнула я,
И не топнула я.
Бросил миленький меня,
И не охнула я.

42 Играй, игрок,
Пока не вспотеешь,
Я тебя умою
Холодной водою.

44 Ох, лапти мои,
Тоненьки опорки,
То ли к миленькой идти,
То ли к ухажерке.

46 Подруга крой,
Как я крыла,
Семерым одна
Голову кружила.

- 47 Послала меня мать
Русака загонять.
Я вышла за ворота
Трепака задавать.
- 48 Ох, как хорошо,
Ох, как ловко,
Пошли плясать
Сноха и золовка.
- 49 Пошли плясать
Сноха и золовка.
Сноха пляшет хорошо,
А золовка ловко.
- 50 Балалайка — туки-туки,
Балалайка — туки-так.
Балалайка выговаривает,
Озябли руки так.
- 51 Гармонист устал,
Задаваться стал.
А я ему стулицу
Вынесу на улицу.
- 52 Выхожу и начинаю
Потихонечку дробить.
Настроение такое —
У кого-либо отбить.
- 53 Выхожу я, начинаю
Потихонечьку дробить.
Неужели у залеточки
Душа не заболит?
- 54 Выхожу, ох, на круг,
Вызываю всех подруг,
Самую любимую,
Подругу Таню милую.
- 55 Гоп-гоп, гопака,
Чернобровы казака.
На то маты родила,
Чтобы дивчина была.
- 56 Ох, лапти мои,
Лапоточки мои,
Когда пляшут, когда скачут,
Когда песни поют.
- 57 Топнула я,
И не топнула я.
Съела целого барана
И не лопнула я.

- 58 Топну ногой —
Отвечай голова!
Вспоминайте, девушки,
Какая была!
- 59 Гуляй — говорят,
Не гуляй — говорят,
Буду пуще гулять —
Пускай говорят.
- 60 Чечеточку бьем,
Дроби выбиваем,
На вечерочки придем,
Девчонок увлекаем.
- 61 Дайте кругу,
Да гектар лугу,
Да десятину пашни,
Да танцевать пошли!
- 62 Пошла плясать,
Свою выходку казать.
Вот и я, вот и я,
Вот и выходка моя.
- 63 Пошла плясать
Наша Пелагея:
Впереди — пулемет,
Сзади — батарея.
- 64 Двести, триста,
Любила гармониста.
А теперь никого,
Моя душа чиста.
- 65 Ой, топну ногой,
Топну ноженькой.
Расстаемся мы с тобой,
Мой хорошенький.
- 66 Эх, топни, нога,
Топни правенькая.
Все равно ребята любят,
Хоть я и маленькая!
- 67 Дайте круг, дайте круг,
Дайте круг пошире.
Буду шофера любить,
Кататься на машине.
- 68 Эх, милка моя,
Шевелилка моя.

- Шевели, нога, работай,
Ягодина моя!
- 69 Пошли плясать
Девки молодые.
Замечаете ли вы —
Мы не занятые.
- 70 Ой-её, ой-её,
Еду на раздолье.
Оставляю милого,
Гуляйте на здоровье.
- 71 Дробанул, дробанул,
Дробанул маленько.
У меня болит нога,
Болит моя коленка.
- 72 Ох, туфли мои,
Строченные пятки.
А соскучилась по вас.
Милые ребятки.
- 73 Ох, я, ох, я
На кого напала.
Моя буйна голова,
Головушка пропала.
- 74 Ох, Шурку бьют
И тужурку рвут.
Я упала на него,
Не бейте Шурку моего.
- 75 Пошла плясать,
Весело запела.
Лиходейка на меня
Косо поглядела.
- 76 Люблю скакать
Высоко и низко.
Люблю завлекать
Далеко и близко.
- 77 Пойду плясать,
Дома нечего кусать:
Сухари да корки,
На ногах оборки.
- 78 Вот топну ногой,
Топну ноженькой,
И прощай, мой дорогой,
Расхорошенький.

79 Шире круг, шире круг,
Дайте шире кругу.
Не одна буду плясать,
Вызову подругу.

80 Раздайся, народ.
Меня пляска берет.
Я пойду да попляшу,
Да на милого погляжу.

81 Шире круг, шире круг,
У меня восемь подруг.
Самая любимая
Подружка — Зоя милая.

82 Ох, топну ногой,
Топну ноженькой.
Бросил милый меня,
Расхорошенький.

83 Ох, ох, не дай Бог,
Кого я любила.
По морозу босиком
Ночевать ходила.

84 Играй, Боря, играй, Боря,
Играй, Боря, барыню.
Весели мою подругу
И меня удалую.

ЯБЛОЧКО

1 Яблочко,
Куда катишься?
До порога дойдешь —
Не воротисься.

2 Эх, яблочко,
На тарелочке,
Надоела мне жена,
Пойду к девочке.

3 Ох, яблочко,
Куда ты котишься?
В колхоз попадешь —
Не воротисься.

4 Ох, яблоко,
Куды котишься,
Ко мне в рот попадешь —
Не воротисься.

