

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РЕСПУБЛИКАНСКИЙ ЦЕНТР РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА

---

# ОТ КОНГРЕССА К КОНГРЕССУ

**Материалы Второго  
Всероссийского конгресса  
фольклористов**

*Сборник докладов*

**Том 3**



**Москва  
2011**

УДК 398.2 + 316.775 + 316.780  
ББК 82.30  
О80

Автор проекта и инициатор проведения Конгресса,  
ответственный редактор **А. С. Каргин**

Составители

**В. Е. Добровольская, А. Б. Ипполитова, А. С. Каргин**

О80 **От конгресса к конгрессу. Материалы Второго Всероссийско-го конгресса фольклористов.** Сборник докладов. Том 3. — М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2011. — 456 с.  
ISBN 5-86132-092-6

Третий том сборника представляет доклады и материалы отечественных и зарубежных ученых на Втором Всероссийском конгрессе фольклористов, посвященные фольклору как объекту междисциплинарных исследований, вопросам взаимовлияния фольклора и литературы, проблемам изучения музыкального фольклора народов России, этноорганологии, народно-певческой культуре, проблемам хранения и систематизации фольклора.

Издание предназначено специалистам в области традиционной культуры, а также широкому кругу читателей, интересующихся славянским фольклором.

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Министерства культуры Российской Федерации  
в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2006—2011 гг.)»,  
государственный контракт № 1816-01-41/02-АИШ от 24.06.2009 г.*

УДК 398.2 + 316.775 + 316.780  
ББК 82.30

ISBN 5-86132-092-6

© Государственный республиканский центр русского фольклора, 2011

## Содержание

От составителей . . . . . 5

### І. ФОЛЬКЛОР КАК ОБЪЕКТ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

- А. Н. Власов.* Саморефлексия в традиционной культуре как объект комплексного исследования . . . . . 8
- Д. И. Варламов.* Фольклорное мышление как источник современных проявлений искусства . . . . . 27
- А. В. Ващенко.* «Этническое» искусство второй половины XX века как особый вид фольклоризма . . . . . 37
- В. А. Черванёва.* Механизм трансляции информации в рекламном дискурсе и традиционном фольклоре: опыт сопоставительного анализа . . . . . 43

### ІІ. ФОЛЬКЛОР И ЛИТЕРАТУРА

- С. В. Алпатов.* Житие, роман, меморат в системе фольклорно-литературных связей XIX—XX вв. . . . . 56
- А. Х. Гольденберг.* Архетипы поминальной обрядности в поэтике Н. В. Гоголя . . . 62
- Е. А. Самоделова.* Фольклорная основа сказки А. Н. Толстого «Алена» (1919) . . . 70
- А. Р. Давлетова.* Фольклорные традиции в женском портрете-шарже в «деревенской» прозе 60—70-х годов (на примере рассказа Б. А. Можаяева «Старица Прошкина», 1966) . . . . . 84
- Э. Ф. Шафранская.* На солнечной стороне улицы Солженицына: о фольклоризме литературного произведения . . . . . 90
- Л. Х. Мухаметзянова.* Историческое и эпическое в книжном дастане «Чура батыр» . . . . . 101
- Ф. Р. Салаватова.* Взаимосвязь жанра парсы с фольклором и изустной литературой . . . . . 111
- М. Х. Идельбаев.* Взаимосвязь и взаимовлияние башкирской авторской изустной поэзии, фольклора и письменной литературы . . . . . 117
- К. Н. Паранук.* Образ мифологического божества Тлепша и способы его художественной реализации в современном адыгском романе . . . . . 130
- В. П. Фёдорова.* Аксиологический аспект «наивной литературы» Зауралья . . . 136

### ІІІ. ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА НАРОДОВ РОССИИ

- Г. М. Карнова.* Саамские лывьт и карельские йойги: опыт сравнительного описания . . . . . 150
- С. Ю. Николаева.* Традиционное пение карелов: опыт выявления артикуляционно-тембровой модели . . . . . 168

<i>Т. В. Краснопольская.</i> Музыкально-поэтические импровизации финно-угорских этносов России: опыт структурно-жанровой типологии . . . . .	176
<i>И. М. Нуриева.</i> Импровизация в южноудмуртской песенной традиции: к проблеме жанровой атрибуции . . . . .	192
<i>С. В. Косырева.</i> Музыкальная культура вятских мари: проблемы изучения традиционного стиля (тембро-артикуляционный аспект) . . . . .	203
<i>Н. Ю. Альмеева.</i> Проблемы этнической идентичности обрядового мелоса в контактной зоне Волго-Камья (финно-угры и тюрки) . . . . .	215
<i>Э. Р. Каюмова.</i> Жанровая атрибуция и реальность традиции (на примере татарских песен Нового времени) . . . . .	223
<i>Т. А. Данилова.</i> Песенная культура нагайбаков Челябинской области и пути ее сохранения . . . . .	242
<i>Л. Р. Сурметова.</i> Интонационно-ладовые особенности песен сибирских татар . . . . .	250
<i>Л. Д. Дашиева.</i> Обрядовые песни западных бурят . . . . .	267
<i>Е. И. Жимулёва.</i> Музыкально-этнографические экспедиции к теленгитам Улаганского района Республики Алтай в 1984—1985 гг. и 2008—2009 гг. . . . .	273
<i>Г. Б. Сыченко, Е. Л. Тирон, А. Х. Кан-оол.</i> Результаты полевых и научных исследований Новосибирской консерватории в Республике Тыва (1997—2009 гг.) . . . . .	281
<i>О. Э. Добжанская.</i> Обрядовый музыкальный фольклор самодийских народов как объект изучения: основные результаты и перспективы исследования . . . . .	300

#### IV. ВОПРОСЫ ЭТНООРГАНОЛОГИИ И ВОКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

<i>Т. В. Кирюшина.</i> Первая и вторая жизнь костромской рожечной традиции . . . . .	312
<i>К. Ююки-Оиз.</i> Исследование традиционной балалаечной культуры в русской деревне XXI века . . . . .	318
<i>Е. Л. Иванович.</i> Элементы различных музыкальных диалектов в жатвенных песнях Центральной Сербии . . . . .	324
<i>А. В. Глишкин.</i> Современное состояние песенного фольклора Челябинской области . . . . .	340
<i>А. С. Ярешко.</i> Народные песни Великой Отечественной войны: динамика фольклоризации в пространстве традиционной культуры . . . . .	347

#### V. ПРОБЛЕМЫ ХРАНЕНИЯ И СИСТЕМАТИЗАЦИИ ФОЛЬКЛОРА

<i>З. Д. Джануа.</i> К составлению указателя сюжетов нартского эпоса . . . . .	364
<i>Л. А. Ефремова.</i> Первый каталог украинского песенного фольклора . . . . .	380
<i>Н. К. Козлова.</i> Проблемы составления указателя мотивов мифологической прозы . . . . .	390
<i>Ю. В. Приказчикова.</i> Указатель мотивов исторической прозы Вятского края: к проблеме систематизации повествовательного фольклора . . . . .	414
<i>А. Корб.</i> О проблемах, возникающих при публикации и экспонировании материалов, собранных в диаспорах, а также при возвращении их обратно в общины . . . . .	428
<i>Н. В. Дранникова, С. А. Меньшиков.</i> Систематика и архивация фольклорного материала в Поморском государственном университете. Опыт создания информационно-справочной и информационно-поисковой систем . . . . .	436
<i>С. М. Орус-оол.</i> Фольклорная экспедиция 2009 года . . . . .	442

## *От составителей*

Третий том материалов Второго конгресса фольклористов вошли статьи, авторы которых выступали на секциях «Литература, искусство и фольклор», «Проблемы фольклорного исполнительства. Вопросы этноорганологии», «Проблемы изучения музыкального фольклора: теоретические и практические аспекты этномузыковедения», а также на круглых столах «Фольклор как предмет междисциплинарных исследований», «Проблемы хранения и систематизации фольклора».

Статьи первого раздела посвящены проблемам комплексных исследований традиционной культуры, трансляции информации в рамках традиционного и современного дискурса, влиянию фольклора на формирование новых форм искусства. В настоящее время изучение письменных манифестаций традиционного фольклора не только открывает возможность изучения различных аспектов его взаимодействия с другими культурными системами, но и позволяет рассмотреть механизмы изменений традиционной культуры под воздействием внешних социальных и политических факторов.

Вопрос о влиянии фольклора на профессиональную литературу всегда привлекал внимание ученых. Авторы, чьи статьи вошли во второй раздел сборника, обратились к изучению фольклорно-литературных связей на протяжении XIX—XX вв. Исследователи выявили фольклорные архетипы и различные элементы, присущие традиционной культуре, в произведениях многих русскоязычных авторов. Было отмечено, что подобные процессы присущи литературе многих народов России. Особое внимание было уделено аксиологическим аспектам «наивной литературы», «этническому» искусству и проблемам изучения фольклоризма в современном научном дискурсе.

Проблемы изучения регионального песенного фольклора рассмотрели авторы, статьи которых вошли в третий раздел. Особое внимание было уделено структурно-жанровой типологии, жанровой атрибуции и тембро-артикуляционному аспекту изучения музыкальной культуры. Помимо этого исследователи обратились к проблемам этнической идентичности обрядового мелоса в контактных зонах и путям сохранения песенной культуры народов России.

Статьи четвертого раздела посвящены вопросам изучения инструментальной и вокальной традиций. Исследователи обратились к современному состоянию песенного фольклора и его сопоставлению с более ранними образцами, а так же проанализировали различия в инструментальных традициях прошлого и настоящего.

Проблемы хранения и систематизации фольклора рассмотрены в статьях пятого раздела. На суд читателей представлены каталоги песенного и прозаического фольклора, продемонстрированы принципы систематизации и архивации фольклорного материала отдельных научных центров, рассмотрены проблемы, возникающие при сборе фольклорного материала в диаспорах и т. д. Особое внимание уделено полевым исследованиям последнего десятилетия в некоторых регионах России.

\* \* \*

Выражаем глубокую признательность членам редакционно-экспертного совета, рецензировавшим статьи, вошедшие в данный том: доктору педагогических наук, профессору А. С. Каргину, кандидату искусствоведения М. А. Енговатовой, доктору искусствоведения, профессору В. М. Щурову.

I  
ФОЛЬКЛОР КАК ОБЪЕКТ  
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ  
ИССЛЕДОВАНИЙ

А. Н. ВЛАСОВ  
(Санкт-Петербург)

## *Саморефлексия в традиционной культуре как объект комплексного исследования*

Определимся с понятием *саморефлексии* в культуре. В современной научной литературе оно сопрягается с такими понятиями, как «этническая самоидентификация», «национальное самосознание», «национальная память», «национальная традиция», «историческая память», «личность и национальная культура» и т. п. Впервые эта проблема была поставлена Густавом Шпетом в его известном труде «Введение в этническую психологию» (1927). Разработка его идей нашла отражение в американском психологическом направлении культурной антропологии, в отечественной этнологии — в исследованиях психологических характеристик народов (работы 1970—1980-х гг.), а в последние десятилетия XX вв. в «психологической антропологии»<sup>1</sup>. К этому направлению близка школа Л. С. Выготского по социально-историческим исследованиям в психологии. Разработки в области этнической и кросс-культурной психологии нашли отражение в отечественных исследованиях<sup>2</sup>, в том числе и в литературоведении<sup>3</sup>. Создается междисциплинарная исследовательская область, в которой представители разных специальностей обращаются к одному объекту, применяя различные когнитивные схемы. Важно отметить то, что формы культуры в них рассматриваются сквозь призму сознания ее носителей и что каждая культура задает степень жесткости при воспроизведении культурных доминант и степень допустимого отхода от них. Этот принцип можно определить как свободу личности «переписывать сценарий» жизни предков, или «принцип вариативного копирования образца»<sup>4</sup>.

Среди других исследовательских направлений следует выделить так называемую «эго-психологию», которая разрабатывает проблематику, связанную с вопросами социализации и идентичности<sup>5</sup>. В том же ряду назовем и лингвистический психоанализ, объектом которого являются структуры языка как отражение личностной структуры<sup>6</sup>. Среди этих направлений концепция «интенционального культурного мира» занимает особое место, так как основной ее идеей является взаимообратимость



личности и традиции, когда они постоянно конструируют друг друга<sup>7</sup>. Именно в рамках этой концепции важно выделить понятие саморефлексивного диалога личности и культуры как когнитивное действие<sup>8</sup>.

Наиболее репрезентативным материалом для решения поставленных нами задач являются до настоящего времени мало востребованные в фольклористических исследованиях письменные манифестации местной традиции.

Краткий обзор фольклорно-этнографических материалов в местных музеях и хранилищах, который был сделан мной раньше, приводит к выводу, что они прочно заняли место артефакта культуры среди письменных, материальных источников<sup>9</sup>. Необходимо отметить, что все эти материалы зафиксированы и дошли до нас в разнообразных жанровых формах: этнографического очерка, бытового очерка, отдельной главы в историческом исследовании местного краеведа, отдельной публикации (статьи) в краеведческом сборнике или альманахе, в письменных воспоминаниях местных жителей (народных мемуарах), словарях местного говора, полевых записях музейных сотрудников или любителей, сборниках одного составителя, репертуарных сборниках с самозаписью исполнителей и т. п.

Нет никакого сомнения в том, что этот аспект собирательской практики был всегда в поле зрения серьезных исследователей: репертуарные сборники исполнителей и сборники с самозаписями исполнителей (их копии) привозятся почти из каждой фольклорной экспедиции. По нашим наблюдениям, подобные фольклорно-этнографические записи за последние 50 лет приобрели характер массового явления. Самые ранние записи, хранящиеся в музеях, относятся к началу прошлого столетия, а наибольшее их количество приходится на вторую половину (60—90-е гг.). Но все эти материалы остаются пока периферийными задачами собирателей и исследователей фольклора, увлеченных непосредственно полевым сбором. Соответственно немногие из этих материалов были введены в научный оборот, и надо признать, что привлекаются эти материалы при исследовании несколько иной предметной области — «наивной литературы», не имеющей к фольклористике прямого отношения<sup>10</sup>.

Возвращаясь к собственно фольклорным записям, заметим, что у профессиональных фольклористов они получают негативную оценку как недостоверные и неаутентичные. (И эта оценка отчасти оправдана.) Тем не менее их широко публикуют в научно-популярных исторических изданиях и серийных региональных изданиях. К неудачным опытам такого рода относятся такие местные издания, как «К истокам народной мудрости. Сборник старинных песен, частушек из собрания В. В. Логачевой» (Каргопольская тип., 1993), словари местного говора И. И. Мосеева «Поморская говоря» (Архангельск, 2005) и изданная по тому же типу «Вилегодская говоря» (составитель Е. Г. Байбородина). К подобного типа изданиям нужно отнести и такие местные

публикации, как «Записки краеведа (из наследия С. Г. Третьякова) (с. Верхняя Тойма, 2008), Тунгусов А. А. «Кабы не Арза не река... Заметки о фольклоре и его сборе» (Архангельск 2004/2005)<sup>11</sup>. По материалам поездок группой этнографов, объединившихся позднее в «Морское товарищество», была издана книга «Не век жить — век вспоминать. Народная культура Поонежья и Онежского Поморья (по материалам Онежских экспедиций)» (Онега-Архангельск-Москва: Товарищество Северного мореходства, 2006), представляющая собой странное в жанровом отношении сооружение.

К более или менее удачным опытам относится переиздание материалов М. Б. Едемского «Свадьба в Кокшенье» (Вологда, 2002). По словам издателей, книга «открывает целую серию публикаций «Традиционная культура русской провинции в записях начала XX века», целью которых является систематизированное издание неизвестных современному читателю архивных материалов, коллекций фольклорных записей и переиздание малоизвестных и малодоступных печатных работ краеведов, этнографов и фольклористов, посвятивших свою жизнь изучению традиций, быта, многогранной народной культуры Вологодского края»<sup>12</sup>. Составители предложили свои принципы переиздания, которые сводятся к тому, что при соблюдении точности авторского текста переиздание снабжено комментариями, включающими два типа статей<sup>13</sup>. К сожалению, сравнительно-текстологический анализ фольклорного материала и описание принципов работы с текстами, позволяющих определить степень аутентичности записей Едемского и сохранности песенных сюжетов, а также языковых особенностей фольклорных текстов, были опубликованы отдельной статьей<sup>14</sup>.

К подобного же рода опытам, но уже выходящим за рамки собственно местных публикаций краеведческих материалов, следует отнести издание записных книжек вилегодского краеведа Л. А. Полушина<sup>15</sup> или «Новоторжский сборник», к изданию которого привлечены профессиональные исследователи<sup>16</sup>.

В целом же, использование подавляющего большинства местных изданий в качестве источников для исследовательской работы крайне затруднено или вообще невозможно. Однако включение всех этих записей в процесс научного осмысления той или иной местной традиции требует, действительно, серьезной историко-филологической его критики и интерпретации: обнаружения текстовых взаимосвязей и контекстуальных параллелей с конкретной традицией на синхронном и диахронном уровнях. Эта проблема требует к себе самого серьезного отношения и комплексного междисциплинарного подхода.

Самым очевидным, казалось бы, и объективным источником является «самозапись» исполнителя (информанта), но и она требует к себе осторожного подхода. Во-первых, необходимо выяснить, каковы мотивы, побудившие исполнителя к записи? Во-вторых, что подвергается записи из личного фольклорного фонда (репертуара) исполнителя?

В-третьих, до какой степени в сравнении с другими записями аутентичен текст, зафиксированный письменно самим исполнителем?

Несомненно, в истории собирательской работы есть примеры подобных записей, относящиеся к более раннему времени.