- 5 Эй, яблочко,
С боку зелено.
Не целуйте меня —
Мне не велено.
- 6 Ой, яблочко,
На стаканчике,
Целовал меня милый
На диванчике.
- 7 Ох, ручки мои,
Да ручки с пальчиками.
Эх, не спали с милым мы
Да под сарайчиками.
- 8 Я на бочке сижу,
Бочка кóтитя.
Никто замуж не берет,
А замуж хочется.
- 9 Вот он немец идет,
Весь оборванный,
Лошаденку ведет —
Хвост оторванный.
- 10 Цыганочка-
Ворожеечка,
Приворожи кого люблю
Хорошенечко.
- 11 Эх, лапти мои,
Выстрочены.
Не хотела я плясать,
Сами выскочили.
- 12 Холостых любить —
Скоро женятся,
А женатого любить —
Бабы сердятся.
- 13 Капустка моя,
Да белокубрияная.
Не глядит на меня
Напудренная.
- 14 Капустка моя,
Да белосеченая,
Не глядит на меня
Моя верченая.
- 15 Ой, что стоишь
Улыбаешься?
Приходи ко мне
Да повидаемся.

16 Эх, хлопнется
Да вспомнянется.
Кому на руки
Головушка достанется.

17 Время идет,
Время катится.
Кто не пьет, не гуляет,
После схватится.

СТРАДАНИЯ

1 Охи-охи, пропадаю
Через кого, сама не знаю.

2 Я страдала, страдать буду.
Ох, я страдала, страданула,
Ох, меня скорчило, согнуло.

3 Нет махорочки в камине,
А ночь-то просит о керосине!

4 Вот сосед зайдет в обед:
«Хлеб да соль!» А соли нет!

5 Ни гвоздя в дому, ни чайки.
Попроси-ка у хозяйки!

6 Конь хромает — нет подков,
Вот порядок, будь здоров!

7 Вот и ходишь, косу просишь,
Без косы немного скосишь!

8 Ох, я страдала, мать не знала,
Ох, сестра, дура, рассказала.

9 Ох, ты, страданье, ты, страданье,
Ох, тяжелей большого камня.

10 Ох, я страдала зиму, лето,
Ох, провались страданье это.

11 — Маменька, люблю Колю.
— Люби, дочка, даю волю.

12 — Маменька, люблю Мишу.
— Люби, дочка, давно вижу.

СЕМЕНОВНА

1 Семеновна,
Моя милая,
Я пришел к тебе,
А ты унылая.

- 2 Семен, Семен,
Какой ты старый стал.
Семеновну
Целовать не стал.
- 3 Семеновна,
Какая бойкая.
А, видно, выпила
Стопку горькую.
- 4 Эх, Семен, Семен,
Тебе почет везде.
Молодой Семен
Утонул в воде.
- 5 Эх, Семеновна,
Юбка в клеточку,
Выполняй-ка план
В пятилеточку.
- 6 Пятилеточку
В четыре годика
Выполняй, пока
Еще молоденька.
- 7 Самолет летит,
И мотор гудит,
А Семеновна
На суду сидит.
Присудили ей
Четыре годика.
Ей не высидеть,
Она молоденька.
- 8 Ох, Семеновна,
Моя милая,
Ты ступай домой,
Ты ленивая.
- 9 Самолет летит
Из Америки,
А Ким Киселев
Вяжет веники.
- 10 А Варвара его
Все ругается,
А Ким-то все
Не догадается.
- 11 Самолет летит,
И мотор гудит.
Он нашел себе,
И для меня будет.

- 12 Ты не стой, не стой
И не подсвистывай,
Потерял любовь
И не отыскивай.
- 13 Эх огурчики,
Помидорчики.
Мы влюблялися
В коридорчики.
- 14 Самолет летит
В перекувырочку.
Подари милой Петя
Улыбочку.
- 15 Ты не стой, не стой
На горе крутой.
Не увлекай меня,
Ты хулиган такой.
- 16 Эх гора, гора
Крутоватая.
Полюбила я
Треповатого.
- 17 Самолет летел,
Приземлился, сел.
Мой миленочек
Одурел совсем.
- 18 Лента алая
На груди вилась.
Была глупая —
Тебя любить взялась.
- 19 Эх, Семен, Семен,
Ты как луг зелен,
А Семеновна
Стоит веселая.
- 20 Ой, Семеновна,
Чего наделала?
Из худых лаптей
Галоши сделала.
- 21 Полюбила гада,
Уважала гада.
Мне такого гада
За глаза не надо.
- 22 На том мосту
Утки крякали.

- 24 Меня милка целовал,
Губки брякали.
- 23 Семеновна
С горы катилася,
Да юбка узкая
Заворотилася.
- 24 – На горе ручей,
Под горой ручей,
Проводил меня,
Сама не знаю чей.
- 25 Проводил меня,
Да и закрыл глаза:
«Ой, ты молоденька,
С тобой гулять нельзя».
- 26 – Я молоденька,
Не отпираюся,
Да и с тобой гулять
Не собираюся.
- 27 – А ты молоденька,
Да сколько лет тебе?
Я ответила:
«Не надо знать тебе».
- 28 Ой, гора, гора,
Гора уютная,
У ребят любовь
Пятиминутная,
- 29 Пятиминутная,
В глаза бросается,
Проверьте, мальчики,
До вас касается.
- 30 Эх, полюбил девку
Да я рязаночку.
Ох, пропил я денег
С ней вязаночку.
- 31 Ох, на столе лежат
Зелены трусики,
Утонул Иван
По самы усики.
- 32 Эх, дурашка я,
Да бестолковенькая:
Я сменяла милку старого
На новенького.

- 33 Я в колхоз пошла —
Юбка новенька,
Из колхоза иду —
Вся оборвана.
- 34 Цыганочка,
Ворожеечка,
Привораживай милого
Хорошенечко.
- 35 Ты не стой, не стой
На горе крутой.
Не увлекай меня,
Ты хулиган такой.
- 36 Самолет летит
В перекувырочку.
Подари, милой,
Мне улыбочку.
- 37 Самолет летит,
Приземлился, сел.
Мой миленочек
Одурел совсем.
- 38 Самолет летит,
И мотор гудит.
Он нашел себе,
И для меня будет.
- 39 Эх, огурчики,
Помидорчики.
Мы влюблялися
В коридорчике.
- 40 Ты не стой, не стой
И не подсвистывай.
Потерял любовь
И не отыскивай.
- 41 Эх, гора, гора
Крутоватая.
Полюбила я
Треповатова.
- 42 Лента алая
На груди вилась.
Я была глупая,
Тебя любить взялась.
- 43 Семеновна,
Ты моя крошечка,

- Пришел к тебе я
Под окошечко.
- 44 Гармонь нова,
Крышка стерта.
Гармонист-то
Похож на черта.
- 45 Ой, Семеновна,
Милая моя
Да не ходи в колхоз,
Да ты ленивая.
- 46 Ой, Семеновна
Сидит на лесенке.
Да ей делать нечего,
Поет песенки.
- 47 Ой, что было —
Я его любила,
Ой, что стало —
Любить его не стала.
- 48 Самолет летит,
Крылья стерлися.
А мы не ждали вас,
А вы приперлися.
- 49 — Маменька,
Люблю Мишу я.
— Люби, дочка,
Давно слышу я.
- 50 — Мамонька,
Люблю Колю я.
— Люби, дочка,
Даю волю я.
- 51 Пела песенки,
Пела басенки!
Никого я не любила,
Кроме Васеньки.
- 52 Семеновна,
Моя милая,
Не ходи в колхоз:
Ты ленивая.
- 53 Я ленивая,
Не отпираюся,
И в колхоз идти
Не собираюся.

- 54 Ах Семен, Семен,
Тебя поют везде.
Молодой Семен
Утонул в грязи.
- 55 Ах, Семеновна,
Да моя крошечка,
Я пришел к тебе
Да под окошечко.
- 56 Ох, Семен, Семен,
Тебя поют всюду,
Раз поют всюду,
Так и я буду.
- 57 Самолет летит,
Все кругом, кругом,
Полюбила я
С золотым зубом.
- 58 С золотым зубом —
Он мне не парочка,
Он — кулацкий сын,
Я — пролетарочка.
- 59 Самолет летит
Кверху ножками,
Приезжайте к нам
За картошками.
- 60 Эх, Семеновна,
Юбка в клеточку,
Выполнять надо
Да пятилеточку.
- 61 Эх, Семеновна,
С горы катилась,
Юбка новая
Заворотилась.
- 62 Он тонул в реке
Да и кричал: «Ура!
Прощайте, девушки
Да и жена моя!»
- 63 Ты, Семен, Семен,
Тебя поют везде,
Молодой Семен,
Да утонул в реке.

- 64 Ты, Семеновна,
Баба русская,
Сама толстая,
Юбка узкая.
- 65 Надень, Семеновна,
Юбку зеленую,
Нам не надо царя,
Надо Ленина.
- 66 Семеновну,
Ее поют везде:
Молодой Семен
Утонул в реке.
- 67 Он тонул, тонул,
Всем наказывал:
«Ты, Семеновна,
Не рассказывай».
- 68 Ой, гора, гора,
Гора высокая.
А на той горе
Убили мово сокола.
- 69 Самолет летит,
И мотор гудит,
А в самолете —
Мой милый сидит.
- 70 Раздайтесь,
Разойдитесь,
Кто моего милку любит —
Берегитесь!
- 71 Колхознички
Да канареечки,
Проработали год
Да без копеечки.
- 72 Самогоночку пьем —
Не поморщимся.
На работу придем —
Растопорщимся.
- 73 Ой, Урал, Урал,
Ты широк, могуч!
Ветер гонит с гор
Стаи черных туч.

КОММЕНТАРИИ К ТЕКСТАМ

Нескладухи и небылицы

№ 1—3 записаны в 1990 г. от Веретникова Владимира Николаевича 1947 г. р. в Кыштыме. Записала В. Устюгова.

№ 4 записана в 1990 г. от Веретникова Владимира Николаевича 1947 г. р. в Кыштыме. Записала Наталья Огнева.

№ 5 записана в 1980 г. от Ворсиной Анны Поликарповны 1910 г. р. в Сатке.

№ 6 записана в 1983 г. от Сизихиной Анны Николаевны 1897 г. р. в Сатке.

№ 7 записана в 1983 г. от Симбиряковой Зои Васильевны 1915 г. р. в Сатке.