Полагаю, одна из причин самозаписи кроется в осознании ненадежности личной памяти певца. Об этом свидетельствуют масса тетрадок с записями текстов песенного репертуара, сделанных клубными работниками и участниками местных клубных фольклорных коллективов. Примером такого сборника в Ленском районе может служить репертуарный сборник Широких Галины Васильевны, бывшего руководителя фольклорного коллектива Яренского Дома культуры. Сборник содержит традиционные свадебные, хороводно-игровые и лирические песни. По уверению составительницы сборника, она их усвоила еще в детстве от своей бабушки<sup>17</sup>. Усвоенные через поколение (от бабушки) традиционные песни и фольклорное знание в ее сознании оказались включенными в контексте современной массовой клубной культуры и приобрели непривычные для традиции формы. Поэтому составленный для памяти репертуарный сборник действительно сыграл роль письменного свидетельства «живой» старины. При сопоставлении вариантов песен в записи от Галины Васильевны и других исполнителей того же района, можно заключить, что ее текстовые варианты претерпели изменения в сторону упрощения, ясности сюжета, в них намечается тенденция к потере местных диалектных черт, композиционной универсальности. Все эти изменения связаны с исполнением фольклора на клубной сцене. Таким образом, Г. В. Широких входит в категорию таких поздних исполнителей, которые помимо своей воли пережили деформацию принципов функционирования, трансляции традиционных фольклорных форм. Исполнительница явилась непосредственной участницей тенденций, направленных на разрушение традиции. Поэтому песни из ее репертуара представлены уже как вид экзотического культурного пласта. Она в этом процессе разрушения сыграла роль неосознанного культуртрегера, популяризируя традицию как некую экзотику и, благодаря своему репертуарному сборнику, тиражируя единственный вариант текста. Фигуры таких исполнителей завершают традицию, являясь, с одной стороны, ее последними представителями, с другой — новаторами, приспосабливающими фольклорные произведения к жизни в несвойственной им функции, унифицирующими эту традицию до тиражирования одного варианта, как в письменной культуре.

Однако среди этих записей можно встретить такие, составление которых мотивируется другими причинами. Так, одна из исполнительниц объясняет, почему она зафиксировала свое «знание» фольклорных текстов письменно для своей сестры: в надежде, что та им овладеет или хотя бы сохранит «для памяти»<sup>18</sup>. Другой вариант исполнительской самозаписи можно наблюдать в случаях, когда по просьбе кого-либо

(собирателя) исполнитель фиксирует на письме тот или иной фольклорный текст<sup>19</sup>. Еще один вариант такой «самозаписи» — фиксация репертуара одной исполнительницы с ее слов кем-то из родственников<sup>20</sup>. Факт, что сборник не был составлен профессиональным фольклористом-собирателем, позволяет нам утверждать, что пред нами, хоть и в опосредованном виде, письменно зафиксированное явление фольклорной самоидентификации (самозаписи). Сборник представляет собой как бы фотографический снимок традиции в определенном времени и месте, а также дает не строго классифицированное с позиций науки, а субъективное видение и восприятие устной традиции одним из ее представителей. Специфика подачи материала (выбор и расположение песен в сборнике, комментарии составителя, самоопределение жанра и т. д.) позволяет судить о динамике устной традиции и механизмах ее существования на определенном отрезке времени и в одном конкретном месте, следовательно, атрибутировать тексты относительно времени их живого бытования, функциональной принадлежности и судить о состоянии традиции в рамках одного поколения. Одним словом, перед нами вполне осознанные попытки носителей традиции оставить «свое знание» как память для потомков.

Совершенно иной пример являют случаи, когда исполнитель записывает со слов другого исполнителя текст (или краткое его содержание) на память для себя. (Яркий пример такого подхода — Марфа Крюкова, которая делала себе на память письменные заметки понравившихся ей сюжетов от других исполнителей<sup>21</sup>.) Это явление получило особое обозначение — сказительское «либретто». Впрочем, подобные явления в традиции можно наблюдать и в более ранние периоды — при записи сюжетов былин<sup>22</sup>.

Такие формы фиксации фольклорных произведений, как самозапись, можно весьма условно отнести к признакам саморефлексии традиции. Возможно, это лишь один из этапов на пути к ней — стремление к самосохранению и пополнению фольклорного фонда традиции, но следует подчеркнуть, что зачастую такая «самозапись» инициируется со стороны, например, профессиональных собирателей, то есть со стороны письменной культуры, и вряд ли является внутренней потребностью самой традиционной культуры.

С. Ю. Неклюдов уже касался этого вопроса в своей работе «Традиции устной и книжной культуры: соотношение и типология» и осторожно высказал предположение, что подобное явление может возникать в кризисные фазы традиции<sup>23</sup>. Практическое использование таких текстов (материалов) при совершении над ними известных научно-критических процедур следует рассматривать как один из множества актов манифестации устной традиции (о чем справедливо заметил С. Ю. Неклюдов<sup>24</sup>) в завершающей ее фазе.

Другое дело, когда мы сталкиваемся с осознанной записью фольклора на местах. Речь идет не о корреспондентах, осуществлявших

собираТЕЛЬскую деятельность по инициативе РГО и других обществ конца XIX— XX вв.<sup>25</sup>, а главным образом о личной инициативе местных жителей.

Именно деятельность членов местного сообщества представляет, на наш взгляд, определенный интерес, связанный непосредственно с осмыслением и интерпретацией традиции. На настоящем этапе разработки этой проблемы достаточно указать только на некоторые важнейшие ее аспекты: в каких жанрово-видовых разновидностях доходят до нас сочинения, в которых содержится механизм саморефлексии традиции, и какова роль в ней субъективного начала.

Из всего известного нам корпуса текстов можно достаточно определенно выделить несколько жанровых разновидностей сочинений, в которых проявились признаки рефлексии сознания. Необходимо отметить, что статус авторов этих трудов в местном сообществе был тоже своеобразным: это были люди, либо покинувшие свою родину в молодости, либо исключенные из него по каким-либо причинам, то есть дистанцированные от традиционного сообщества и его культуры.

К наиболее ярким личностям такого типа можно отнести вельского краеведа Михаила Ивановича Романова (1886—1956), о котором вышел небольшой биографический очерк в 2006 г.<sup>26</sup> Им было изданы: История одного северного захолустья (В. Устюг, 1925), а в литературном альманахе «Север» за 1936 г. описание коновальского обряда и сказка «Топорик-самосек»<sup>27</sup>, «Родовая повесть семьи Романовых из устьянской деревни Алферовская Архангельской области XVII—XX вв.» (М., 2004) и «Хроника старого дома» (самиздат). Свои краеведческие материалы и главные свои труды «Словарь своеобразных слов в народном говоре Устьянской-Дмитриевской волости» и «Фольклор Устья (пережитки древних эпох в фольклоре и быте северной деревни)» он еще при жизни передал в Рукописный Отдел ИРЛИ РАН<sup>28</sup>.

Главная ценность «Фольклора Устья» — наиболее завершенного труда — заключается не только в попытке показать, как отразились в местном фольклоре история, верования, обычаи края, быт<sup>29</sup>, но и в применяемом им краеведческом («краеведном») методе, о котором писали его биографы<sup>30</sup> (в чем же заключается суть этого метода, остается загадкой). Кроме того, в книге мы встречаем откровенно наивные реконструкции в марровском духе<sup>31</sup>. Например: «Судя по одной детской песенке-заклинанию, радуге придавалось, однако, большое значение:

Радуга-дуга,  
Не давай дождя,  
Давай солнышка  
Из-под бревнышка.

Радуга представляется тут распорядительницей над дождем и солнцем, может дать по произволу или то, или иное. Непонятным представляется, в ее прямом смысле, последняя строчка. Возможно, что последнее слово нужно производить не от «бревно», а от «бровь».

Солнце представляется как бы глазом неба, который в ненастную погоду закрывается насуспенною бровью, а в ясную выглядывает из-под нее. Такое представление о солнце вытекает из самой палеонтологии этого слова<sup>32</sup>. Наивны и выводы типа: «От этих же детских песенок ведут свое происхождение частушки<sup>33</sup>. Комментарии, на наш взгляд, в этом случае излишни.

То же самое можно сказать о трудах каргопольского краеведа Ивана Ильича Рудометова (1891—?). Его коллекция фольклорных записей, сделанных в 20—30-е гг. XX в., составляет 18 тетрадок сказочной прозы и 11 сюжетов былин<sup>34</sup>. Тексты былин и сказок подверглись сознательной переработке составителя. Он упрекает собирателей за то, что они записывают псевдоисторические тексты: «Все они говорят, прежде всего, об усердии “Собирателей” былин, которые, проявляя ревность/резвость не по разуму, иногда записывали буквально всякое слово, исходящее из уст “сказителей и сказительниц” и тем самым нередко засоряли ниву народного творчества. В настоящее время необходимо расчистить эту ниву. С этой целью следует, прежде всего, сделать пересмотр творчества псевдо-сказителей, подходя к нему с научной точки зрения и тем самым восстановить образы старины, очистить их от всех последующих наслоений. Настоящая книжка и является одной из попыток в этом деле». Замечание откровенное, но, к сожалению, типичное, отражающее отношение краеведов к профессиональным научным исследованиям (ср. ниже: Мосеев). Опираясь на тексты былин из популярного издания, он создает псевдоисторическую реконструкцию русского эпоса<sup>35</sup>.

Еще пример — это рукописи 4 книг из серии «народных мемуаров» Василия Алексеевича Сухих (1908—1973) «Из недалёкого прошлого вилегодского народа: Книга I. Детские годы (воспоминания)»<sup>36</sup>, «Книга II. Игры, преимущественно детские»<sup>37</sup>, «Книга III. Крестьянские постройки по берегам реки Виледи (постройки прошлого)»<sup>38</sup>, «Книга IV. Заметки о прошлом Вилегодского народа (материалы по этнографии района). О быте Вилегодского крестьянского населения в недалеком прошлом»<sup>39</sup>. Основная тематика первой книги складывается из характерных для подобного рода краеведческих сочинений тем: историческое прошлое края, родословная автора, этнографический облик края, образцы текстов местной фольклорной традиции, особенности местного говора<sup>40</sup>, нравы и быт местных жителей. Автобиографическая тема, как правило, — сквозная. Основным мотивом, побудившим автора к созданию текста, является то, что в психоанализе обозначено как «отрицание» — «честное неправильное» воспоминание. Оно выражено в ностальгической фразе в конце книги: «Хотелось бы показать хотя бы немного из жизни и быта «Виледи» в прошлом... “Мы ленивы и нелюбопытны”, — сказал Пушкин. Эти слова определяют многое. Прежде всего, нашу национальную сущность. Мы проявляем больше равнодушия к нашей прошлой жизни: быту, нравам, обычаям. А сколько можно было бы написать интересного из жизни Вилегодского народа, если бы все те,

кто мало-мальски может писать и читать, не говоря уже о грамотных (учителях, ученых, инженерах) выходцах с Виледи, все те, кто носил уле-ди и лапти, написал бы по десятку страниц воспоминаний о прошлом. Их бы обработать, да сложить воедино — вот это была бы история о прошлом» (л. 391—301 об.).

Вторая книга полностью ориентирована на известный труд Е. А. Покровского «Детские игры. Преимущественно русские» (М., 1895). Даже название представляет собой аллюзию на название книги Покровского, а содержательно — это стилистически измененные выписки из нее о тех играх, которые встречались на Виледи.

Ажгибков Тимофей Васильевич (1914—1994) — педагог, оставивший по себе благодарную память «добрых людей Верховажья и хороших учеников»<sup>41</sup>. «Творческое наследие» Т. В. Ажгибкова было передано им самим в конце жизни в Верховажский районный исторический музей<sup>42</sup>. Архивные материалы представляют около 30 рукописных тетрадей с записями автора, рисунки<sup>43</sup> и поделки из дерева и глины<sup>44</sup>.

Следует отметить, что «записки» Т. В. Ажгибкова на протяжении всей его достаточно долгой жизни велись не систематически. Так, его краеведческие работы: книга «Верховажье в конце XIX — начале XX вв. (социальный и культурно-бытовой очерк 22 года жизни 1895—1917 гг.)» была составлена в 1969—1970 гг.; «Материалы и документы крестьянской семьи Головачевых-Дружининских, II половина XIX и I половина XX в. (о людях близких и родных)» (ВРИМ. № 5057) — в 1970—1971 гг.<sup>45</sup> Вторая тетрадь, очевидно, представляет собой продолжение предыдущей. Рукопись о посаде Верхневажском состоит из нескольких небольших и разных по тематике очерков и воспоминаний старожил, записанных с их слов составителем. Поэтому Очерки о Верховажском посаде представляют собой в стилистическом и композиционном плане авторский текст Т. В. Ажгибкова. «Рассказы бабушки Вари» — записи воспоминаний из жизни старой деревни<sup>46</sup>. Интересно отметить, что эти повествования выполнены в характерной стилевой манере — в форме воспоминаний свидетелей событий. В отличие от литературного приема, имитирующего объективность авторского повествования, в нашем случае Ажгибков действительно производит запись рассказов своих информантов. Насколько эти записи аутентичны? Вопрос остается открытым<sup>47</sup>. То, что они литературно обработаны и в большей или меньшей степени композиционно подчинены воле составителя, Ажгибков даже не скрывает. У этих повествований, несомненно, есть общее свойство, которое позволяет относиться к ним как к попытке местного бытописания, отличающейся от подобных опытов профессиональных литераторов гораздо большей степенью инклюзивности и точностью деталей в описании нравов, быта, культурного и природного ландшафта местного края.

Павел Григорьевич Сухогузов, краевед из города Ухта, оставил записи по истории и фольклору своей «малой родины» — с. Прокопьевка Прилузского района Республики Коми. Основу «Записей о Прокопье-

евке» составляют воспоминания старожилов, пересказанные автором. Информанты практически всегда связывают историю поселения со своим собственным родом или, наоборот, историю семьи или свою биографию передают через призму исторических событий. Не вызывает сомнения объективность в передаче записанных «на карандаш» и переведенных на русский язык рассказов; об этом можно судить как по стилю повествований, так и по тем замечкам-пояснениям, которые при необходимости П. Г. Сухогузов помещает в скобки, сопровождая авторской отсылкой, или выделяет в особый абзац как «Замечания автора записок»<sup>48</sup>.

Во второй части воспоминаний под названием «Село Прокопьевка. Обычаи, верования, суеверия, игры, праздники, лечения» П. Г. Сухогузовым приводятся преимущественно сведения фольклорно-этнографического характера, содержание которых соответствует названию этой части. По рассказам более чем двадцати информантов представлены воспоминания о местных праздниках, свадебном обряде, знахарстве, развлечениях молодежи, рассказы о мифологических существах и т. п. И хотя данные материалы не дают исчерпывающей картины местного народного календаря, свадьбы или похорон, они содержат немало интересных деталей (например, в свадебном обряде: «обрядовые хулы» невесте, присказка сватов, использование прялки, ряженье)<sup>49</sup>. Подобные свидетельства ярко характеризуют не только общественно-социальные процессы, происходившие в деревне за последние 50 лет, но и те катастрофические подвижки, которые могли произойти в традиционном крестьянском сознании. Под воздействием новых социальных условий отношение к прошлому приобрело негативный оттенок. Именно на поколении 70—80-летних оборвалось живое бытование памятников традиционной народной культуры.

Под воздействием новых социальных условий отношение к прошлому приобрело негативный оттенок. В связи с этим П. Г. Сухогузов приводит характерные выписки из школьных сочинений своих сельчан. На их основании можно говорить, что именно на поколении 70—80-летних оборвалось живое бытование фольклора. Поэтому материалы фольклорного сборника с. Прокопьевки представляют собой своеобразные воспоминания об устно-поэтических произведениях, уходящую память о их живом бытовании.

Для того чтобы представить известное нам явление не только по севернорусским материалам, приведем пример книги Н. П. Грозиной «История села Беляковского» (Екатеринбург, 1997). В ее послесловии «Об авторе и жанре книги “История села Беляковского”» поставлена, на наш взгляд, очень серьезная проблема о причинах возникновения жанра народных мемуаров — как результате столкновения традиционной крестьянской культуры с культурой письменной. Народный мемуарист, владеющий письмом, а также формами и приемами письменной культуры, пытается с ее позиций взглянуть на деревенскую (устную по пре-



имуществу) культуру с целью сохранить основные ценностные установки и оценить извне их преимущества и/или недостатки в новых системных взаимосвязях. Он, как правило, позиционирует себя защитником традиционных ценностей, будучи одновременно человеком нового склада, потерявшим живую связь с традицией и глубоко переживающим этот разрыв. Поэтому может показаться, что он создает произведение, ориентированное на ценностные установки традиционной крестьянской культуры, хотя по форме оно напоминает текст письменной культуры<sup>50</sup>. Однако отметим, что подобные формы в системе традиционных жанров все же не встречаются.

Составление словарей и словников является ярчайшим признаком перекодировки устной культуры в письменные формы. Различного рода словари, словники, лексиконы представлены в разных жанровых формах, но, несомненно, их объединяет одно — стремление показать свое отличие от общего.

Одну из таких жанровых разновидностей представляет книга Платона Алексеевича Худякова «Говор и быт Мало-Пинежья» (1978)<sup>51</sup>, которая совместила собственно словарь местных слов и мемуары составителя («Главным же источником для словаря послужила собственная память, крепко и детально зафиксировавшая всех людей, окружавших меня в детстве и ранней юности, их говор, их действия и события. И за многие годы пенсионных раздумий, обращения в далекое прошлое — память выдала все, что знал о своей Малой Родине»). В словарных статьях Худяков склонен к историческому комментированию. По большей части собранная им лексика представляет собой эмоционально-экспрессивный слой местного словарного фонда (названия бытовых предметов, топонимы и т. п.). Часто в словарной статье приводятся в качестве примеров суеверные рассказы, былички в форме народного мемората. Во введении к книге и словарных статьях составитель склонен к наивным этимологическим выводам («Поскольку народный язык отражает духовную и производственную деятельность народов во времени, анализ старого местного говора, развивавшегося столетиями изолированно от внешнего мира, предоставляет возможность судить о происхождении первопоселенцев, основоположников местного говора, заселивших на заре колонизации Севера этот удаленный Пинежский край») (ср.: Романов).

Одну из основных целевых установок своего труда составитель видит в том, чтобы оставить «память для грядущих поколений о жизни небольшой обособленной группы древнего русского народа — для сравнения и поучения».

Среди трудов преимущественно языковой тематики необходимо отметить некоторые научно-популярные книги современного вологодского краеведа А. В. Кузнецова: «Корни тотемских фамилий» (из серии Краеведческий словарь)<sup>52</sup>; «Язык земли Вологодской. Очерки топонимики». (научно-популярное издание)<sup>53</sup>; «Сухона от устья до устья.

Топонимический словарь-путеводитель»<sup>54</sup>; «Легенды предания и были Тотемского уезда»<sup>55</sup>. Показательна именно последняя книга, которая представляет собой сборник небольших рассказов из жизни Тотемского края, рассказы расположены в азбучном порядке и напоминают азбучный (алфавитный) патерик<sup>56</sup>. В заключение Кузнецов прозрачно намекает на особую композицию своей книги и в том числе ее художественную природу: «Надеюсь, что к концу книги читатели постепенно все-таки разобрались в некоторых особенностях «амадизации»<sup>57</sup> моего произведения. Тотемские легенды, предания и были от А до Я прошли перед вами из далекого прошлого до наших дней. Нужно еще отметить, что книга состоит из трех основных компонентов — легендарного, научного и художественного. В каждой из 33 глав их соотношение строится по-разному: где-то преобладают научные истоки, где-то во главу угла поставлены старинные народные легенды и предания, а где-то ваш автор дал волю своей фантазии. Думаю, читателям будет под силу самим разобраться в этих хитросплетениях жанров. Если у кого-то после знакомства с книгой возникнут замечания, дополнения или исправления — я с удовольствием их приму и отнесусь со вниманием к любому отклику...»<sup>58</sup>.

Им же кроме перечисленных работ подготовлено издание «Любовные письма тотемского подьячего Арефы Малевинского к девице Аннице сестре дьякона Воскресенской церкви, писанные летом 1686 года» с предисловием и комментариями, условно составленными А. В. Кузнецовым (Вологда, Издательство «МДК», 2004). На самом же деле, публикация представляет собой неточное и упрощенное переиздание статьи Н. П. Панкратовой<sup>59</sup>, что, в свою очередь, дополнительно характеризует «краеведческий» метод исследования.

Наиболее примечательным трудом местных краеведов является «Поморьска говоря. Краткий словарь поморского языка» (Архангельск, 2005) И. И. Мосеева. Автор этого издания попытался представить свою книгу, поместив вначале положительные «рецензии» на нее «своих» авторитетных представителей<sup>60</sup>. Статья «От автора», состоящая из нескольких небольших главок<sup>61</sup>, начинается с пафосного вступления («Трудно не восхищаться гармонией природы и человеческого духа, создавшего неповторимую культуру нашего Поморья. Величественная красота поражает каждого, кто попадает в настоящую поморскую глубинку, будь то Онега, Вага, Двина, Пинега, Кулой, Мезень, Лешуконье или другая поморская сторона. Бескрайние лесные дали...» и т. д.).

В Словаре содержится попытка осмысления основ языка своего народа ради его сохранения. В обращении к детским воспоминаниям можно усмотреть один из главных мотивов, побудивших автора к сбору лексического материала<sup>62</sup>, — «память детства» является одним из деятельных рычагов в механизме саморефлексии традиции.

В главе «Память детства» автор отмечает отличительные черты поморского говора, подчеркивает его древность и самостоятельность

от общерусского языка. Подобное отношение реально можно расценивать как попытку к языковой самоидентификации<sup>63</sup>. Здесь же составителю Словаря важно отметить, что его труд значительно отличается от работ тех, кто уже предпринимал составление севернорусских диалектных словарей<sup>64</sup>. При этом ему важно определить не только круг оппонентов и антагонистов, но и единомышленников. Они должны быть «своими» людьми, представителями своего сообщества<sup>65</sup>.

В механизме саморефлексии традиции важно выявить ценностные ориентиры, на которые опирается ее носитель, когда формулирует свое отношение к ней. Здесь главную роль играет четкое представление о границе между «своим» и «чужим».

В главке «Восстанавливаем родную речь», как и в предыдущей, автор выходит за рамки процессов саморефлексии традиции и самоидентификации. Скорее всего, это уже направленный и осмысленный процесс политической и культурной самоорганизации отдельных сообществ; его мы повсеместно наблюдаем на территориях бывших автономных областей РФ (карелы, коми, удмурты и т. д.). Процессы восстановления местной «говори» наблюдаются не только в Архангельской области, но и на других русскоговорящих территориях<sup>66</sup>.

Анализ статьи «От автора» показал, что И. И. Мосеев практически сформулировал основные положения саморефлексии традиции. Более того, он попытался создать и некую теоретическую базу для своего словаря в специальном разделе *Введение* (с. 34—72), состоящем из шести частей, где автор в соответствии со своей концепцией цитирует некоторые работы лингвистической направленности типа: Баранникова Л. И. Основные сведения о языке (М., Просвещение, 1982); литературу бытоописательного характера (С. Максимов «Год на Севере», М. Пришвин «За волшебным колобком» (популярное издание).

Что касается словарной статьи, то она состоит: из собственно лексемы (существительное в именительном падеже или глагол в инфинитиве), ее значения и примера употребления в контексте предложения или смысловой фразы<sup>67</sup>. Обратим внимание на несовершенство составления словарной статьи. Как правило, в ней приводится только одно лексическое значение слова в единственной словоформе (например, зафиксированное в Говоре слово *впроходку* — *мимо, не заходя* является явно производным от слова *впроход* — ср.: АОС).

В заключение составитель приводит несколько текстов сказок с переводом их на литературный русский язык. Вопрос об аутентичности публикуемых текстов «на говоре» остается открытым, не говоря о том, что там нет указания на источник - от кого, где и когда были записаны тексты составителем.

Все перечисленные формы «саморефлексивного диалога личности и культуры» способствуют потере аутентичности текстов традиционной культуры и направлены на перекодировку языка фольклора. Таким

образом, изучение письменных манифестаций традиционного фольклора не только дает исследователям новые возможности для наблюдений над взаимодействием традиционной культуры с другими культурными системами, но и позволяет понять некоторые механизмы ее внутренней перестройки под влиянием различных факторов.

### Примечания

<sup>1</sup> *Белик А. А.* Психологическая антропология: история и теория. М., 1993; *Белик А. А.* Культура и личность. М., 2001; *Лурье С. В.* Психологическая антропология. Екатеринбург, 2003.

<sup>2</sup> *Баронова А. О., Павленко В. Н.* Этническая психология. СПб., 1994; Введение в этническую психологию / под ред. Ю. П. Платонова. СПб., 1995; *Крысько В. Г.* Этнопсихология и межнациональные отношения. М., 2002; *Лебедев Н. М.* Введение в этническую и кросс-культурную психологию. М., 1998, 1999; *Платонов Ю. П.* Этническая психология. СПб., 2008; *Саракуев Э. А., Крысько В. Г.* Введение в этническую психологию. М., 1996; *Стефаненко Т. Т.* Этнопсихология. М., 2002.

<sup>3</sup> *Смирнов И. П.* О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории. Вена, 1991; *Гончарова О. М.* Национальная традиция и «новая Россия» в литературном сознании 2-й половины XVIII века. Дис. ... докт. филол. наук. СПб., 2008.

<sup>4</sup> Настоящий принцип сформулирован на основе теории Жака Делёза. См.: *Делёз Ж.* Различие и повторение. ТОО ТК «Петрополис», 1998.

<sup>5</sup> Основные положения этого направления разработаны в фундаментальных трудах З. Фрейда, Г. Гартмана, Р. Спитца, М. Малера, Э. Глоувера и Э. Эриксона. См.: *Hartman H.* Ego psychology and the problem of adaptation. N. Y., 1958; *Glover E.* The birth of the ego. N. Y., 1968; *Spitz R.* No and yes. N. Y., 1963.

<sup>6</sup> Основные принципы направления заложены в трудах Ж. Лакана. См.: *Лакан Ж.* Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995.

<sup>7</sup> Восходит к центральному понятию теории Шведера. Слово «intentional» может быть переведено как ‘сконструированный’, ‘вымышленный’, следовательно «интенциональный мир» — ‘вымышленный мир’ или ‘сконструированный мир’, сконструированный посредством культуры, вымышленный на основании тех или иных культурных парадигм. Каждая культура задает свою логику мышления, на основании которой люди и создают свое представление как о внешнем мире, так и о себе самих. Самопредставление также задано культурой, а потому интенционально. Интенциональный мир населен интенциональными личностями. Каждая культура имеет свою собственную интенциональность, и то, что мы называем рациональным научным исследованием, лежит в рамках нашей собственной интенциональности. Мы можем познать иную интенциональность, но выйти за пределы интенциональности как таковой не в силах, поскольку сам наш механизм восприятия реальности «работает» только в культурно заданных парадигмах. Объективной реальности для нас просто нет в том смысле, что для человека она непознаваема. Проблема в том, чтобы объяснить разнообразие человеческих концепций реальности. Интенциональность является, по Шведеру, предпосылкой любого адекватного теоретизирования о человеке. «Индивиды и традиции, души и культуры создают друг друга. Поэтому идея культурной психологии предполагает, что процессы сознания (процесс самоутверждения, процесс научения, процесс рассуждения, процесс эмоционального чувствования

не может быть одинаковыми в различных культурных регионах мира» (*Richard A. Shweder. Thinking Through Cultures. Cambridge (Mass.), London (England), 1991, p. 2.*).

<sup>8</sup> Получившее разработку в методологии синергетики. См., например: *Князева Е. Н. Саморефлективная синергетика // Вопросы философии. 2001. № 10.*

<sup>9</sup> *Власов А. Н. Фольклорные коллекции провинциальных краеведческих музеев (доклад) // Научная конференция: Фольклорный архив в свете современных научных методологий и новых технологий (к 100-летию фонограммархива РАН). 20—23 октября 2009 г.*

<sup>10</sup> Приведем в качестве примера некоторые публикации из «Живой старины»: см. раздел: «Наивная литература» и народная традиция // *Живая старина. 2007. № 1 (53). С. 2—25 (статьи и материалы А. П. Минаевой, М. Л. Лурье, Ю. В. Тимофеева, А. Н. Розова, А. Ю. Александровой, Д. Е. Сидоровой, С. Е. Никитиной).*

<sup>11</sup> См.: Александр Александрович Тунгусов. Библиографический указатель литературы. Архангельск, 2002.

<sup>12</sup> *Едемский М. Б. Свадьба в Кокшенинге Тотемского уезда / сост. М. А. Вавилова, С. Н. Смольникова; отв. ред. С. Ю. Баранов. Вологда, 2002. С. 5.*

<sup>13</sup> Одни из них, более информативного и аналитического свойства, сообщают сведения о биографии собирателя, характеризуют в целом особенности кокшенингской свадьбы в записи Едемского; ее композиционную структуру, систему действующих лиц, обрядовое пространство и др. Комментарии более частного характера расположены в порядке следования поясняемых фактов и в тексте имеют сквозную нумерацию. Они условно делятся на три группы: примечания-справки («Александра Аристарховна Е.», «Едемские деревни» и др.), собственно этнографические комментарии и комментарии-интерпретации. Собственно этнографические комментарии («Выпрашивание на мяч», «Деватая», «Обвет» и др.) вводят факты, представленные Едемским, в более широкий этнографический контекст, необходимый для их понимания. Комментарии, содержащие семиотическую интерпретацию выражений, текстов, символики предметов и действий, в ряде случаев строятся по идеографическому принципу: в рамках одной статьи дается обзор названий предметов и действий, объединенных тематически («Одежда в контексте обряда», «Метафорические замены» и др.). Чаше статьи данного типа носят монографический характер: в центре описания — одно понятие («Красота», «Угощение», «Дары» и др.), предмет («Преник», «Свечи», «Волосы», «Вода» и др.), действие («Опоясывание жениха сетью», «Глядеться в пиво» и др.), ритуал («Встреча» отца «со повоста-буева» и др.), формула («Терему без верху стоеть», Пресвятая Троица Божья Мать Богородица» и др.) и т. п. В некоторых статьях комментаторы сочли целесообразным объединить разные приемы анализа и способы представления информации. <...> В конце приводится словарь диалектных и малоупотребительных слов, которые не получают толкования в тексте М. Б. Едемского. (См.: там же. С. 6.)

<sup>14</sup> *Вавилова М. А. Свадьба в Кокшенинге в записи М. Б. Едемского: к проблеме интерпретации фольклорного текста // Тотма: Краеведческий альманах. Вып. 3. Вологда, 2001. С. 151—179.*

<sup>15</sup> *Каргин А. С., Шевелева Н. М. Фольклорные картинки Л. А. Полушина // Традиционная культура. 2005. № 4(20). С. 50—51; Полушин Л. А. Заговоры (очерк) // Там же. С. 52—59; Полушин Л. А. Пословицы и поговорки (очерк) // Там же. С. 59—64.*

<sup>16</sup> Труды Всероссийского историко-этнографического музея. Новоторжский сборник. Вып. 2. Торжок; Тверь, 2009.

<sup>17</sup> Широких Галина Васильевна, 1915 г. р., из д. Лантыш Ленского района Архангельской области. Петь ее учила бабушка, от нее она и знает в основном весь местный песенный репертуар. «Раньше в одной деревне эти песни так поют, в другой смотришь — иначе» (РГПУ 2 ФА 03-26).

<sup>18</sup> Приведем экспедиционную запись беседы с информантом из Ленского района: [Собиратель: А раньше вы записывали песни?] — *Нет. Я вот свое сестре, конечно две тетради написала. Сестра взяла, я говорю, разрешаю, ты можешь ей это самое отдать, напечатать. <...> Она в Архангельске живёт, она мне принесла тетрадки, я говорю, я пока помню, тебе запишу, а там даже не знаю какие-то были там всякие песни, не помню чё-то, по-моему даже разбойничьи, я теперь ни чё не помню.* (02-03-Ас47 Архангельская область, Ленский район, д. Тохта. Жданова Людмила Николаевна, 1929 г. р.).

<sup>19</sup> Так, Тит Егорович Точилов по просьбе А. М. Астаховой прислал ей в письме текст былинного сюжета. Или распространенная в собирательской практике — просьба, чтобы исполнители, вспомнив забытый в момент встречи текст, записали его на бумаге.

<sup>20</sup> Примером является рукопись из Яренского краеведческого музея, составленная рукой Ольги Михайловны Селивановой, жительницей села Ежва Ленского района Архангельской области, со слов ее матери Анисьи Михайловны Качевой, уроженки с. Выемково того же района, 1878 г. р.

<sup>21</sup> В 1939 году (вставка: зимою помер сосед Марфы Семеновны — Михайло Петровиц двоюродник Михея Евдокимовичу Онуфриеву). Он любил «на книгах сидеть». И однажды, приехав из города, он рассказал Марфе Семеновне про Александра Македонского, она записала по памяти после его смерти в 1943 году летом на прилагаемый листочек.

<sup>22</sup> Подробнее см.: Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков / изд. подгот. Астахова А. М., Митрофанова В. В., Скрипиль М. О. М.; Л., 1960; *Евгеньева А. П.* Очерки по языку русской поэзии в записях XVII—XX вв. М.; Л., 1963; *Власов А. Н.* Стихийный фольклоризм демократических слоев русского общества: записи русских былин конца XVII—XVIII вв. // *Власов А. Н.* История русской фольклористики XIX века. Учебное пособие по спецкурсу. Сыктывкар, 1998. С. 61—78.

<sup>23</sup> «Потребность записать устный текст, столетиями оставшийся самодостаточным и не нуждающийся в «костылях» письменного слова, вероятно, наблюдается в тех случаях, когда в жизни традиции наступает кризисная фаза и появляется желание спасти ее от небытия. С одной стороны, возникает угроза падения статуса текста нижнего уровня, до которого он способен сохранять себя, а с другой, текст еще продолжает осознаваться как ценный, что и рождает страх его утраты. Другой путь перехода устной традиции в книжную — так называемые сказительские «либретто». (*Неклюдов С. Ю.* Традиции устной и книжной культуры: соотношение и типология // *Славянские этюды. Сборник к юбилею С. М. Толстой.* М., 1999. С. 293).

<sup>24</sup> «К тому же любые фиксации устного текста (независимо от степени их точности) не в состоянии полностью соответствовать оригиналу, а сам этот оригинал является лишь одной из манифестаций традиции (которую, в сущности, надо рассматривать скорее как умозрительный конструкт, чем как субстанциональную данную культуры». (*Там же.* С. 295—296).

<sup>25</sup> См. об этом специально: *Васкул А. И.* История русской фольклористики второй половины XIX — начала XX вв.: (проблемы источниковедения). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2009.

<sup>26</sup> *Веревкина Г. А., Мильчик М. И.* Михаил Иванович Романов — выдающийся краевед Русского Севера. Штрихи к портрету. Вельск, 2006.

<sup>27</sup> Север. 1936. С. 116—123.

<sup>28</sup> О чем свидетельствует письмо М. К. Азадовского, зав. отделом фольклора ИРЛИ РАН, от 8 июля 1936 г.

<sup>29</sup> *Веревкина Г. А., Мильчик М. И.* Михаил Иванович Романов — выдающийся краевед Русского Севера. С. 12.

<sup>30</sup> «В своих исследованиях Романов использовал краеведческий метод анализа и систематизации огромного и разнородного материала, отличие которого он видел «в том, что ученый специалист берет свой материал отовсюду; краевед же в пространственном отношении ограничен. Его задача — дать облик определенной и необширной местности, представляющей целостную единицу...». Именно благодаря такому подходу, исследователь решался на то, на что отважится далеко не всякий ученый—на широкие параллели и обобщения, на попытки выявить взаимосвязи между, казалось бы, далекими явлениями народной культуры: фольклорными образами и орнаментом на одежде, устойчивыми мотивами в резьбе прялок и домов, обычаями и верованиями, особенностями местного словоупотребления. Иными словами, он предпринял многоплановое историко-культурное исследование, плодотворную попытку реконструировать целостный мир народной культуры Устьянского края, удаленность которого от основных дорог Севера лишь облегчала решение поставленной задачи» (*Там же*. С. 12).

<sup>31</sup> Вульгарно-материалистическое, авангардистского толка направление в советской лингвистике, господствовавшее более 30 лет начиная с 1920-х годов. Об этом см.: *Аллатов В. М.* История одного мифа: Марр и марризм. М., 1991.