№ 8 записана:

1) в 1983 г. от Радостевой Т. Ф. 1929 г. р. в Сатке;

2) в 1981 г. от Утехиной А. Ф. 1907 г. р. в Катав-Ивановске. Записала Н. Афанасьева;

3) в 1985 г. от Кутузова Ф. И. 1919 г. р., Кутузовой С. К. 1918 г. р. и Кутузовой П. Ф. 1956 г. р. в поселке Рудничном Саткинского района. Записал О. В. Демидов.

№ 9 записана в 1983 г. от Радостевой Т. Ф. 1929 г. р. в Сатке.

№ 10 записана в 1981 г. от Волковой М. М. 1920 г. р. в селе Серпиевка. Записала Пашина.

№ 11 записана в 1984 г. от Мурзиной Н. М. и Долиной П. Н. в поселке Рудничном Саткинского района.

№ 12 записана в 1984 г. от Милеевой В. И. в поселке Рудничном.

№ 13—15 записаны в 1984 г. от Трениной Зои Григорьевны в селе Новая Пристань.

№ 16—18 записаны в 1981 г. от Утенковой Александры Ивановны 1915 г. р. в селе Орловка.

№ 19 записана в 1981 г. от Емельяновой М. М. 1908 г. р. в Катав-Ивановске. Записала Пашнина.

№ 20 записана от Копыловой Лидии Ивановны в селе Куваши.

№ 21 записана в 1984 г. от Ермаковой И. П. 1934 г. р. в поселке Межевом Саткинского района. Записала Наталья Полутина.

№ 22—27 записаны в 1984 г. от Зеброва И. Л. 1917 г. р. в поселке Межевом Саткинского района.

№ 28—34 записаны от Марии Ивановны Уткиной 1940 г. р. в поселке Межевом Саткинского района.

№ 35 записана в 1984 г. от Кульковой П. И. в Бакале. Записала М. Петрыч.

№ 36 записана в 1984 г. от Теплых А. А. 1907 г. р. в селе Айском.

№ 37 записана в 1984 г. от Скоробогатых Алевтины Терентьевны 1941 г. р. в селе Айлино.

№ 38—40 записаны в 1984 г. от Трапезниковой Клавдии Васильевны 1931 г. р. в селе Айлино. Записала И. Меньшенина.

№ 41 записана в 1980 г. от Лысовой Клавдии Владимировны 1908 г. р. в поселке Рудничном. Записала Харунжина.

№ 42 записана в 1980 г. от Клеманова Ивана Александровича 1929 г. р. в поселке Рудничном. Записала Харунжина.

№ 43 записана в 1980 г. от Петрашовой Татьяны Павловны 1930 г. р. в деревне Кирса. Записала Н. Воробьева.

№ 44 и 45 записаны в 1977 г. от Урушевой Марии Ивановны 1900 г. р. в Кыштыме. Записала Щуплецова.

№ 46 записана в 1977 г. от Евстафьевой М. Д. 1899 г. р., Ершовой П. В. 1898 г. р., Летневой О. Д. 1914 г. р. в селе Аргаяш. Записала Т. Издерская.

№ 47—49 записаны в 1989 г. от Галкиной Н. Д. 1921 г. р. в селе Арси.

№ 50 записана в 1985 г. от Мальшевой Анастасии Гурьевны 1901 г. р. в селе Новая Пристань.

№ 51 записана в 1985 г. от Кристининой Полины Михайловны 1923 г. р. в селе Новая Пристань. Записала Г. Буднинская.

№ 52 записана в 1985 г. от Хабибьяновой Елены Ивановны 1939 г. р. в селе Новая Пристань. Записала Г. Буднинская.

№ 53 и 54 записаны в 1991 г. от Талалайкиной Анны Ивановны 1930 г. р. в селе Кузнецком.

№ 55—62 записаны в 1992 г. от Суловой Анны Никифоровны 1913 г. р. в Кыштыме.

№ 63 записана в 1984 г. от Словякиной Зои Александровны 1929 г. р., уроженки села Айлино. Записали Бойко, Нестерова, Краснова.

№ 64—69 записаны в 1985 г. от Садилова И. А. 1924 г. р. в поселке Катавка. Записал О. В. Демидов.

№ 70—72 записаны в 1985 г. от Клемановой Т. И. 1927 г. р. и Кондратьевой Т. Г. 1922 г. р. в поселке Рудничном.

№ 73—75 записаны в 1987 г. от Моськовой Клавдии Федоровны 1911 г. р. в селе Шаблиш.

Плясовые частушки

№ 1 записана:

1) в 1987 г. от Кошкиной Лидии Александровны 1935 г. р., Русиной Нины Александровны 1930 г. р. в селе Березиновка;

2) в 1983 г. от Т. Ф. Радостева 1929 г. р. в Сатке;

3) в 1990 г. от Галаковой Клавдии Николаевны 1920 г. р. в деревне Увильды. Записала В. Устюгова;

4) в 1981 г. от Чвановой Марии Ивановны 1904 г. р. в Симе. Записала Римма Хабатуллина;

5) в 1990 г. от Шашиной Прасковьи Сергеевны 1905 г. р. в селе Новый Кумляк;

6) в 1980 г. от Ежовой Анастасии Семеновны 1915 г. р. в Златоусте. Записала Л. И. Павлова;

7) в 1982 г. от Карагиной Александры Матвеевны 1921 г. р. в поселке Дальняя Дача Чесменского района.