<sup>32</sup> Романов М. Фольклор Устья (пережитки древних эпох в фольклоре и быте северной деревни) С. 17 // Архив ИРЛИ РАН (Пушкинский дом).

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Записи былин хранятся в Каргопольском музее, сказочный материал — в частных руках.

<sup>35</sup> Достаточно привести только оглавление: Вместо предисловия. 1. Пир у князя Владимира (вступление к былинам). А. Три дочери богатыря Микулы Селяниновича. 2. Добрыня Никитич и Настасья Микулична. 3. Добрыня и Алёша Попович. 4. Дунай Иванович и Марья Микулична. 5. Ставр Гоудинович и Василиса Микулична. 6. Смерть Василисы Микуличны. Б. Забава Путятична, племянница князя Владимира. 7. Добрыня Никитич и Змей Горыныч. 8. Бой Добрыни со Змеем Горынычем. 9. Соловей Будимирович. В. Другие богатыри. 10. Илья Муромец и Святогор богатырь. 11. Сухман богатырь.

<sup>36</sup> Архангельский областной краеведческий музей. Ф. III. Оп. 3. № 390. 1966 г. 301 л. О нем: *Кузнецова Е. А.* Этнографические записки о Вилегодском крае В. А. Сухих // Культурное наследие Русского Севера: память и интерпретации: К 90-летию Сольвычегодского историко-художественного музея. СПб., 2009. С. 181—195.

<sup>37</sup> Архангельский областной краеведческий музей. Ф. III. Оп. 3. №378. 1963 г. 76 л.

<sup>38</sup> Там же № 778.

<sup>39</sup> Там же. 1966 г. 34 л.

<sup>40</sup> Так, автор часто объясняет значение местной лексики. Например: «Перебор — мелководье поперек реки, песчаная или каменная грядка/маленький порог». Или: «Курья — остатки старого русла» (л. 4).

<sup>41</sup> На обратной стороне его последнего рисунка «Иисус Христос» было написано прощальное обращение: «До свидания, река Вага, сосновые красивые боры, белые грибы. До свидания, добрые люди Верховажья и мои хорошие ученики. Последний поклон всем! Дни и часы мои уже сочтены, не осталось никаких надежд на выздоровление» (*Завьялова А. В.* Творчество наивных художников как отражение национальной самобытности русской души (по материалам Верховажского районного исторического музея Вологодской области) // *Важский край: источниковедение, история, культура. Исследования и материалы.* Вып. 1. Вельск, 2002. С. 125).

<sup>42</sup> *Завьялова А. В.* Т. В. Ажгибков и его рукопись «Родословная крестьянской семьи Головачевых—Дружининских, II половина XIX — I половина XX в.» // *Важский край: источниковедение, история, культура. Исследования и материалы.* Вып. 2. Вельск, 2004. С. 239.

<sup>43</sup> *Завьялова А. В.* Творчество наивных художников как отражение национальной самобытности ... С. 123.

<sup>44</sup> Книжная коллекция была подарена в районную библиотеку перед отъездом в Каргополь.

<sup>45</sup> Там же. С. 240—244.

<sup>46</sup> «Слушанья» на святки в Каргополье // *Живая старина.* 1(69). 2009. С. 11.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> *Канева Т. С.* Краеведческие материалы П. Г. Сухогузова в контексте изучения фольклорной традиции с. Прокопьевка Прилузского р-на Республики Коми // *Славянская традиционная культура и современный мир.* Вып. 11. Личность в фольклоре: исполнитель, мастер, собиратель, исследователь. Сборник научных статей. М., 2008. С. 260—266.

<sup>49</sup> Экспедиционные записи СыктГУ 1990-х гг., инициированные появлением коллекции П. Г. Сухогузова, позволили дополнить комментарии краеведа относительно особенностей исполнения «рождественских» песен (место в общем песенно-игровом сценарии, порядок разыгрывания, хореография), однако зафиксировать песенный репертуар Прокопьевки в такой полноте, как это сделал П. Г. Сухогузов в конце 1970-х гг. (и лирики, и игрового фольклора), уже не удалось.

<sup>50</sup> «Жанр народных мемуаров возник в результате столкновения традиционной крестьянской культуры с культурой письменной, как правило, церковной. Овладение письмом как главной формой выражения недеревенской культуры позволяет носителю крестьянской культуры взглянуть на нее извне, почувствовать ее необычность, своеобразие. Народный мемуарист — человек, находящийся одновременно в двух культурах, точнее, отчасти покинувший одну культуру — крестьянскую — и пытающийся включиться в другую культуру — письменную. Такой человек пользуется формами и приемами письменной культуры (может быть, не всегда искусно), но, сохраняя мироощущение и все бессознательные ценностные установки носителя традиционной культуры, создает произведение именно традиционной крестьянской культуры, пусть даже внешне, по форме подобное тексту письменной культуры» (*Востриков О. В.* Об авторе и жанре книги // *Грозина Н. П.* История села Беляковского. Екатеринбург, 1997. С. 141—141).

<sup>51</sup> Архангельский областной краеведческий музей. Ф. III. Оп. 3. № 173.

<sup>52</sup> *Кузнецов А. В.* Корни тотемских фамилий (из серии «Краеведческий словарь»). Тотьма. Русское устье. 1998.

<sup>53</sup> *Кузнецов А. В.* Язык земли Вологодской. Очерки топонимики. Архангельск, 1991.



<sup>54</sup> Кузнецов А. В. Сухона от устья до устья. Топонимический словарь-путеводитель (из серии Летопись русской провинции). Вологда, 1994.

<sup>55</sup> Кузнецов А. В. Легенды, предания и были Тотемского уезда. Вологда, 2005.

<sup>56</sup> Или роман М. Павича «Хазарский словарь».

<sup>57</sup> Полагаем, связано с именем героя средневековых испанских романов Амадиса Гальского, что означает — романтический и героический.

<sup>58</sup> Кузнецов А. В. Легенды, предания и были Тотемского уезда. С. 169.

<sup>59</sup> Панкратова Н. П. Любовные письма Арефы Малевинского // ТОДРЛ. Т. 18. М.; Л., 1962. С. 233—239. У переиздателя нет указания на источник — ОР РНБ Собрание актов и грамот Зинченко, № 981. Дело Архиепископского разряда, 1686 г. «Дело Устюжского Архиепископского разряда между тотемцем Арефой Малевинским и тотемским дьяконом Михаилом Федотовым об отказе Малевинского жениться на сестре челобитчика, согласно сговорной записи», а также неправильно указано название ежегодника, надеемся, не специально. Нужно: Древнерусская литература. Вып. 18. М.; Л., 1962. С. 233—239.

<sup>60</sup> П. А. Есипова, руководителя Национально-культурной автономии поморов Архангельской области, «О проекте», где декларируется: «Настоящий проект — попытка осмысления самими поморами основ языка своего народа ради его сохранения». А также «Историко-этнографический этюд о поморской общности» В. Н. Булатова, д. и. н., профессора Поморского университета, Н. М. Теребихина, д. и. н. (кстати, философских наук — А. В.) под названием «Ученые о поморах» (с. 5—7), где нет ни слова о настоящем издании. (Мосеев И. И. Поморьска говоря. Краткий словарь поморского языка. Архангельск, 2005. С. 4, 5—7).

<sup>61</sup> «Память детства», «О словаре», «Ценно только подлинное», «Восстанавливаем родную речь», «Словарь — наша логия», «О мироощущении поморов», «Древние корни говори» (Там же. С. 8—33).

<sup>62</sup> «В сознании, пробудившемся от повседневной суеты, вдруг начинает звучать говоря моих предков—язык, на котором сегодня почти никто не разговаривает. И сквозь шелест налетевшего ветра я будто снова слышу, как на берегу переговариваются меж собой деревенски жонки...» (Там же. С. 9); «Говоря — мой родной язык. На нем говорила моя бабушка Ульяна Максимовна Лемехова (в девичестве Шехурина) — коренная кулоянка. Кулояна — жители древнего поморского села Кулой, которое стоит на реке с одноименным названием. По своей культуре и языку кулояна очень близки к пинежана́м, мезёнам и лешуко́нам — это одно поморское племя, ведущее свое начало от легендарной “чуди заволоцькой”. Память детства — самая прочная память. Я и сегодня, много лет спустя, слышу, как бабушка отчитывает меня...» (Там же. С. 9—11).

<sup>63</sup> «Дело не только в непонятных и чудных поморских словах, которых в поморьской говоре «спроём». И не только в необычных для русского языка интонациях, из-за которых почти любое предложение у поморов напоминает вопросительное. И не в том, что предложения в говоре составлены отнюдь не по правилам литературного русского языка... Дело в том, что говоря — это самостоятельный древний язык, сформировавшийся на территории исторического Поморья, и сохранивший свои отличительные особенности до наших дней» (Там же. С. 10).

<sup>64</sup> «Зачем нам сегодня нужен “Краткий словарь поморского языка” — разве мало издано и издается диалектических словарей, написанных учеными? Есть ведь оригинальный “Поморский словарь” К. П. Гемп, словарь “Живая речь кольских поморов” И. С. Меркурьева, издается прекрасный многотом-

ный “Архангельский областной словарь” О. Г. Гецовой — разве этого не достаточно?” Такие вопросы мне задавали не раз, но я неизменно отвечал, что “Краткий словарь поморского языка” вовсе не повторяет другие словари, у него другое предназначение, иная концепция и философия. Его основное отличие в том, что это не академическое издание, и в его составлении участвуют не ученые, а сами коренные жители Поморья, увлеченные родной говОрей. Такого словаря еще не было». (*Там же*. С. 13).

<sup>65</sup> «Чем же нас не устраивают изданные ранее словари? Наверное, тем, что академические диалектические словари написаны почти исключительно с теоретическими, научными целями. Не секрет, что практических задач по сохранению и развитию живой речи поморов авторы научных изданий, как правило, перед собой не ставили. Можно сказать, что академические издания написаны учеными и для ученых, поэтому они плохо отвечают потребностям коренного населения Поморья, стремящегося сохранить, развить и передать живые языковые традиции своих предков будущим поколениям. Поморам сегодня нужна иная концептуальная основа для сохранения и развития своей говОри. При составлении нашего словаря мы не использовали слова из других изданий и старались самостоятельно разобраться в том материале, который собираем. Мы намеренно включили в него только те слова и выражения, которые с детства знаем сами, слышали от своих родственников и земляков. Наш словарь не случайно назван кратким. Собранный в нем материал — это лишь фундамент, малая крупица того огромного наследия, которое досталось нам из языка наших предков. Есть еще тысячи других слов, и еще больше значений слов, которые в него не попали. Настоящая работа по возрождению помОрьской говОри только начинается, и **наша цель — вовлечь в нее как можно больше людей. В отличие от академических изданий, краткий словарь доступен каждому**, его можно носить в кармане и самому вписывать в него новые слова. Для этого мы предусмотрели в нем чистые страницы “Для заметок”» (*Там же*. С. 16—18).

<sup>66</sup> Например, на Кубани издана Азбука кубанской «балачки».

<sup>67</sup> Например: Аби́к—выступающая из-под воды верхушка большого подводного камня (У бакла́нца аби́к вы́голить); (См.: бакла́нец, вы́голить).

Д. И. ВАРЛАМОВ  
(Саратов)

## *Фольклорное мышление как источник современных проявлений искусства*

Этномузыкознание призвано изучать не «зачатки» искусства, не его «эмбрионы», но — его сущность.

*И. И. Земцовский*

Не исключаю, что название данной статьи у некоторых читателей может вызвать недоумение, а постановка проблемы показаться им парадоксальной. И это естественно. В научной литературе принято рассматривать фольклорное мышление в контексте современного искусства как традиционное, консервативное, патриархальное. Тем не менее, именно живые фольклорные традиции, как цветы посреди асфальта, неустанно напоминают зарвавшемуся человечеству о всеилии природы. Фольклорное мышление в своих сущностных проявлениях оказывается значительно жизненнее, чем это представлялось до сих пор. С носителями фольклора (этнофорами) не по социальному статусу, а по образу мышления мы общались в XX в. и общаемся в веке XXI, встречая их и в непрофессиональной среде, и среди профессиональных композиторов. В данной статье автор намерен продемонстрировать отдельные примеры жизненности элементов фольклорного сознания в современном музыкальном искусстве и попытаться обосновать причины этого явления.

Прежде чем показать действительную жизненность фольклорного мышления в звучащей сегодня музыке, необходимо определиться в том, что мы подразумеваем под понятием «фольклорное мышление», т. е. что собственно мы будем пытаться обнаружить в художественных явлениях. Уже это представляется достаточно сложной задачей, так как однозначного определения данного феномена в настоящее время не существует. Не разработана даже методика определения особенностей музыкального мышления на различных этапах истории человечества. В XX в. эту задачу попытался решить Б. Л. Яворский<sup>1</sup>, однако его теории до сегодняшнего дня незаслуженно остаются на задворках музыкознания

и потому не оказывают серьезного влияния на формирование парадигмы как в науке, так и практике. Это обстоятельство порождает безграничный плюрализм в оценке явлений художественной действительности, обусловленный поверхностным взглядом на продукты творчества, не связанным с сущностными процессами эволюции музыкального мышления, а следовательно, и творчества. Фольклор и академическое (профессиональное) искусство противопоставляются, повсеместно демонстрируются их различия и нивелируется общность.

Однако новейшие исследования в искусствоведении начала XXI в. (И. И. Земцовский<sup>2</sup>, Д. И. Варламов, В. А. Поздеев<sup>3</sup>, А. А. Панченко, К. Б. Соколов и др.) показывают, что различия фольклорного и академического искусства на основе таких антитетических признаков, как устность — письменность, коллективность — индивидуальность, анонимность — авторство, импровизационность, вариантность — опусность и др., при ближайшем рассмотрении оказываются несостоятельными, так как данные качества не являются специфическими, отличающими одну традицию от другой; они в различной степени проявляются в обоих направлениях художественного творчества, а потому не могут служить в качестве определяющих критериев дифференциации.

Важнейшей чертой фольклора, его основанием повсеместно признается синкретизм, под которым в широком смысле понимается нерасчлененность в сознании этнофоров внутренней структуры явления, которая в процессе эволюции мышления стремится к проявлению отдельных элементов, к их самоопределению. Теоретически доказано, что синкретизм был характерен для мышления «детства человечества», и именно поэтому эту способность сознания связывают с феноменом раннего фольклора. Однако никем не доказано, что эта способность в процессе эволюции человеком утрачивается.

Если попытаться представить синкретизм как процесс (именно к этому призывает фольклористов И. И. Земцовский<sup>4</sup>), то этот процесс всегда должен вести к самоуничтожению (десинкретизации), ибо «развитие» синкретизма возможно только в одном направлении — дифференциации, расчлененности, раздельности, а значит — уничтожению слитности. Поэтому динамический диалог «фольклор» — «фольклоризм», по И. И. Земцовскому, рано или поздно должен привести к уничтожению синкретизма, а значит, и фольклора, заменив его фольклоризмом<sup>5</sup>.

Факторами, разрушающими синкретизм, являются изменения социокультурных условий бытования этноса и соответствующие изменения в мышлении этнофоров, обусловленные его развитием в направлении дифференциации. Рассуждая теоретически, мы должны были бы прийти к заключению о вырождении фольклора в современной социокультурной ситуации и наступлении постфольклорной<sup>6</sup> эпохи. Однако практика доказывает обратное: фольклор, как и специфические элементы фольклорного мышления, не исчезает, а, приобретая новые формы и способы жизнедеятельности, продолжает существовать в современных

художественных реалиях. Научного объяснения этому парадоксу пока не найдено, но в качестве гипотезы можно высказать предположение о том, что основанием для устойчивости традиций синкретизма является человеческое восприятие, которое, как доказано Л. С. Выготским<sup>7</sup>, «носит не атомистический, а целостный характер» и которое, даже развиваясь, не может существовать иначе как синкретичное (Ж. Пиаже).

Выразителем синкретизма в языке фольклора часто является символная<sup>8</sup> (особая символическая) природа мышления его носителей. Символьность фольклора имеет мало общего с символизмом академического искусства XIX—XX вв. В отличие от символизма, в основе которого лежат скрытые символы, сущность символности фольклора — в открытых символах, доступных для всех посвященных. Мистике символизма в фольклоре противопоставляется система символов-знаков, имеющих прагматическое значение.

Важнейшую роль символность играла на ранних этапах формирования музыкального языка, когда символы являлись главными носителями информации. Согласно современной теории музыкального мышления и языка, в аутентичной фольклорной музыке исполнитель мыслил не интонацией, как в академическом искусстве, а символами, каждый из которых имел известное значение<sup>9</sup>. Именно поэтому в фольклорном мышлении огромное значение имеет контекст. Теряя значение символов фольклора, общество теряет основу его жизненности. Однако с динамикой социальных процессов, образованием «новоэтнических» укрупненных общностей («больших обществ», по А. С. Ахиезеру), благодаря развитию средств массовой коммуникации, происходит распространение символности мышления на новом уровне, соответствующем этому «большому обществу».

Закономерности развития музыкального мышления человечества персонифицируются даже в процессе освоения интонационного музыкального языка современным индивидуумом. Первые музыкальные впечатления ребенка, как правило, связаны с конкретными впечатлениями: высокий регистр — зайчик, низкий — медведь; затем происходит чувственное осознание лада и только потом — интонации, обусловленной развитием эмоционально-чувственной сферы растущего социализирующегося человека. (К сожалению, названный ряд до сих пор представляется лишь гипотезой, динамика эволюции музыкального мышления сегодня не исследована ни в исторической перспективе, ни в онтогенезе человека.)

Обнаружение символьных принципов мышления в современном музыкальном искусстве создает предпосылки для теоретического обоснования жизненности фольклора в современную «постфольклорную» эпоху. Под символьными принципами музыкального мышления мы имеем в виду разнообразные проявления символов, к примеру, в виде формул, блоков или иных комбинаций знаков. Музыкальная формула или *initium* (лат.) — начальная формула, буквально «начало» — это тот

же символ, точнее, часто выполняет функцию символа. Кроме того, музыкальный символ может быть представлен в виде блока, включающего определенную интонационную, ритмическую или гармоническую последовательность.