№ 2 записана в 1980 г. от Верзакова Кузьмы Пьерфьрьевича 1900 г. р. и Верзаковой Нины Сергеевны 1921 г. р. в деревне Романовке.

№ 3 записана в 1987 г. от Кошкиной Лидии Александровны 1935 г. р. и Русиной Нины Александровны 1930 г. р. в селе Березиновка.

№ 4 записана:

1) в 1990 г. от Абакумовой Татьяны Павловны 1922 г. р. в Кыштыме. Записала В. Устюгова;

2) в 1990 г. от Шашиной Прасковьи Сергеевны 1905 г. р. в селе Новый Кумляк;

3) в 1983 г. от Кирилловой Зинаиды Андреевны 1925 г. р. и Баландиной Людмилы Павловны 1961 г. р. в Кыштыме;

4) в 1983 г. от Бондаренко Тамары Федоровны 1922 г. р. в селе Булзи;

5) в 1981 г. от Уткиной Марии Ивановны в поселке Межевой Лог;

6) в 1991 г. от Ревякиной Татьяны Ивановны 1923 г. р. в поселке Ближняя Дача.

№ 5 записана в 1988 г. от Назаровой Зои Ивановны 1925 г. р., Сатаниной Августы Максимовны 1925 г. р., Ершовой Марии Федоровны 1927 г. р. и Плаксиной Клавдии Степановны 1930 г. р. в поселке Тайгинка.

№ 6 записана в 1980 г. от Юшенковой Прасковьи Николаевны 1892 г. р. в селе Айлино.

№ 7 записана:

1) в 1980 г. от Ворсиной Анны Поликарповны 1910 г. р. в Сатке;

2) в 1984 г. от Красавиной Г. А. в селе Новая Пристань;

3) в 1985 г. от Кристининой Полины Михайловны 1923 г. р. в селе Новая Пристань. Записала Г. Будницкая;

4) в 1984 г. от Словякиной Зои Александровны 1929 г. р. в селе Айлино. Записали Бойко, Нестерова, Краснова.

№ 8 записана:

1) в 1980 г. от Ворсиной Анны Поликарповны 1910 г. р. в Сатке;

2) в 1984 г. от Ермаковой И. П. 1934 г. р. в поселке Межевом. Записала тройка Натальи Полутинной;

3) в 1977 г. в деревне Орловке. Записал Игорь Тимофеев.

№ 9 записана в 1983 г. от Кулаковой М. Ф. и Богачевой П. Д. в Сатке.

№ 10 записана:

1) в 1981 г. от Ленцовой Антонины Павловны 1910 г. р. в Усть-Катаве;

2) в 1977 г. от Кулик Антонины Николаевны 1937 г. р. в селе Чернорборка;

3) в 1981 г. от Лосевой Валентины Егоровны 1941 г. р. в Катав-Ивановске, район Веселовка.

№ 11 записана:

1) в 1977 г. от Хвастуновой Марии Николаевны, Тимофеевой Зои Николаевны и Гавриловой Нины Николаевны в селе Карагайка;

2) в 1987 г. от Кошкиной Лидии Александровны 1935 г. р., Русиной Нины Александровны 1930 г. р. в селе Березиновка.

№ 12 записана:

1) в 1981 г. от Лисиной Клавдии Прокофьевны 1906 г. р. в Усть-Катаве. Записала И. В. Фролова;

2) записана в 1981 г. от Балаевой Дарьи Федоровны 1915 г. р. в Катав-Ивановске, район Веселовка.

№ 13—15 записаны от Томиловой Раисы Петровны 1941 г. р. в Усть-Катаве.

№ 16 записана от Трямшиной И. Е. 1914 г. р. в Усть-Катаве, село Сергиевка.

№ 17 записана в 1984 г. от Е. А. Дубровиной в поселке Рудничном.

№ 18 записана в 1984 г. от В. И. Милеевой в поселке Рудничном.

№ 19 записана:

1) в 1984 г. от Веденевой Клавдии Николаевны в поселке Парамоновка;

2) в 1984 г. от Трапезниковой М. П. и Трапезникова Д. Т. в деревне Ваняшкино.

№ 20 записана в 1984 г. от Красавиной Г. А. в селе Новая Пристань.

№ 21 записана в 1977 г. от Кулик Антонины Николаевны 1937 г. р. в селе Черноборка.

№ 22 записана:

1) в 1977 г. от Кулик Антонины Николаевны 1937 г. р. в селе Черноборка;

2) в 1981 г. от Томиловой Раисы Петровны 1941 г. р. в Усть-Катаве.

№ 23—27 записаны в 1977 г. от Петрачкиной Татьяны Федоровны 1922 г. р. в селе Черноборка.

№ 28 и 29 записаны в 1981 г. от Лосевой Валентины Егоровны 1941 г. р. в Катав-Ивановске, район Веселовка.

№ 30 записана в 1981 г. от Балаевой Дарьи Федоровны 1915 г. р. в Катав-Ивановске, район Веселовка.

№ 31 записана в 1981 г. от Становой З. И. 1926 г. р. в Симе.

№ 32 записана:

1) в 1980 г. от Токарева Дмитрия Николаевича 1903 г. р. в поселке Рудничном. Записала Жогина;

2) в 1990 г. от Долгополовой Р. С. 1921 г. р. в селе Демарино.

№ 33 записана в 1981 г. от Становой З. И. 1926 г. р. в Симе.

№ 34 записана в 1981 г. от Пупковой Клавдии Лавровны 1906 г. р. и Немчиновой Татьяны Васильевны 1901 г. р. в Симе. Записала Овчинникова.

№ 35 записана:

1) в 1977 г. от Хвастуновой Марии Николаевны, Тимофеевой Зои Николаевны и Гавриловой Нины Николаевны в селе Карагайка;

2) в 1979 г. от Сычевой М. С. 1914 г. р. и Ефимовой А. С. 1915 г. р. в селе Старая Магнитка. Записала О. Язовских.

№ 36 записана в 1977 г. от Хвастуновой Марии Николаевны, Тимофеевой Зои Николаевны и Гавриловой Нины Николаевны в селе Карагайка.

№ 37 записана в 1980 г. от Кутузовой А. В. 1928 г. р., Зайцевой К. Р. 1929 г. р., Зайцевой А. А. 1930 г. р., Кутузовой Л. А. 1932 г. р., Гулиной Д. И. 1918 г. р., Кареевой А. Н. 1912 г. р. в селе Катавка. Записала Н. Г. Мурзина.

№ 38 и 39 записаны в 1981 г. от Храмовой К. И. 1924 г. р. в Катав-Ивановске, район Веселовка.

№ 40 записана от Шаминой 1915 г. р. и Волковой 1912 г. р. в Катав-Ивановске. Записала Н. Афанасьева.

№ 41 записана в 1978 г. от Козловой Александры Федоровны 1902 г. р. в Катав-Ивановске. Записали Александрова и Назарова.

№ 42—45 записаны в 1984 г. от Ермаковой И. П. 1934 г. р. в поселке Межевом. Записала тройка Натальи Полутинной.

№ 46 записана в 1980 г. от Клеманова Ивана Александровича 1929 г. р. в поселке Рудничном. Записала Харунжина.

№ 47 записана в 1980 г. от Петрашовой Татьяны Павловны 1930 г. р. в деревне Кирса. Записала Н. Воробьева.

№ 48 записана от Лопатиной Анастасии Романовны 1909 г. р. в деревне Красная Заря. Записала И. Богданова.

№ 49 записана в 1979 г. от Сычевой М. С. 1914 г. р. и Ефимовой А. С. 1915 г. р. в селе Старая Магнитка. Записала О. Язовских.

№ 50 записана от Багатыревой А. Н. 1909 г. р. в селе Нижнепетропавловском. Записала С. Саранцева.

№ 51 записана в 1990 г. от Ярошевич А. К. 1928 г. р. в совхозе «Северный».

№ 52 записана:

1) в 1990 г. от Лаврентьевой З. Г. 1948 г. р. в селе Арси;

2) в 1988 г. от Глуховой Лидии Сергеевны 1940 г. р. в поселке Тайгинка;

3) в 1984 г. от Кульковой П. И. в Бакале. Записала М. Петрыч.

№ 53 и 54 записаны в 1977 г. от Урушевой Марии Ивановны 1900 г. р. в Кыштыме. Записала Шуплецова.

№ 55 записана от Чешко Дарьи Омельяновны 1903 г. р. в поселке Южном.

№ 56 записана в 1985 г. от Хабибьяновой Елены Ивановны 1939 г. р. в селе Новая Пристань. Записала Г. Буднинская.

№ 57 записана:

1) в 1987 г. от Кошкиной Лидии Александровны 1935 г. р., Русиной Нины Александровны 1930 г. р. в селе Березиновка;

2) в 1987 г. от Петровой Антонины Филипповны 1919 г. р. в селе Ваяшкино.

№ 58 и 59 записаны в 1991 г. от Ревякиной Татьяны Ивановны 1923 г. р. в поселке Ближняя Дача.

№ 60 записана в 1992 г. от Ершова Ивана Васильевича 1932 г. р. в поселке Тайгинка.

№ 61 записана в 1992 г. от Зориной Матрены Никоноровны 1921 г. р. в поселке Тайгинка.

№ 62 записана в 1992 г. от Сусловой Анны Никифоровны 1913 г. р. в Кыштыме.

№ 63 записана в 1992 г. от Ивановской Марии Александровны 1915 г. р. в поселке Увильды.

№ 64 и 65 записаны от Никифоровой Зои Семеновны 1931 г. р. и Воложновой Матрены Васильевны 1914 г. р. в селе Айлино.

№ 66 записана:

1) в 1982 г. от Карагиной Александры Матвеевны 1921 г. р. в поселке Дальняя Дача;

2) от Никифоровой Зои Семеновны 1931 г. р. и Воложновой Матрены Васильевны 1914 г. р. в селе Айлино;

3) в 1984 г. от Зазуленко Анны Никитичны 1932 г. р. в поселке Парамоновка. Записала А. Дятлова;

4) в 1981 г. от Томиловой Раисы Петровны 1941 г. р. в Усть-Катаве.