Одним из примеров символического мышления может служить эволюция гармонно-баянной культуры, которая, несмотря на явный неофольклорный генезис, обнаруживает и глубинные фольклорные традиции. Так, синкретизм мышления этнофоров XIX в., значительно «ослабленный» процессами дифференциации художественно-выразительных средств и сильными тенденциями к унификации интонационного языка, отчетливо проявился в гармонном искусстве в «формульности» или «блоковости», унаследованных от символическости фольклора.

Блоки присутствуют даже в конструкции гармоника, запечатленные, во-первых, в клавишах-аккордах левой клавиатуры, во-вторых, в традиционных частушечно-танцевальных формулах (S—T—D—T и т. п.) аккомпанемента, также зафиксированных в конструкции инструмента. По-видимому, именно эти особенности конструкции баяна дали основание М. И. Имханицкому утверждать, что готовый баян, в отличие от выборного, имеет больше оснований называться народным инструментом<sup>10</sup>.

Блоковое мышление нашло отражение и в традиционной педагогике, основанной на контактной форме передачи блоков текста и другой информации. В. М. Галактионов пишет в этой связи, что в XIX в. «недостаточность интонационно-слухового багажа гармонной “диаспоры” компенсировалась двигательнo-подражательным освоением стандартных “блоков текста”, что в существующих условиях оказывалось для гармонистов-любителей предпочтительнее...»<sup>11</sup>. Он объясняет эту особенность мышления гармонистов того времени приоритетом эмоционального, конкретно-чувственного восприятия действительности, т. е. сильным влиянием фольклорных традиций.

Наконец, блоковость запечатлена в игровой логике исполняемых произведений, к примеру, в схеме «мелодико-гармоническая формула — вариант ее изложения», характерной для обработок народных мелодий раннего периода развития гармоника-баяна. Это сугубо фольклорная вариантная форма, когда имеет место не разработка материала, а лишь его видоизменение. Разницу легко обнаружить в жанре обработки для баяна народных мелодий XX в., где изначально форма развивалась в следующей исторической последовательности: попури — вариации — фантазии или рапсодии (сравните, к примеру, творчество И. Я. Паницкого и В. А. Семенова).

Формульный характер мышления музыковеды обнаруживают и в творчестве сугубо академических композиторов. К примеру, В. Нилова пишет, что основной тематизм картины А. К. Лядова «Волшебное озеро» имеет «формульный характер: одна из формул представляет собой вариант мотива скорби (в основе — риторическая фигура *passus*

duriuskulus) у фагота, другая — нисходяще-восходящее движение по звукам минорного квартсектаккорда (виолончели)»<sup>12</sup>. М. С. Друскин замечает, что в период работы И. Стравинского над балетом «Весна священная» его «интересовали именно структуры (читай: блоки, формулы. — Д. В.), т. е. типическое в ладоинтонационном и ритмическом строении напева, а не индивидуальные прообразы песен, мелодии которых он, за единичными исключениями, <...> не цитировал»<sup>13</sup>. Сходные принципы композиции музыкального материала при воплощении архаики В. Нилова отмечает в творчестве А. К. Глазунова и Я. Сибелиуса, которых, по ее мнению, интересовал не фольклорный текст, а прежде всего *общие закономерности*<sup>14</sup>.

Отдельно необходимо остановиться на цитировании, как на приеме, имеющем достаточно древние традиции, уходящие корнями в фольклор. Цитата в художественном творчестве чаще всего играет роль символа, знака. Г. А. Левинтон в статье «Еще раз о цитате и подтексте в фольклоре» показывает, что в фольклоре цитата может быть обусловлена самой различной семантикой. Причем, если «литература использует фольклорный или даже квази-фольклорный материал как “знак” фольклора, <...> то есть как цитату, подтекст, “интертекст”, и это относится к области семантики, структуры», то фольклор (точнее, этнофоров) не слишком заботит первоисточник цитирования: это могут быть «заимствования как из устных, так и письменных (литературных, авторских) источников»<sup>15</sup>.

Музыкальная цитата по семантике значительно отличается от вербальной, о которой говорит Г. А. Левинтон. В академической музыке любая цитата (вольная или невольная) у слушателя с богатым «интонационным словарем» естественно будет вызывать ассоциации, т. е. отсылать его в иное метатекстовое пространство (именно поэтому цитация фольклорного мелоса сразу становится, по Г. А. Левинтону, «знаком фольклора»). В звуковых построениях аутентичного фольклора, которые сложно назвать музыкой в современном значении этого слова, цитата как знак носила совсем иную семантику: она всегда имела конкретное значение и потому могла применяться только в конкретной ситуации. Именно это объясняет функционирование мотивов погребального обряда и в свадьбе, о чем пишет Г. А. Левинтон. (Общность этих ритуалов в «прощании с близкими». — Д. В.)

Уточним некоторые термины: вряд ли мы имеем основание говорить о цитировании в фольклоре в прямом значении этого слова. Скорее, особенно в отношении аутентичного фольклора, возможно обсуждать способ мышления этнофоров прафольклорной эпохи, связанный с вторичным использованием текстов (именно так поступает Г. А. Левинтон, даже анализируя современные проявления позднего фольклора). Цитата всегда выполняет определенные функции (например, в науке — подтверждает либо опровергает доказательство чего-либо ссылкой на опыт или авторитетное мнение, в художест-

венном творчестве — вызывает ассоциации, связывает с метатекстом, создает ауру сопричастности с чем-либо, например, с иной культурой). Умышленное вторичное использование текстов в раннем фольклоре может быть объяснено и иными причинами, например особенностями этнопамяти, «цепляющейся за привычные формулы выражения» (Б. В. Асафьев), в позднем — ассоциативностью мышления. Таким образом, в академическом искусстве и фольклоре (особенно на раннем этапе его функционирования) использование пратекстов выполняет различные, порой несхожие, функции и обусловлено разными причинами. Памятуя о том, что фольклорное музыкальное мышление не интонационно, а символично, можно предположить, что музыкальные формулы раннего фольклора именно потому повторялись, что были символами-знаками, вызывавшими у этнофоров конкретные ассоциации.

Изложенные выше рассуждения настраивают на выводы о том, что использование фольклора в академическом искусстве также многофункционально. Например, цитирование реликтового фольклорного музыкального материала в композиторском творчестве в большинстве случаев не ставит задачи проникновения в фольклорное мышление, так как семантика этого мелоса не связана с современным представлением о нем. Чаще всего, используя тот или иной древний фольклорный напев, композитор ориентируется не на его изначальную семантику, а на современное восприятие интонаций этой цитаты. Так, перед П. И. Чайковским в Первом концерте для фортепиано с оркестром вряд ли стояла сверхзадача с помощью цитирования украинской веснянки «Выйди, выйди, Иваньку» окунуть нас в атмосферу языческого обряда заклинания весны; скорее всего, он слышал в ее интонациях образы, навеянные современной действительностью (во всяком случае, мы воспринимаем его музыку именно так).

Сущностью цитирования фольклора в академическом искусстве часто является не воплощение фольклорного мышления, а использование традиционного «интонационного словаря» для достижения парадигмы «народности искусства». Композиторов XIX в. по большому счету интересовало не проникновение в глубины фольклорного мышления, а традиционный мелос, как основа современного национального музыкального языка. Именно поэтому, к примеру, П. И. Чайковский равно использовал в своем творчестве как деревенский, так и городской фольклор; он искал опоры не в фольклоре, а в русизме, не в фольклорном мышлении, а в национальном (народном). Понятия «фольклорное» и «народное» не синонимичны, хотя многими учеными и музыкантами до сих пор представляются таковыми. Непонимание этого привело к заблуждению многих композиторов-народников XX в., видевших в использовании фольклорного мелоса панацею в развитии народно-инструментального искусства. В данном контексте следует понимать и высоко ценить метод фольклоризации, кратко описанный выше на примере творчества А. К. Глазунова, А. К. Лядова, И. Ф. Стравинского.



Исходя из изложенного выше, можно сделать совсем кощунственный (парадоксальный) вывод о том, что любое цитирование в музыке, даже если оно не связано с фольклорными мелодиями, как элемент знаковой системы происходит из фольклорного символического мышления. В этом смысле заключительные интонации вступления из «Ревизской сказки» А. Г. Шнитке, представляющие собой цитирование бетховенского «мотива судьбы», облаченного в кластерную оболочку, в большей степени демонстрируют явные признаки фольклорного мышления автора, чем многие опусы доморожденных народников, перепевающих избитые образцы неофольклорных мелодий.

Особенности синкретичного мышления этнофоров прошлых веков могут воплощаться и в конкретных технических приемах музыкальной композиции. Д. С. Лихачев в работе «Поэтика древнерусской литературы» показывает несколько конкретных приемов, которые обусловлены особенностями фольклорного мышления и которые можно найти и в современном музыкальном творчестве. Один из них, по определению В. Ниловой, является моделью, опирающейся на «принцип, известный как *parallelismus membrorum* — параллелизм членов, как основной прием поэтической техники, характерный и для Библии, и для стадийно древних произведений фольклора»<sup>16</sup>. Д. С. Лихачев называет этот прием «стилистическая симметрия» и описывает его следующим образом: «Об одном и том же в сходной синтаксической форме говорится дважды; это как бы некоторая остановка в повествовании, повторение близкой мысли, близкого суждения или новое суждение, но о том же самом явлении. Второй член симметрии говорит о том же, о чем и первый член, но в других словах и другими образами. Мысль варьируется, но сущность ее не меняется»<sup>17</sup>. Думается, что нет необходимости приводить примеры использования принципа «параллелизма членов» в современной музыке, так как он встречается повсеместно, правда, вряд ли воспринимается слушателями как праэлемент фольклорного мышления.

Другой прием, достаточно широко используемый современными композиторами и навеянный синкретичным фольклорным мышлением, мы бы назвали «мелодизированными» или «интонируемыми кластерами». Этот способ изложения музыкального материала пока не имеет общепризнанного названия; суть его в движении кластерами, в результате которого образуется мелодия интонационно угадываемая, но одновременно глубоко спрятанная в «гроздьях» диссонирующих созвучий. Этот прием получил достаточно широкое распространение в современной музыке. Его можно обнаружить в сочинениях С. А. Губайдулиной, Р. К. Щедрина, А. Г. Шнитке и др. композиторов, однако мало кто замечал, что он воплощает принцип фольклорного мышления. Мелодизированные кластеры заставляют избалованное ухо слушателя работать — напрягать слух, фокусировать внимание и активизировать избирательность восприятия — и тем самым вовлекают в процесс творчества.

На эту особенность мышления обратил внимание тот же Д. С. Лихачев, когда писал о «неточности» как о художественном приеме. В частности, он отметил, что «неточность» в искусстве особого рода: она динамична, всегда как бы восполняется читателем, слушателем или зрителем. Благодаря этой «неточности» *восприятие произведения искусства является до известной степени сотворчеством* (курсив мой. — Д. В.). Мы как бы решаем некую задачу, поставленную перед нами в произведении искусства»<sup>18</sup>. В фольклоре, как известно, нет отчетливых границ между ролями участников синкретичного действия, — в той или иной степени работают все, и этот принцип, как видим, проявляется все более заметно в особенностях развития современного искусства, вовлекая зрителя, слушателя в творческие процессы.

Стоит только пристально вслушаться, взглядеться, вдуматься, и мы обнаруживаем, что фольклорное мышление, приобретая неожиданные формы, проявляется все более заметно во всем континууме музыкального искусства. Приведенные примеры — лишь маленькая толика аргументов в пользу тезиса о жизненности фольклорного мышления, и есть веские основания предполагать, что значимость его в ходе эволюции искусства будет возрастать.

Рассуждая о различиях фольклорного и современного типов музыкального мышления, скорее можно определить, как не могли мыслить этнофоры эпохи раннего фольклора. К таким феноменам относится, к примеру, сам интонационный язык музыки — явное творение эволюции человеческих (антропосоциальных) отношений. И вот парадоксы: интонация в фольклоре была всегда, а интонационное мышление — продукт эволюции художественного сознания; так же как тембр, лад, ритм и другие компоненты музыкального искусства существовали всегда, но как способ художественного мышления стали очевидными лишь на более поздних этапах эволюции антропосоциальных отношений.

Напрашивается два логических вывода: либо фольклорное мышление адекватно неразвитому сознанию, либо — такому способу концентрации содержания и формы, когда внешние художественные атрибуты, подчиняясь законам интеграции, теряют свою значимость. Если считать правильным первое умозаключение, то кажется странным, что это неразвитое сознание в процессе развития человечества не исчезает, а продолжает проявляться в сложнейших формах современного искусства; мало того, заметна устойчивая тенденция поиска в фольклоре высшей мудрости (напомним, что фольклор — это народная мудрость). Отсюда следующий вывод: первое умозаключение неверно, а это значит, что поиски сущности фольклорного мышления необходимо направить не только в прошлое, но и в будущее.

Весь этот дискурс по большому счету сейчас позволяет сделать лишь вывод о континуальности искусства и художественного сознания, а потому актуальности прогноза И. И. Земцовского о том, что «музыкально-ведческое признание этнического как всеобщего является не чем иным,

как надежнейшим, если не единственным путем к этномузыковедческому единому пониманию действительно всей музыки. Поэтому я и сегодня убежден в том, — говорит исследователь, — что асафьевское учение, охватывающее всю музыку без исключения и выводящее свои закономерности *равно на материале музыки устной и письменной традиций*, оказывается в своих предпосылках ближе искомому мною идеалу науки будущего»<sup>19</sup>.

## Примечания

<sup>1</sup> См.: *Яворский Б. Л.* Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825—1915) // Яворский Б. Л. Избранные труды. Т. 2. Ч. 1. М., 1987.

<sup>2</sup> Еще в 1977 г. И. И. Земцовский опубликовал статью «Народная музыка и современность (к проблеме определения фольклора)», где недвусмысленно высказался о том, что устность, коллективность, импровизационность свойственны не только фольклору, а выражение идей, чувств и эстетических вкусов народа также могут принадлежать не только фольклору, но и произведениям национальной классической музыки (См.: *Земцовский И. И.* Народная музыка и современность (к проблеме определения фольклора) // Современность и фольклор. М., 1977. С. 35).

<sup>3</sup> В. А. Поздеев считает, что специфические черты фольклора, которые традиционно выделяют ученые, такие как устность, коллективность, анонимность, вариативность, способы трансмиссии, полифункциональность и амбивалентность, можно выделить и в других видах искусства (См.: *Поздеев В. А.* «Третья культура». Фольклор. Постфольклор // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: сб. докладов. Т. 1. М., 2005. С. 301), а К. Б. Соколов признает, что при ближайшем рассмотрении оказывается, что ни один из этих критериев не позволяет сколько-нибудь отделить «фольклорное» от «профессионального». См.: *Соколов К. Б.* Субкультурная стратификация и городской фольклор // Традиционная культура. 2000. № 1. С. 11. См. также: *Варламов Д. И.* Устная и письменная традиции: общность и различия // Традиционная культура. 2006. № 4. С. 83—91; *Варламов Д. И.* Устные и письменные традиции: деструктивный анализ // Композитор и фольклор: Взаимодействие предустановленных и импровизационных факторов музыкального формообразования: Материалы всероссийской научно-практической конференции (19—22 октября 2005 года) / отв. ред. О. А. Скрынникова. Воронеж, 2005. С. 28—32.

<sup>4</sup> См.: *Земцовский И. И.* Жизнь фольклорной традиции: преувеличения и парадоксы // Механизм передачи фольклорной традиции. Материалы XXI Междунар. молодеж. конф. памяти А. Горковенко. Апр. 2001 г. / редкол.: Н. Н. Абубакирова-Глазунова (отв. ред. и сост.) и др. СПб., 2004. С. 5—25.

<sup>5</sup> Для концепции И. И. Земцовского «крайне существенно признание того, что *фольклор и фольклоризм почти изначально сосуществуют*. Само понятие “фольклор” имеет смысл только при существовании понятия “фольклоризм”, и наоборот — один для другого всегда “Другой”, чуть ли не “иностранец” и, во всяком случае, некто со стороны» (Там же. С. 14).

<sup>6</sup> По-видимому, необходимо отчасти признать достаточно категоричную и «убийственную» для фольклора точку зрения В. А. Поздеева, в соответствии с которой «в современной “постфольклорной культуре” нет фольклора в традиционном смысле (хотя бытуют некоторые жанры традиционного фольклора,

но они являются уже привнесенными из книжной традиции, “вторичными”), а существуют произведения, которые созданы на основе синтеза элементов фольклора (как формы, так и содержания) и элементов индивидуального творчества (в разных видах искусства)» (*Поздеев В. А. Указ. соч. С. 306*). Не согласимся только с выводом ученого о том, что «все эти культурные явления имеют “синтетическую” основу ...» (Там же. С. 306).

<sup>7</sup> См.: *Выготский Л. С. Восприятие и его развитие в детском возрасте // Л. С. Выготский Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. Проблемы общей психологии / под. ред. В. В. Давыдова. М., 1982. С. 363—381.*

<sup>8</sup> Мы умышленно применяем достаточно редко используемый термин «символьность» (вместо «символичность»), чтобы показать его особую семантику, отличающуюся от семантики понятия «символический».

<sup>9</sup> Фольклоризм как метод использования фольклорного материала в академическом искусстве потому и не фольклор, что участники его творческого процесса преимущественно мыслят не символами, а интонациями. Поэтому, если попытаться кратко обозначить процессуальную сущность эволюции музыкального мышления, можно назвать этот феномен «десинкретизацией и унификацией интонаций».