№ 67 записана:

1) в 1982 г. от А. К. Зозуленко 1930 г. р. в селе Айлино;

2) от Никифоровой Зои Семеновны 1931 г. р. и Воложновой Матрены Васильевны 1914 г. р. в селе Айлино;

3) в 1984 г. от Словякиной Зои Александровны 1929 г. р. в селе Айлино. Записала тройка Бойко, Нестерова, Краснова;

4) в 1981 г. от Шаминой Л. В. 1915 г. р. и Волковой П. Ф. 1912 г. р. в Катав-Ивановске. Записала Т. Е. Пашнина.

№ 68 записана от Ушакова Юрия Алексеевича 1926 г. р. в поселке Дальняя Дача.

№ 69 записана в 1982 г. от Карагиной Александры Матвеевны 1921 г. р. в поселке Дальняя Дача Чесменского района.

№ 70 записана в 1984 г. от Щербининой Валентины Андриановны 1941 г. р. в поселке Парамоновка. Записала Л. А. Дятлова.

№ 71–73 записаны в 1984 г. от Марковой Анны Андреевны в поселке Парамоновка.

№ 74 записана в 1984 г. от Тяжкоробовой Александры Петровны 1911 г. р. в поселке Парамоновка. Записала Л. А. Дятлова.

№ 75 записана в 1984 г. от Периной Матрены Тихоновны 1899 г. р. в поселке Парамоновка.

№ 76 записана в 1988 г. от Назаровой Зои Ивановны 1925 г. р., Сатаниной Августы Максимовны 1925 г. р., Ершовой Марии Федоровны 1927 г. р. и Плаксиной Клавдии Степановны 1930 г. р. в поселке Тайгинка.

№ 77 записана в 1985 г. от Кутузова Ф. И. 1919 г. р., Кутузовой С. К. 1918 г. р. и Кутузовой П. Ф. 1956 г. р. в поселке Рудничном. Записал О. В. Демидов.

№ 78 записана от Лопатиной Анастасии Романовны 1909 г. р. в деревне Красная Заря. Записала И. Богданова.

№ 79 и 80 записаны в 1988 г. от Чирковой Майи Петровны 1928 г. р. в поселке Тайгинка.

№ 81 записана:

1) в 1988 г. от Чирковой Майи Петровны 1928 г. р. в поселке Тайгинка;

2) в 1981 г. от Томиловой Раисы Петровны 1941 г. р. в Усть-Катаве.

№ 82 и 83 записаны от Пироговой А. Д. 1918 г. р. в селе Бродокалмак.

№ 84 записана в 1990 г. от Абакумовой Татьяны Павловны 1922 г. р. в Кыштыме.

Яблочко

№ 1 и 2 записаны от Булакиной Нины Андреевны 1935 г. р. в селе Серпиевка.

№ 3 записана в 1985 г. от Андроповой А. Ф. 1919 г. р. в поселке Рудничном. Записал О. В. Демидов.

№ 4 записана в 1985 г. от Строевой А. П. 1926 г. р. в поселке Рудничном. Записал О. В. Демидов.

№ 5 записана в 1980 г. от Верзакова Кузьмы Перьфирьевича 1900 г. р. и Верзаковой Нины Сергеевны 1921 г. р. в деревне Романовке.

№ 6 записана в 1981 г. от Коноплянко Г. А. 1907 г. р. в Катав-Ивановске. Записала Т. Е. Пашнина.

№ 7 записана в 1978 г. от Зенковой Евдокии Ивановны 1904 г. р. в Вишневогорске. Записала А. Шлепак.

№ 8 записана в 1990 г. от Пономаревой Г. П. 1937 г. р. в селе Демарино.

№ 9 записана в 1990 г. от Моисеевой А. Г. 1928 г. р. и Минеевой Е. И. 1912 г. р. в селе Демарино.

№ 10—12 записаны в 1987 г. от Сырцевой Полины Николаевны 1916 г. р. в поселке Межевом.

№ 13 и 14 записаны в 1987 г. от Савельевой Анны Ивановны 1912 г. р. в селе Ваняшкино.

№ 15 записана от Никифоровой Зои Семеновны 1931 г. р. и Воложновой Матрены Васильевны 1914 г. р. в селе Айлино.

№ 16 записана в 1988 г. от Назаровой Зои Ивановны 1925 г. р., Сатаниной Августы Максимовны 1925 г. р., Ершовой Марии Федоровны 1927 г. р. и Плаксиной Клавдии Степановны 1930 г. р. в поселке Тайгинка.

№ 17 записана в 1981 г. от Оголь Е. А. 1925 г. р. в Катав-Ивановске. Записала И. Борсук.

Страдания

№ 1 записана в 1977 г. от Петрачкиной Татьяны Федоровны 1922 г. р. в селе Черноборка.

№ 2 записана в 1981 г. от Хайдуковой Марии Павловны 1933 г. р. и Дрыгановой Степаниды Павловны 1924 г. р. в Усть-Катаве. Записала Н. Афанасьева.

№ 3–7 записаны в 1986 г. от Сычева Ивана Егоровича в селе Новая Пристань.

№ 8–10 записаны в 1985 г. от Рачевой М. Н. 1936 г. р. в поселке Рудничном. Записал О. В. Демидов.

№ 11 и 12 записаны в 1990 г. от Смалиной Варвары Николаевны 1913 г. р. в поселке Тайгинка. Записала В. Устюгова.

Семеновна

№ 1 записана:

1) в 1983 г. от Крохина Л. И. 1902 г. р. и Немчиновой Н. 1903 г. р. в Сатке;

2) в 1983 г. в Сатке. Записала П. Т. Алимпиева;

3) от Сморгчковой Н. И. 1928 г. р. в селе Айском;

4) от Сивковой Анны Ивановны в селе Новая Пристань;

5) в 1984 г. от Щербининой Валентины Андриановны 1941 г. р. в селе Парамоновка. Записала Л. А. Дятлова;

6) в 1985 г. от Андроповой А. Ф. 1919 г. р. и Строевой А. П. 1926 г. р. в поселке Рудничном. Записал О. В. Демидов.

№ 2 и 3 записаны в 1983 г. от Крохина Л. И. 1902 г. р. и Немчиновой Н. 1903 г. р. в Сатке.

№ 4–6 записаны в 1983 г. в Сатке. Записала П. Т. Алимпиева.

№ 7 записана от Булакиной Нины Андреевны 1935 г. р. в селе Серпиевка.

№ 8–10 записаны в 1984 г. от Кутузовой С. К. в Бакале.

№ 11–19 записаны от Сивковой Анны Ивановны в селе Новая Пристань.

№ 20 и 21 записаны в 1981 г. от Хайдуковой Марии Павловны 1933 г. р. и Дрыгановой Степаниды Павловны 1924 г. р. в Усть-Катаве. Записала Н. Афанасьева.

№ 22 записана в 1983 г. от Бессоновой Зои Алексеевны 1910 г. р. в Кыштыме.

№ 23–29 записаны в 1984 г. от Туленковой Людмилы Павловны 1941 г. р. в поселке Межевой Лог. Записала Л. А. Дятлова.

№ 30 записана в 1980 г. от Токарева Дмитрия Николаевича 1903 г. р. в поселке Рудничном. Записала Жогина.

№ 31 записана в 1984 г. от Кульковой П. И. в Бакале. Записала М. Петрыч.

№ 32 записана в 1980 г. от Кутузова Федора Ивановича 1919 г. р. и Кутузовой Серафимы Константиновны 1918 г. р. в поселке Рудничном.

№ 33 записана в 1990 г. от Моисеевой А. Г. 1928 г. р. и Минеевой Е. И. 1912 г. р. в селе Демарино.

№ 34—43 записаны от Сморчковой Н. И. 1928 г. р. в деревне Верхний Айск.

№ 44 записана в 1986 г. от Хлыщборщ Анны Николаевны 1921 г. р. в селе Романовка.

№ 45—48 записаны в 1992 г. от Талалайкиной Анны Ивановны 1945 г. р. в поселке Увильды.

№ 49 и 50 записаны в 1992 г. от Смолиной Варвары Николаевны 1913 г. р. в поселке Тайгинка.

№ 51 записана в 1982 г. от Карагиной Александры Матвеевны 1921 г. р. в поселке Дальняя Дача.

№ 52 и 53 записаны в 1984 г. от Марковой Анны Андреевны в селе Парамоновка.

№ 54 и 55 записаны в 1984 г. от Щербининой Валентины Андриановны 1941 г. р. в селе Парамоновка. Записала Л. А. Дятлова.

№ 56—60 записаны в 1985 г. от Андроповой А. Ф. 1919 г. р. в поселке Рудничном. Записал О. В. Демидов.

№ 61—64 записаны в 1985 г. от Садилова И. А. 1924 г. р. в поселке Катавка. Записал О. В. Демидов.

№ 65—67 записаны в 1985 г. от Строевой А. П. 1926 г. р. в поселке Рудничном. Записал О. В. Демидов.

№ 68 записана в 1988 г. от Лежневой Александры Сергеевны 1931 г. р. в поселке Тайгинка.

№ 69 записана от Пироговой А. Д. 1918 г. р. в селе Бродокалмак.

№ 70 и 71 записаны в 1990 г. от Шашиной Прасковьи Сергеевны 1905 г. р. в селе Новый Кумляк.

№ 72 записана в 1990 г. от Шашиной Пелагеи Даниловны 1911 г. р. в селе Новый Кумляк.

№ 73 записана в 1988 г. от Лежневой Александры Сергеевны 1931 г. р. в поселке Тайгинка.

Научное издание

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА,
ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА:
сборник научных статей,
посвященный 95-летию
со дня рождения А. И. Лазарева

Главный редактор *Е. Г. Белоусова*

Корректурa *О. Е. Шишмаренковой*
Верстка *О. Е. Шишмаренковой*
Дизайн обложки *Е. С. Меньшениной*

Подписано в печать 14.02.23.
Формат 60×84 ¹/₁₆. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 9,5. Уч.-изд. л. 9,0.
Тираж 100 экз. Заказ 58.

Челябинский государственный университет
454001, Челябинск, ул. Братьев Кашириных, 129

Отпечатано
в издательстве Челябинского государственного университета
454021, Челябинск, ул. Молодогвардейцев, 57б



ISBN 9785727118788



9 785727 118788