<sup>10</sup> См.: *Имханицкий М. И. Сколь народны народные инструменты? // Инф. бюллетень «Народник». 1998. № 1. С. 29—30.*

<sup>11</sup> *Галактионов В. М. Слухо-двигательные основы академического баянного исполнительства. Дис. ... канд. искусствовед. М., 1993.*

<sup>12</sup> *Нилова В. «Волшебное озеро» Лядова как художественная рефлексия (к вопросу о финских импульсах в русской музыке начала XX века) // Непознанный А. К. Лядов: сб. ст. и материалов. Челябинск, 2009. С. 143.*

<sup>13</sup> *Друскин М. С. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. Л., 1979. С. 49—50.*

<sup>14</sup> См.: *Нилова В. Указ. соч. С. 127.*

<sup>15</sup> *Левинтон Г. А. Еще раз о цитате и подтексте в фольклоре // Восток — Запад: пространство русской литературы и фольклора: Материалы Второй Международной научной конференции (заочной), посвященной 80-летию профессора кафедры литературы Давида Наумовича Медриша. Волгоград, 16 апреля 2006 г. Волгоград, 2006. С. 179—190.*

<sup>16</sup> Там же. С. 128.

<sup>17</sup> *Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д. С. Избранные работы: в 3 т. Л., 1987. Т. 1. С. 446—447.*

<sup>18</sup> Там же. С. 451.

<sup>19</sup> *Земцовский И. И. Апология слуха // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 2.*

А. В. ВАЩЕНКО  
(Москва)

## *«Этническое» искусство второй половины XX века как особый вид фольклоризма*

Поскольку и фольклор, и литература как феномены художественной культуры пребывают в непрерывном эволюционном изменении, что можно наблюдать с особенной силой по отношению к заявленному периоду, возникают объективные трудности в освещении этой темы. Эти трудности усугубляются также некоторой разноречивостью терминологического аппарата, относящегося к фольклористике. Обратимся, в частности, к понятию фольклоризма.

Существует, как известно, несколько аспектов понимания этого термина. Наиболее конкретными и целесообразными для освещения данной темы являются те, где фольклоризм понимается, во-первых, как «органический процесс адаптации, трансформации и репродукции фольклора в общественном быту, культуре и искусстве»<sup>1</sup>. Во-вторых, как «осознанное использование в литературе (профессиональном творчестве) отдельных фольклорных образов, сюжетов, поэтических средств»<sup>2</sup>.

Явление, которое хотелось бы обозначить, сделалось видимым в мировой литературе — более того, заявило о себе как об одной из ведущих тенденций эпохи примерно начиная со второй половины 1960-х гг. Тогда в США впервые в истории национальной литературы получил премию роман индейского писателя Н. Скотта Момадэя «Дом, из рассвета сотворенный» (1968). «Белый пароход» Чингиза Айтматова появился на два года позже, а роман мексикано-американского писателя Р. Анайи «Благослови меня, Ульtima!» — в 1972 г. Дальше родились повести Ю. Рытхэу и других писателей Сибири коренного происхождения, в Африке развернулось так называемое «нигерийское возрождение», и, обнаружив свою масштабность, процесс стал набирать силу. Казалось бы, у многих из этих этносов исторически литература уже невозможна. Однако она не только родилась, не только уверенно заявила о себе, но и активно развивается поныне. Осознав своеобразие такого рода литератур, в США, как известно, сменили парадигму в национальной

политике, а в области научной мысли изобрели особый термин — «этнические литературы». Он не слишком удачен, однако утвердился на практике, поскольку все же способен обозначить типологические качества явления. Опыт компаративного анализа показал, что «этнические литературы» возникают на основе устных традиций автохтонного происхождения, находящих интенсивное переосмысление в авторском художественном контексте.

Это качество назвали «этнопоэтикой» — термин, появившийся в США в 1970-е гг. и перекочевавший от осмысления фольклора («устной литературы») к осмыслению литературы письменной и авторской. Понимая феномен фольклоризма в духе приведенных выше сужений, можно заключить, что перед нами наличествует новый тип фольклоризма.

В этой связи наиважнейшим представляется более общий вопрос — о спектре проявлений фольклоризма в литературе. Обобщающих теоретических работ систематизирующего характера на эту тему припомнить не могу; нелегко обнаружить и частные разработки в названном направлении. По крайней мере, попытаемся в рамках предварительной статьи определить, каким образом проявлялся фольклоризм в литературе прежде.

Наблюдения показывают, что у крупных писателей фольклоризм как художественный прием долгое время служил чаще всего для выполнения одной из трех задач (или нескольких в совокупности):

1. Вставки с целью эмфазы основного (или второстепенного) художественного тезиса (либо даже замысла) произведения. Таково, например, обращение Л. Н. Толстого к чеченским песням в «Казаках».

2. Имитация литературного произведения под фольклорное (как, например, «Песнь о Гайавате» Лонгфелло, «Песня про царя Ивана Васильевича...» Лермонтова или «Конек-Горбунок» Ершова);

3. Пусть редок, но встречается в истории литератур, очевидно, и особый тип творческой личности, органически соединявший в себе литературный дискурс с фольклорным: таковы Роберт Бернс, Алексей Кольцов, Сергей Есенин. Разумеется, между названными разновидностями возможны были многочисленные вариативные сочетания.

Однако все названные виды фольклоризма отличаются от нового вида, проявившегося в качестве тенденции во второй половине XX в. Этот вид фольклоризма возникает на этнокультурной основе особого рода и служит для выработки оригинального художественного языка, который становится приметой творческого индивидуума, представляющего свой этнос и культуру. Этнокультурная основа здесь сочетает автохтонные родовые традиции с воспринятыми, цивилизационными. Этот феномен характерен для эпохи вхождения конкретного этноса в мировую цивилизацию в результате взлета национального самосознания, что как раз и нашло свое выражение во второй половине XX века. Фольклоризм такого рода проявляется как в музыке, так и в народных художественных промыслах, в авторской живописи и скульптуре. Благодаря ему возник-

ли понятия «этномузыки», «этнопоэтики», «этнического искусства» и «этнических литератур», — перечень довольно показательный.

Географически эта тенденция охватывает весьма широкий круг этнолитератур и культурных регионов: США/Канады, Африки, Латинской Америки, Сибири и Океании.

Самый термин «этнопоэтика» возник в США в 1960-е гг., как упоминалось, вследствие необходимости методологически обновить интерпретацию индейского фольклора и способы его фиксации. Однако уже вскоре тот же термин стал применяться к любому авторскому художественному творчеству, возникающему на основе местного архаического фольклора. Необходимость обращения к своему фольклору была связана с тем, что для культурного объединения нации, этноса или этнокультурного меньшинства (сообщества) потребовалась этнонациональная аудитория, способная эти идеи воспринять. Этот фольклор звучал уже не на том языке, на котором существовал исконно, а на языке господствующей культуры. Другими словами, он стал служить новым задачам — передавать уникальность традиционной этнической поэтики и народной аксиологии. Таким образом, говоря суммарно, новый вид фольклоризма принципиально отличался от предыдущих по ряду следующих показателей:

- историческая преемственность у культур-носителей принадлежала к иному типу, нежели в классической (и доминирующей окружающей) культуре и литературе. Названный вид фольклоризма возникает в среде этносов, прежде колониально зависимых, и оттого произведения, создаваемые современными автохтонными писателями, обладают программным характером;

- налицо и функциональное отличие: с помощью фольклоризма выстраивается убедительное аксиологическое сопоставление традиционных автохтонных культур с цивилизацией вообще и с «доминирующей цивилизацией» в частности;

- новый вид фольклоризма выполняет задачи этноидентификационного плана; благодаря ему поистине происходит «выживание через слово»<sup>3</sup>; посредством писателя-представителя отныне его этнос заговорил со всем человечеством;

- новый вид фольклоризма, перестав быть сугубо индивидуальным делом, имеет тенденцию превращаться в идеологию, программу, а созданное с его помощью произведение — в манифест этнокультурной независимости;

- вследствие иной исторической преемственности общинное, родовое наследие, характерное для автохтонного этноса, опирается на специфический ряд художественных средств, в частности — на систему элементов архаического фольклора (миф как сюжет и магия, разнообразные формулы устности и др.).

Если спроецировать названные приемы «этнопоэтики» на всю сферу искусства, можно увидеть их проявление в нескольких областях.

В сфере народных промыслов обращает на себя внимание трансформация традиционных видов народных промыслов и создание на их основе новых видов, обретающих ныне социокультурную значимость и программность. Так, например, традиционная глиняная статуэтка «Сказителя», происходящая из пуэбло кочити на Юго-Западе США, ныне оказалась широко востребованной, символизируя мощь народной устной традиции, и одновременно, наряду с высокохудожественной авторской продукцией, сделалась артефактом массовой культуры.

То же можно сказать о возникновении нового вида корзинки, названной «земляничной», в промыслах ирокезов: земляника в настоящее время стала символом неуничтожимости естественного начала, и в этом она сродни народной культуре, ее возрождению, подобно силам природы, с каждым весенним циклом.

Аналогично «уловитель снов», традиционный амулет индейцев кри, не только получил широкое распространение среди племен индейцев США/Канады, обретя паниндейское звучание, но, опустившись до феномена массовой культуры, обрел известность в Европе и России.

В сфере авторского изобразительного искусства фольклористическая «этнизация» выразилась чрезвычайно ярко: если в США к середине XX в. укрепился паниндейский стиль «традиционализма», отразивший деятельность множества аборигенных художников, то в Канаде сложились целые художественные школы: «алгонкинская мифологическая школа», эскимосская графика и мелкая пластика с мыса Дорсет, индейский северо-западный стиль. Можно указать на десятки художников и скульпторов, проявивших себя в этой области, а основоположники этих школ обрели национальную, а то и международную известность. В Канаде это относится прежде всего к скульптору-монументалисту Биллу Риду (хайда) и художнику Норвалю Морриссо (оджибве), в США — к художнику Фрицу Шолдеру (луизеньо) и скульптору Алану Хаузеру (апаче), а также множеству других.

Типологически сходная изобразительная традиция начала разворачиваться в Сибири с начала 1920-х гг. в живописи чукчи Константина Панкова, ненца Тыко Вылки и их современников. Во второй половине века она продолжилась в живописи и графике хантыйских художников М. Тебетева, Г. Райшева, в графике башкирского татарина Р. Минибаева, в станковой скульптуре бурята Даши Намдакова и их последователей. У всех этих художников, несмотря на индивидуальную самобытность, объединяющим фактором становится «этническая фольклорность» стиля и народная аксиология, воплощенная в сюжете, проблематике и способах выражения.

Та же тенденция рельефно проявилась и в литературе. Так, в диссертации Ю. Хазанкович<sup>4</sup>, посвященной именно фольклоризму на примере шести коренных литератур Сибири (хантыйской, ненецкой, чукотской, эвенкийской и др.) развернута широкая панорама, иллюстрирующая феномен, анализируемый в настоящей статье. Автор ее демонстриру-



ет, что императив времени рождает, на высоком уровне абстракции, независимо от конкретного региона, типологически сходную систему художественных средств или «этнопоэтику», опорой для которой становится местный фольклор.

Разумеется «этнический писатель» — это понятие, устоявшееся на Западе по отношению к небелому, некоренному населению. Какие же фольклорные приемы используются таким «этническим писателем»? Отчасти об этом речь уже шла в критической литературе<sup>5</sup>, но стоит сделать попытку нового синтеза:

1) Используется своя, автохтонная мифология, актуализированная в виде образов, сюжетов, мотивов, формирующих сюжет. Так это происходит в повести Ю. Рытхэу «Когда киты уходят», в повести Н. Скотта Момадэя «Путь к Горе Дождей» и во многих других произведениях. В основу сюжета может быть заложен обряд, как это происходит в драмах нигерийского писателя Воле Шойинки «Сильный род», «Смерть и конюший короля», «Танец леса» и др.

2) Поскольку писатель уподобляется современному целителю или шаману, его повествование уподобляется обряду исцеления читателя от деструктивных тенденций времени, сил зла, порчи духовной (таковы, например, «Дом, из рассвета сотворенный» Н. Скотта Момадэя, «Церемония» Лесли Силко, «Имеющая свое имя Джелтула-река» Г. Кэптукэ, роман Томаса Санчеса «Властелин кроликов»). Здесь идее целительства подчиняется композиция произведения, а магии — формулы зачина и концовки произведения.

3) Жанр произведения эволюционирует в сторону синкретизма, возникающего на многих уровнях — на соединении региональных устных жанров и письменности (литературы), поэзия соединяется с прозой и драмой, визуальные принципы сливаются с выразительными и т. д. Подобные тенденции обнаруживаются в современной литературе саамов, эскимосов, североамериканских индейцев, а также в литературах коренных народов Сибири.

4) На первый план выдвигаются мифологические темы — Первотворение, Трансформации, Апокалипсис (эсхатология), а также некоторые специфические образы. Следует заметить, что тема Апокалипсиса усилилась в прозе современных коренных писателей Сибири (была даже издана литературная антология под названием «Последнее пришествие»)<sup>6</sup>.

5) При этом в «этнических литературах» возникают и новые типы героев. Таковы, в частности, маргинальный герой и герой-трикстер. Маргинального героя возможно легко отыскать в переломного значения повести А. Неркаги «Анико из рода Ного» (1977), в романе Момадэя «Дом, из рассвета сотворенный», в драмах Шойинки. Герой-трикстер дает о себе знать у Скотта Момадэя, Дж. Визенора, Анны Неркаги («Илир»), у Г. Гарсиа Маркеса (Мелкиадес), Н. Скотта Момадэя и у ряда других писателей.

На основе сказанного можно сделать вывод о том, что в настоящее время процесс активного художественного экспериментирования, развернувшийся в сфере этнического искусства, представляет собой самостоятельную систему поэтики, основанную на фольклоризме нового типа.

### Примечания

<sup>1</sup> Гусев В. Е. Фольклоризм // Восточнославянский фольклор / отв. ред. К. П. Кабашников. Мн., 1993. С. 407.

<sup>2</sup> Глебов В. Д. Фольклоризация // Краткий фольклорный словарь. Брянск, 1994. С. 79—80.

<sup>3</sup> Выживание через слово. Материалы российско-американской конференции, посвященной духовной культуре и литературе североамериканских индейцев и коренных малочисленных народов Ямала. Салехард, 2004.

<sup>4</sup> Хазанкович Ю. Г. Фольклорно-эпические традиции в прозе малочисленных народов России (на материале мансийской, ненецкой, нивхской, хантыйской, чукотской и эвенкийской литератур). Автореф. ... докт. филол. наук. М., 2009.

<sup>5</sup> Ващенко А. В. Америка в споре с Америкой. (Этнические литературы США). М., 1988.

<sup>6</sup> Последнее пришествие. Сборник произведений писателей коренных народов Севера. М., 1998.

В. А. ЧЕРВАНЁВА  
(Воронеж)

*Механизм трансляции информации  
в рекламном дискурсе и традиционном фольклоре:  
опыт сопоставительного анализа*

Рассмотрение фольклора как коммуникативного феномена, с позиций выполнения им социорегулятивной функции, позволяет обнаружить некоторые особенности, сближающие традиционный фольклор и сферу современной массовой коммуникации, в частности рекламный дискурс.

В последнее время в науке стало актуальным понимание фольклора не как эстетического, а как социокультурного феномена, как системы текстов культуры, основная функция которых — трансляция и аккумуляция значимой для социума информации. О практической — социорегулятивной — сущности фольклора писали С. Б. Адоньева<sup>1</sup>, Е. Б. Артеменко<sup>2</sup>, С. Ю. Неклюдов<sup>3</sup>, Б. Н. Путилов<sup>4</sup>, Н. А. Хренов<sup>5</sup>, Т. В. Цивьян<sup>6</sup>, К. В. Чистов<sup>7</sup> и другие исследователи, характеризуя его как социальный институт управления человеческим поведением.

Фольклорные тексты в процессе исполнения транслируют воплощенные в них традиционные культурные смыслы, стереотипы, значимые для народа. «В системе отношений традиционного общества, строго регулировавшихся нормами, запретами, предписаниями, вербальный фольклор оказывался способом формулирования, узаконивания, проповеди этих норм»<sup>8</sup>. Соответственно, фольклор является аккумулятором и транслятором стереотипов сознания носителей традиционной народной культуры — массового сознания, для которого актуальна традиция. Например, народная свадебная песня фиксирует значимые моменты свадебного обряда, моделирует поведение всех его участников, формирует необходимое, заданное отношение к ситуации, причем все передаваемые смыслы носят традиционный характер. А регулятивно-прагматическое значение народной сказки настолько велико, что это позволило Т. В. Цивьян назвать ее — наряду с другими фольклорными жанрами — «учебным материалом, подготавливающим человека к со-

знательному вхождению в мир»<sup>9</sup>; руководством, «по которому человек на ранних этапах учится ориентироваться в мире»<sup>10</sup>. Е. Б. Артеменко указывает, что «преждевременно говорить об утрате фольклором регламентирующего влияния на общественную жизнь. Многие утверждавшиеся традицией ценности имеют непреходящее культурное значение, и фольклор, теперь уже наряду с другими, более соответствующими характеру эпохи формами культуры, продолжает служить их пропаганде и распространению»<sup>11</sup>.

В прагматике рекламного текста регулятивно-воздействующая установка является доминирующей, и это положение настолько очевидно, что не нуждается в специальном обосновании. Цель рекламного послания — обеспечить узнаваемость рекламируемого объекта, а также обеспечить лояльность общественности по отношению к объекту и через это стимулировать покупку. Таким образом, формирование необходимого, желаемого поведения реципиентов в отношении объекта осуществляется путем информирования общественности, создания благоприятной коммуникативной среды и изменения общественного сознания.

На более высоком уровне обобщения, при котором возможно сближение фольклорной и рекламной коммуникации, можно утверждать, что целью обеих систем является формирование в массовом сознании единого смыслового поля с заданными ценностными характеристиками и регулирование — в определенных отношениях — поведения носителей этого сознания.

Сходство рассматриваемых коммуникативных систем также обнаруживается в характере трансляции информации в их рамках. Устный канал распространения информации в фольклоре выдвигает требование непрерывности информационного потока. Механизмом, обеспечивающим непрерывную передачу информации, является традиция как форма бытия фольклора — с ее установкой на повторяемость, устойчивость, стереотипность. В фольклоре повторение — свойство устной по своей природе коммуникативной системы, в задачи данного механизма входит сохранение традиционной культурной информации. Иными словами, что не повторяется, не воспроизводится регулярно, то забывается. Указанный феномен — следствие действия «предварительной цензуры коллектива»<sup>12</sup>, определяющей степень значимости текста для социума. Сам факт воспроизведения фольклорного текста, таким образом, аксиологически маркирован — это свидетельство актуальности для носителей фольклорного знания содержания и формы текста.

Аналогия традиционности наблюдается и в системе рекламной коммуникации. Рекламный текст принципиально ориентирован на повторение, именно многократное воспроизведение текста создает кумулятивный эффект, необходимый для осуществления его прагматической установки — внедрения в сознание потребителя заданной модели поведения в отношении конкретного рекламируемого объекта. Для при-

ведения в действие указанного механизма используются специальные возможности, предоставляемые средствами массовой информации, в том числе многократная ротация рекламного сообщения (в различных вариантах) в теле- и радиозфире, размещение наружной рекламы в местах большого скопления людей и т. д. С помощью специальных средств создаются специальные условия для функционирования текста, как будто бы значимого для коллектива. Таким образом, в сфере рекламной коммуникации искусственно моделируется ситуация, которая в фольклоре складывается естественным образом. Рекламисты используют традиционную модель распространения информации и применяют ее для реализации коммерческих целей.

Задача создания непрерывного потока информации, «пульсирующей коммуникации»<sup>13</sup>, обеспечивающей эффективность воздействия, осознается в сфере рекламы и публичных рилейшнз как весьма актуальная, ее решение достигается за счет некоторых специальных приемов. На основе одного из таких приемов — сегментации информационного потока — построена так называемая тизерная реклама (от англ. *teaser* — головоломка, дразнилка), в которой сообщение подается порциями: для привлечения внимания потенциального потребителя используется «завязка» — интригующая фраза или картинка, которая должна раскрыться в ходе рекламной коммуникации. Приведем примера рекламную кампанию издательского дома «Коммерсантъ» (1998 г., Москва). Сначала на столичных магистралях появились щиты с бытовыми вопросами: «Где жена?», «Как с деньгами?», «Кто здесь хозяин?», после чего последовал второй этап — появились щиты с ответами: «Жена дома. Ежемесячный журнал «Домовой», «Деньги будут. Еженедельник «Коммерсантъ-Деньги», «Это наш город. Еженедельник «Коммерсантъ-Столица»<sup>14</sup>. Описанный прием имеет давнюю историю<sup>15</sup> и используется не только в щитовой наружной рекламе, но и в печатной, телевизионной и других видах рекламной коммуникации. Присущая тизерной рекламе рассредоточенность сообщений во времени способствует привлечению и поддержанию внимания аудитории, удлиняет сам процесс рекламной коммуникации, в результате чего усиливается эффект рекламного воздействия.

Этой же цели способствует создание ситуации «естественной» жизни рекламного сообщения, когда оно цитируется, воспроизводится в разных видах и формах в межличностном общении. Достигается данная цель за счет специальных технологий — вирусного маркетинга, рекламы word-of-mouth («из уст в уста»)<sup>16</sup>, — использующих каналы слуховой коммуникации.

Задача создания непрерывного информационного потока в ходе рекламной коммуникации также эффективно решается с помощью приема подключения сообщения к событию, имеющему потенциальную воспроизводимость, — некоторой календарной точке. Так, примером удачного

в этом смысле сообщения является реклама компании «Кока-кола»: использование новогодней тематики в рекламном послании обеспечило прочную привязку бренда к значимой календарной точке, сделало его одним из фактов современной новогодней традиции. Этой же цели служат и собственные корпоративные традиции (юбилеи, праздники, конкурсы, ритуалы), которые обеспечивают компанию регулярно повторяющимися новостными поводами для коммуникации с целевыми аудиториями. В данном случае очевидна аналогия с календарной циклическостью, в рамках которой существует народная традиция и которая выступает фактором ее функционирования.

Таким образом, описанные выше приемы подачи информации, используемые в современных публичных коммуникациях, ориентированы на многократное повторение и сохранение сообщения, вернее, поддержание его в актуальном состоянии в общественном сознании. По сути, данные приемы представляют собой репрезентацию того же механизма трансляции информации, который сформировался в рамках устной народной традиции. Более того, сам коммуникативный механизм традиции, используемый в данном случае, является маркером аксиологической значимости рекламного послания. Но если в фольклорной коммуникации этот механизм служит для передачи и стабилизации коллективных стереотипов, значимых для социума, то в современном публичном дискурсе он применяется для решения совершенно иных прагматических задач — для воздействия индивидуального субъекта на коллективное сознание.

\* \* \*

Использование традиционных моделей распространения информации в сфере рекламы также находит выражение в особенностях функционирования текста, в частности в механизме его варьирования.

Воспроизведение текста в условиях устной коммуникации неизбежно приводит к варьированию его элементов, поэтому фольклорное произведение, в отличие от письменного литературного текста, всегда представлено рядом вариантов. С. Ю. Неклюдов называет механизм варьирования текста одним из фундаментальных свойств фольклора как специфической формы устной коммуникации, вытекающим из соотношения в традиции начал стабильности и подвижности, константности и пластичности, и указывает, что действие этого механизма обусловлено потребностью приспособления к меняющимся условиям коммуникации, а характер варьирования задается моделью мира жанра<sup>17</sup>.

К. В. Чистов характеризует фольклорную поэтику как вариационную по преимуществу, в рамках которой «вариативность является структурообразующим принципом и вместе с тем формой существования этих структур»<sup>18</sup>, и подчеркивает, что вариативность — «форма функционирования фольклорного текста (и фольклорной традиции в

целом), вне которой он никогда не существовал и существовать не мог»<sup>19</sup>. Явление, в котором получает воплощение эта особенность фольклора, К. В. Чистов назвал «вибрированием текста». Осуществляется оно путем синонимичных замен номинаций в пределах, которые осознаются носителями традиции как допустимые, например:

*пропил я свою буйну головушку — а я заложил буйну голову;*  
*испроговорит [Садко] — приказал;*  
*[лисица] сибирская — заморская;*  
*питвица медвяное — пиво пьяное;*  
*крыльца-перильца покосилися — а окошечки в стенах все покосилися;*  
*отпустите в земли святорусские — отправляйте вы во Киев-град;*  
*на глубоких морях — по глубоким озерам;*  
*лапоточки шелковые — сафьянны сапожки;*  
*конь под Ильей да на колени пал — конь под Ильей да спотыкается*<sup>20</sup>.

Подчеркнем, что в данном случае речь идет о взаимозаменяемых номинациях, которые отмечены в разных записях текста в одной и той же позиции<sup>21</sup>. Как указывает К. В. Чистов, причины варьирования в фольклоре — не только и не столько ограниченные возможности памяти человека (мнемонические способности народных сказителей как раз весьма высоки). Самая важная причина варьирования лексических элементов — непринципиальность сохранения точного лексического наполнения текста, вообще отсутствие понятия «эталонный неизменный текст» в фольклоре.

В то же время замены лексических элементов в фольклорном тексте не являются произвольными, а обусловлены действием четких принципов, которым следуют народные сказители, сам же механизм варьирования является частью усвоенной ими фольклорной традиции. Как установил П. Г. Богатырев в результате анализа сказок, песен и лубков о Фоме и Ереме<sup>22</sup>, варьирование лексики происходит при строгом сохранении определенной синтаксической, ритмической, акцентологической модели текста, а сами варьирующиеся лексические элементы относятся к одной тематической группе. Ср.:

*Ерема сел в лодку, Фома в ботник;*  
*Ох, Ерема сел да в лодку, а Фома в ботню.*  
*Ерема купил лодку, Фома челночек;*  
*Ерема купил лодку, Фома веслочек.*  
*Вот Ерема купил лошадь, а Фома-то жеребца;*  
*Ерема купил мерина, а Фома-то жеребца;*  
*Ерема купил лошадь, Фома-то соловка.*  
*Ерему бить стали по ушам, а Фому по глазам;*  
*Стал Ерему бить по глазам, а Фому по ушам;*  
*Ерема по ногам, а Фома по плечам;*  
*Ерему-де по глазам, а Фому по очам*<sup>23</sup>.

Семантические отношения между варьируемыми лексическими элементами в текстах о Фоме и Ереме подробно описаны С. Ю. Неклюдовым<sup>24</sup>. По мнению исследователя, выбор лексического материала при варьировании в данных примерах определяется «смысловыми сцеплениями» полных и контекстуальных синонимов, причем связи между последними носят метонимический характер — это отношения пространственной смежности, целого и части, принадлежности к одному классу вещей, к классам близким или взаимоудаленным.

Рассматривая механизм варьирования лексических элементов в народной лирической песне, Е. Б. Артеменко указывает, что возможность взаимозамены разных номинаций в вариантах одного произведения обусловлена их смысловой символической эквивалентностью<sup>25</sup>. Ср. варианты одного текста из собрания А. И. Соболевского:

<i>Как, рябина, как рябина кудрявая,</i>	<i>Сосенка, сосёнушка,</i>
<i>Как тебе не стошнитса,</i>	<i>Зеленая, кудрявая!</i>
<i>Во сыром бору стоючи,</i>	<i>Как тебе не стошнитса,</i>
<i>На болотинку гляючи? (III, № 139)</i>	<i>Во сыром бору стоючи (III, № 140).</i>

В данном случае варьирование номинаций *рябина* и *сосна* (*сосенка*, *сосёнушка*) объясняется выражением с их помощью одного традиционного культурного смысла — «горе, печаль». Подобной смысловой эквивалентностью в рамках фольклорного текста обладают, например, слова *лес*, *поле*, *море*, *камень* как репрезентанты одного символического смысла «граница между своим и чужим мирами», номинации *золотой*, *серебряный*, *позолоченный*; *белый*, *алый*, *лазоревый*; *калиновый*, *малиновый* как средства объективации аксиологического смысла «очень хороший, красивый, прекрасный»<sup>26</sup>. Как указывалось выше, фольклорный дискурс не только позволяет, но и предполагает вариативное воплощение традиционного концептуального содержания. А поскольку каждый концепт имеет целую парадигму средств репрезентации, в процессе исполнения фольклорного текста происходит перебор членов этой парадигмы как равнозначных в функциональном отношении, хотя и не синонимичных в общеязыковом смысле.

Итак, вариативность текста в фольклоре — следствие устного характера системы, неизбежный результат особенностей фольклорно-творческого процесса как воссоздания текста, а не механического точного воспроизведения. Это естественный результат естественного процесса бытования фольклорных текстов в естественных условиях. (Ср.: в литературе каждый элемент авторский, а потому неприкосновенный, письменная фиксация текста обеспечивает его трансляцию в неизменном виде.) Характер варьирования элементов, а также состав фольклорных лексических парадигм, представляющих материал для этого варьирования, задается особенностями фольклорной картины мира и специфическими отношениями между традиционными культурными смыслами и средствами их выражения в фольклоре.



Наблюдения показывают, что явление вариативности актуально для рекламного сообщения, несмотря на то что рекламный текст не является в своем генезисе устным<sup>27</sup>. В качестве примера приведем рекламную кампанию услуги «Новая почта» в системе Yandex (осень 2009 г.). Пользователь, загружая страницу для нового письма, обнаруживал внизу один из следующих вариантов (каждый раз новый) рекламного текста:

*Меткая почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/labels>;*

*Ловкая почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/hoikeys>;*

*Находчивая почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/search>;*

*Сильная почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/attachments>;*

*Эмоциональная почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/emotions>;*

*Знаковая почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/services>;*

*Цветная почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/colors>;*

*Почта в порядке находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/order>;*

*Почта с приветом находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/cards>;*

*Почта со встроенным плеером находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/wysiwyg> и т. д.*

Структура данных текстов может быть описана как сочетание константной части (*почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/>*) и вариативной, которая представляет собой набор компонентов — парадигму определений к слову *почта* (*меткая, разговорчивая, предупредительная, мобильная, ловкая, цветная, сильная, в чистоте и порядке, с кисточкой, знаковая, находчивая, эмоциональная, творческая, с видео, с приветом, со встроенным плеером*) и конечный элемент ссылки. Функционирование данного текста осуществляется по определенной модели: на базе указанной инвариантной структуры при сохранении константной вербальной части происходит перебор членов парадигмы, репрезентирующих конкретные разновидности рекламируемой услуги, в результате чего возникает эффект бесконечного ряда возможностей, предоставляемых данным объектом.

Аналогичный пример использования данного приёма в рекламе — позиционирование торгово-развлекательного центра «Московский проспект» (г. Воронеж, с 2007 г.). Рекламной стратегией центра является обновление рекламных слоганов в течение года — в связи со значимыми календарными периодами для деятельности организации:

*Новый центр города* (базовый слоган);

*Новогодний центр города* (новогодние праздники);

*Модный центр города* (весна/осень — сезон новых коллекций);

*Летний центр города* (лето — время отпусков);

*Семейный центр города* (время школьных каникул).

Рекламное сообщение построено по той же формуле — константное ядро *центр города* в сочетании с варьирующимися элементами (*новый, новогодний, модный, летний, семейный*), которые репрезентируют конкретный событийно-временной признак объекта и также представляют собой парадигму определений.

Очевидно, что этот механизм позволяет продуцировать множество текстов, воспринимаемых как репрезентанты одного рекламного сообщения. Помимо функции приспособления содержания текста к меняющимся условиям коммуникации, этот прием вносит разнообразие в рекламное послание, а также, сохраняя концептуальное ядро и, следовательно, единство рекламного гипертекста (совокупности текстов рекламной кампании), обеспечивает непрерывность и длительность коммуникации, столь необходимую в рекламе.

Описанные рекламные кампании представляют собой примеры осуществления рекламной коммуникации по вполне фольклорной модели, когда на базе определенной инвариантной структуры при сохранении константной вербальной части текста создается серия разнообразных вариантов текста за счет варьирования определенных элементов этой структуры, тематически соотносенных друг с другом. На выбор вариативных компонентов рекламного текста влияет также аксиологический фактор, который в данном случае является интегрирующим: парадигму составляют оценочные слова, создающие позитивную характеристику объекта, что обуславливает их — в некотором отношении — смысловую близость, способность репрезентировать один смысл.

Интересно, что в рекламных текстах — авторских и письменных в своем генезисе — обнаруживаются особенности, которые присущи фольклору в силу его естественной устности и коллективности, «безавторности». Более того, в функционировании приема варьирования элементов в рекламе определяющее значение имеет визуальная сторона текста, так как, во-первых, вербальные единицы сообщения в рамках этого приема предполагают прежде всего зрительное восприятие реципиентом, а во-вторых, в качестве варьируемых компонентов могут выступать элементы иконического ряда.

Примером такого использования приема может служить рекламная коммуникация компании сотовой связи «Вымпелком» («Билайн»). Логотип компании представляет собой круг, окрашенный в желто-черную полосу (базовый визуальный образ), в конкретных текстах рекламную информацию несут разнообразные предметы такой же расцветки. В данном случае в роли константной части сообщения выступают визуальные элементы — желтый и черный цвета (признак), в роли варьирующихся компонентов — предметы-носители признака. Состав объектов, подходящих для этой цели, практически не ограничен (одежда, обувь, аксессуары, посуда, автомобили, мебель и т. д.), что обеспечивает широчайший диапазон варьирования текста

и, соответственно, возможность создания бесконечного множества рекламных посланий.

В качестве примера использования приема варьирования одновременно на образном и вербальном уровнях рекламного текста приведем новогоднюю рекламную кампанию «У каждого свой Дед Мороз», разработанную агентством «Instinct» для сети торговых центров «МЕГА» (ноябрь — декабрь 2008 г.)<sup>28</sup>. Содержание кампании составляют три рекламных текста, которые представляют различные варианты образа Деда Мороза для разных целевых аудиторий (базовый, классический, образ бородатого старичка — для детей и родителей, крепкого молодого человека — для женщин, привлекательной девушки — для мужчин) и сопровождаются соответствующими слоганами:

*У каждого свой Дед Мороз* (целевая аудитория — дети и родители).

*У каждой свой Дед Мороз* (целевая аудитория — женщины).

*У каждого своя Снегурочка* (целевая аудитория — мужчины).

Рисунки данных персонажей выполнены в виде мозаики, элементами которой являются изображения подарков, которые хотели бы получить представители соответствующей целевой аудитории: например, рисунок Снегурочки складывается из изображений галстуков, часов, техники и других атрибутов, воплощающих желания мужской части населения.

Рассматриваемая рекламная кампания основана на коммуникационной платформе «МЕГА у каждого своя», таким образом, слоган кампании «У каждого свой Дед Мороз» (*MEGA: Everyone has his own Santa*) представляет собой вариацию базового слогана организации. Оба слогана включаются в структуру каждого из вариантов рекламного сообщения, направленных на определенную целевую аудиторию.

Важно, что все варианты слогана воспринимаются на фоне друг друга и на фоне базового слогана-инварианта, поэтому требуется восприятие всех текстов в единстве, причем восприятие именно визуальное. Варьирование на иконическом уровне текста поддерживается единством базового образа. То, что все персонажи — репрезентации именно образа Деда Мороза (даже несмотря на то, что вариант для мужской аудитории называется Снегурочкой), сомнений не вызывает, так как, во-первых, на это указывает вербальный текст основного слогана («У каждого свой Дед Мороз»), во-вторых, они имеют классический атрибут Деда Мороза — красный колпак. Единая структура рекламного текста в его конкретных вариантах очевидна, и именно наличие единой структуры позволяет строить сообщения такого типа.

Таким образом, механизм варьирования элементов текста на основе константной структуры, рассмотренный нами как свойство фольклорной коммуникации, актуален для современного рекламного дискурса и, как кажется, представляет собой пример использования традиционной в

своем генезисе модели распространения информации. Интересно то, что выработанная традицией модель трансляции информации в условиях устного непосредственного общения и обусловленная прежде всего устным каналом коммуникации, применяется в рекламе к текстовому материалу не устной (в своем генезисе) природы и специализируется для решения актуальных для рекламы прагматических задач.

Обратим также внимание на то, что рассмотренная формула построения рекламного сообщения (*константная часть + варьирующийся элемент*) — это не столько модель построения текста, сколько модель его функционирования. Эта модель требует постоянного обращения к базовому, константному, элементу в процессе построения конкретного текста и, таким образом, имеет циклический характер. Указанная особенность сближает рекламную коммуникацию такого типа с фольклорно-творческим процессом, который предполагает постоянное обращение народных мастеров к стабильным базовым элементам традиции — заранее заданным, типизированным, обобщенным образцам-инвариантам, составляющим содержание фольклорной концептосферы («фольклорного знания»), — и их воспроизведение в конкретных вариантах<sup>29</sup>. Цикличность модели обуславливает множественность (потенциальную бесконечность или количественную исчерпанность) продуцируемых посланий, длительность и непрерывность коммуникации, которая создается и поддерживается этой цикличностью.

Следует добавить, что, охарактеризовав данную модель передачи информации как традиционную, то есть сформированную в недрах традиции, ошибочно было бы считать ее специфически фольклорной. Так, ее реализацию можно усмотреть и в непосредственной речевой коммуникации — в принципе вариативного воплощения одного концептуального содержания в разнообразных речевых формах. Механизм воспроизведения и передачи информации в системе «инвариант/вариант» является экономичным способом организации информации и, очевидно, свойствен любой репрезентативной системе. Именно этот механизм и получил воплощение — хотя и несколько различное — как в фольклоре, так и в рекламе. Варьирование лексических элементов фольклорного текста — проявление системного свойства фольклора, имманентно присущего ему в силу его устного характера. В рекламе же варьирование — это искусственный прием, используемый для генерирования серии текстов, модель создания рекламного гипертекста.

### Примечания

<sup>1</sup> Адоньева С. Б. Своя чужая речь: фольклор в свете прагматики // Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура; In memoiam. СПб., 2003. С. 239—251.

<sup>2</sup> Артеменко Е. Б. Миф. Фольклор. Эстетика тождества // Этнопоэтика и традиция. М., 2004. С. 65.

<sup>3</sup> Неклюдов С. Ю. Фольклор: типологический и коммуникативный аспекты // Традиционная культура. 2002. № 3. С. 3—7.

<sup>4</sup> Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура; In memoiam. СПб., 2003. С. 26.

<sup>5</sup> Хренов Н. А. Смена культурных циклов на рубеже XX—XXI веков: перемещение периферийных сфер в центр культуры // Традиционная культура. 2006. № 3. С. 9.

<sup>6</sup> Цивьян Т. В. К семантике пространственных элементов в волшебной сказке // Типологические исследования по фольклору: Сб. ст. памяти В. Я. Проппа. М., 1975. С. 210—211.

<sup>7</sup> Чистов К. В. Народные традиции и фольклор. Л., 1986. С. 37.

<sup>8</sup> Путилов Б. Н. Указ. соч. С. 71.

<sup>9</sup> Цивьян Т. В. Указ. соч. С. 212—213.

<sup>10</sup> Там же. С. 213.

<sup>11</sup> Артеменко Е. Б. Традиция в мифологической и фольклорной репрезентации. (Опыт структурно-когнитивного анализа) // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: сб. докладов. Т. 2. М., 2006. С. 21.

<sup>12</sup> Богатырев П. Г., Якобсон Р. О. Фольклор как особая форма творчества // Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 372.

<sup>13</sup> Почепцов Г. Г. Паблик рилейшнз для профессионалов. М., Киев, 2000. С. 444.

<sup>14</sup> Иванов И. Д. Тизерная реклама // Энциклопедия маркетинга. [Электронный ресурс] URL: <http://www.marketing.spb.ru/lib-comm/advert/teaser.htm> (дата обращения: 07. 03. 2009).

<sup>15</sup> Одной из первых тизерных кампаний была реклама крема для бритья «Burma Shave» (1925 г., США). Вдоль трасс штата Миннесота на расстоянии нескольких сот метров друг от друга располагались рекламные щиты, которые содержали короткую фразу в одну строчку. При движении по дороге эти строчки складывались в текст: «Девицы молят, / Чтоб мужчины / Имели лица / Без щетины / Burma Shave». См.: Там же.

<sup>16</sup> Ульяновский А. В. Маркетинговые коммуникации: 28 инструментов миллениума. М., 2008. С. 352—362.

<sup>17</sup> Неклюдов С. Ю. Вариант и импровизация в фольклоре // Петр Григорьевич Богатырев. Воспоминания. Документы. Статьи. СПб., 2002. С. 258.

<sup>18</sup> Чистов К. В. Вариативность и поэтика фольклорного текста // Чистов К. В. Фольклор. Текст. Традиция: сб. статей. М., 2005. С. 104.

<sup>19</sup> Там же. С. 80.

<sup>20</sup> Там же. С. 89—90.

<sup>21</sup> Явление «вibriрования» фольклорного текста стало предметом пристального изучения курских лингвофольклористов. Рассматривая феномен варьирования в текстах народной лирики, А. Т. Хроленко говорит о «вibriровании» особого рода — варьировании на уровне народно-песенных лексиконов. См.: Хроленко А. Т. Территориальная «вибрация» народно-песенного лексикона // Дело всей жизни... Сб. науч. тр. Воронеж, 2009. С. 182—191.

<sup>22</sup> Богатырев П. Г. Импровизация и нормы художественных приемов на материале повестей XVIII века, надписей на лубочных картинках, сказок и песен о Ереме и Фоме // Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 401—421.

<sup>23</sup> Там же. С. 405—407.

<sup>24</sup> Неклюдов С. Ю. Вариант и импровизация в фольклоре. С. 246—259.

<sup>25</sup> *Артеменко Е. Б.* Концептосфера и язык фольклора: характер и формы взаимодействия // Народная культура и проблемы ее изучения. Афанасьевский сборник. Материалы и исследования. Вып. 4. Воронеж, 2006. С. 142.

<sup>26</sup> Там же. С. 140.

<sup>27</sup> Функционирование слогана в устном общении носителей языка — вторичный уровень жизни текста, желательный, но не обязательный этап, это свидетельство успешности рекламного сообщения.

<sup>28</sup> У каждого свой Дед Мороз // Информационный портал Advertology.ru — все о рекламе, маркетинге и PR. [Электронный ресурс] URL: <http://www.advertology.ru/article68149.htm> (дата обращения: 02.02.2010).

<sup>29</sup> В результате структурно-когнитивного анализа традиции Е. Б. Артеменко пришла к выводу о том, что подобная организация фольклорно-творческого процесса свидетельствует о циклическом характере его структуры и является результатом экспликации фольклором традиции в изоморфных ей иконических структурных формах. См.: *Артеменко Е. Б.* Традиция в мифологической и фольклорной репрезентации. С. 6—23.

II  
ФОЛЬКЛОР  
И ЛИТЕРАТУРА

С. В. АЛПАТОВ  
(Москва)

*Житие, роман, меморат  
в системе фольклорно-литературных связей  
XIX—XX веков*

**П**роблема взаимоотношения двух типов нарративных структур — агиографической и биографической — не раз привлекала внимание исследователей. Неустранимое противоречие и очевидное взаимовлияние античного романа и раннехристианской литературы определили развитие средневековой эпики, ренессансной новеллы, новоевропейского романа<sup>1</sup>. Сказанное справедливо не только для литературных традиций Западной Европы, но и *mutatis mutandis* для отечественной словесности<sup>2</sup>.

В настоящей работе речь пойдет о сюжете ATU 1343\* *The Children Play at Hog-Killing*, представленном на русской почве широким спектром интересующих нас жанровых форм и регистров словесности.

Сохранившееся в рукописных списках конца XVIII — первой четверти XIX в. «Сказание о святых Иоанне и Иакове Менюжских»<sup>3</sup> повествует о событиях 1570 г.: перед уходом в поле крестьянин Исидор забил барана, пятилетний Иоанн и трехлетний Иаков, «видевше таковое дело отца своего, мняху по младенческому смыслу игране быти. И рече стареишии Иоанн брату своему Иакову: “Брате Иакове, сотворим такожде, яко же и отец наш сотвори”. Тому же неразумевшу делаемого, стареишии Иоанн взял палицу и удари юнеишаго брата во главу, и абие Иаков от того ударения пад умре. Иоанн убо виде, яко брат его умре, убоявся зело и не зная, что сотворити страха ради, младенец бо суши: и влезе в пещь, яже бе полна суши накладка дров, зане же дождива бе есень»<sup>4</sup>. Возвратившиеся с поля родители «видевше единого брата мертва, другаго же ни жива ни мертва обрести не могоша, по многом же рыдании едва утишишася, имати убо возже дрова в пещи по обычаю, не ведая сына своего тамо за дровами сидящего»<sup>5</sup>. Обнаруженное по сгорании дров тело Иоанна оказывается не тронутым огнем. Впоследствии мощи святых младенцев Иоанна и Иакова прославились многообразными чудесами<sup>6</sup>.



Житийная версия сюжета о детской игре-жертвоприношении представлена не только рукописным текстом «Сказания об Иоанне и Иакове Менюжских чудотворцах» и его пересказами в церковной печати XIX—XX вв., но и живой локальной традицией легенд о святых Иоанне и Иакове, на основании которой реконструируется предполагаемый устный прототекст «Сказания»<sup>7</sup>.

Одновременно с устными легендами и рукописными вариантами *жития* святых младенцев в отечественной литературной и фольклорной традициях активно функционирует *новеллистическая* («балладная», «детективная») реализация рассматриваемого сюжета. Речь идет о новелле М. Д. Чулкова «Горькая участь», наследующей ей устной бывальщине «Недогляд» (СУС 939 В\*)<sup>8</sup>, независимой от них газетной фиксации «ужасного случая на почве детского подражания»<sup>9</sup> и построенном на ее основе рассказе Ф. Сологуба «Баранчик».

Все перечисленные варианты сюжета объединяет интерес к остро-сюжетной, загадочной коллизии, толкуемой, как правило, вполне рационально:

«Начали крестьяне толковать различным образом, сельским умом и деревенскими рассуждениями, без правил, науками установленных: один говорил, что сделали то разбойники, другой рассуждал, что рассердился домовый... посланный для осмотру член рапортовал, что крестьянин напившись в праздник пьян, порубил свою семью <...> Люди ученые того времени гадательно заключили так. Четырехлетний младенец, находясь в крепком сне и встревожен будучи сонным привидением, встал со своего места, взял нож, с которым нередко у баловниц-матерей и отцов ребята, играя ими, засыпают, и согласно с сонным привидением зарезал свою сестру в колыбели, а опомнившись и узнав, что сделал он худо, спрятался в печь <...> Хозяин пошел свежевать барана, а хозяйка принялась топить печь, не осмотрев детей <...> Услыша и увидя, что жена его сожгла в печи сына, будучи в торопливости и запальчивости, ударил безрассудно жену свою в голову, от чего и лишилась она жизни. Крестьянин, пришед в жалость и оторопев, не знал, что ему делать видя двух мертвых перед собою; а заглянув в люльку нашел и третьего... и так страх, жалость и отчаяние принудили его удавиться»<sup>10</sup>.

Характерно, однако, что в рассказе Ф. Сологуба жанровый маятник вновь возвращается от «полицейской хроники» к религиозно-мистическому осмыслению событий<sup>11</sup>.

Вопрос о генезисе отечественных вариантов сюжета АТУ 1343\* и их связях с античными<sup>12</sup> и западноевропейскими<sup>13</sup> параллелями остается на настоящий момент открытым. Однако уже сейчас можно констатировать, что европейские литературные и фольклорные тексты реализуют тот же круг жанровых форм: бывальщина о фатальной детской игре, детективная новелла о загадочной череде смертей, легенда о наказании за родительские грехи, баллада/духовный стих об испытании веры и непостижимости Божественного Промысла<sup>14</sup>.

Совпадение спектров жанрового воплощения сюжета АТУ 1343\* в позднесредневековых и новоевропейских фольклорных и низовых литературных традициях позволяет высказать гипотезу о принципиальной для традиционного сознания комплиментарности двух точек зрения на подобный род сюжетной информации: как на «бессмысленный» несчастный случай, с одной стороны, и как на рационально не объяснимое, но исполненное мистического смысла событие, с другой стороны.

Третий аспект заявленной темы касается представления сюжетов биографического и агиографического характера в нарративной форме мемората.

Достаточно редкий в отечественной агиографии «я-текст» помимо «Жития протопопа Аввакума им самим написанного» представлен «Житием Лазаря Муромского», в основе которого лежит меморат-исповедь святого, записанная его учеником Феодосием<sup>15</sup>.

Среди многообразных типов фольклорных жизнеописаний<sup>16</sup> особый интерес для нашей темы представляют случаи насыщения стереотипных форм обрядовой лирики личными биографическими подробностями, с одной стороны, и зеркальное явление «псевдоавтобиографизма» — личного проживания общеизвестных сюжетов необрядовых лирических песен и баллад, с другой стороны. Кроме того, особое значение имеют случаи мимикрии классических фабулатов (быличек, бывальщин, новеллистических сказок и даже небылиц) под автобиографическое повествование<sup>17</sup>.

Сюжет АТУ 1343\* в форме автобиографического мемората представлен эпизодом рукописного сочинения «Жизнь Ткачова»<sup>18</sup> Федора Ивановича Кудряшова, конторского писаря пензенского помещика Василия Антоновича Инсарского.

Рассказ «Костромской губернии города Ветлуги села Выпутского деревни Вашкирь казенного крестьянина Сыся Полуэктовича Дураносова»<sup>19</sup> находится в прямой зависимости от текста новеллы «Горькая участь» (ср. чулковского «Сыся Фофанова сына Дурносорова, родившегося в деревне, вдали от города»), равно как весь роман Ф. И. Кудряшова от текста V части чулковского «Пересмешника». Однако и само переложение новеллы и дальнейшие скитания героя по Волге, в киргизских степях и на Каспии (отсутствующие у Чулкова) насыщены конкретными бытовыми и географическими подробностями, придающими его воспоминаниям типичные черты фольклорной автобиографии: «...отправился вверху по Волги, прибыв в Камышинку. Превозщик мой, накупив годного для него товару возвратился обратно, а я остался тут у одного крестьянина в найме на одно лето караулить арбузы. Отживь время, получил цену, и не захотел более быть тут, ушел в Церицань, а оттуда в степь по Уралу, в село Никольское, Волинково тожь... Живучи я там у одного козака в работниках, с которым нередко занимались рыбною ловлею по реке Ембе»<sup>20</sup>.

Другой специфической чертой жизнеописания Сыся Дураносова является соотношение им сиюминутных событий и собственной судьбы в целом с Божественным Промыслом: «Удалив всех прочих от себя, кроме своих семейных, посадив насъ въ стулья, и самъ сель, потомъ воскликнулъ и сказалъ: “Ахъ, Боже мой!” Потомъ несколько помолчавъ, кивая головою, и вдругъ съ слезами произносить слова: “Коль возлюбленна селения Твоя, Господи силь! Желает и скончается душа моя во двory Господни...” Потомъ пель Живый в помощи и прочии псалмы <...> Обращаясь къ намъ сказалъ: “Друзья мои, соотечественники мои, какъ я вамъ радъ, васъ сам Богъ привелъ ко мне... я вамъ расскажу кто я таковъ, почему здесь нахожусь” и начель рассказывать такъ: “Вот друзья мои, я с вами едино земец, Костромской губернии, Города Ветлуги, села Выпутскаго, деревни Вашкирь, казенный крестьянин, зовут меня Сысой Полуэхтович Дураносов...”»<sup>21</sup>.

Автобиографию Сыся Дураносова, вероятно, следует рассматривать как результат специфического творческого метода Ф. И. Кудряшова, соединившего в своем рукописном романе перепевы «Пересмешника» М. Д. Чулкова со стилизацией фольклорно-этнографического плана<sup>22</sup>. Однако интересующий нас фрагмент-меморат является в свою очередь одним из эпизодов воспоминаний другого крестьянина Степана Ткачова о его странствиях и встречах:

«Въ симъ третьемъ и последнемъ отделении решилси я поместить Историю, преждебывшего Ладского крестьянина Ткачова, которой по воли Г-на проданъ на звозъ Г: /госпоже/ Вавиловой, Псковской Губернии, Великолуцкаго уезда, в деревню Свинкину, а проживаетъ за старостию в Ладе.

Жизнь Ткачова.

Мужъ сей Степанъ Ткачовъ родилси в селе Ладе, отъ роду ему теперь около ста летъ, и еще жив сый, родители его были Ефимъ и Авдотья дети Ткачовы.

Одныжде онъ проходя мимо моего дому, и я увидилъ, позвалъ его къ себе, посадилъ въ стуль, поднесъ рюмку водки, спросилъ его изъ любопытства какъ землепроходца<sup>23</sup>, где онъ былъ, и что видилъ. Ткачевъ почель мое предложение за удовольствие, где бы не преправодить скучное время; начель мне рассказывать так:

Вотъ Л: /любезный/ Федоръ Ивановичъ, послучай мою историю, где я былъ и что видилъ. Съ 25ти летъ началъ я ходить для продовольствия своего сърлачить, с началу въ Самару, а потомъ въ Уральскъ и Астрахань, напоследокъ былъ под снеговыми Костецкой и Живяйской горами, которыи собою такъ велики, что невидно отъ густоты облоковъ, дымящихся вверху горъ, конца высоты ихъ, где между горъ и протекаетъ великая река Маность, тамъ и живутъ черкесы и разнаго роду островитяны<sup>24</sup>.

Живучи я въ Астрахани у хозяина моего изъ татаръ Аббай Пашанъ, которой нередко производилъ мину товаровъ съ Перситсками купцами

въ портовомъ городе Дербенте. Однажды вздумалось ему отправиться прямо из Астрахани по Каспийскому морю въ Персию въ грузныхъ суднахъ съ разными мелочными товарами и отправелись...»<sup>25</sup>.

Тем самым, специфическое соединение чулковского романа с собственно фольклорным материалом могло принадлежать уже сказительской технике самого Ткачова (если мы признаем реальность, а не сконструированность фигуры этого рассказчика), и в этом случае сквозь романский стиль конторского писаря проступают характерные черты стиля «сказочника-книжника»<sup>26</sup> XIX столетия.

Построение и постоянное преодоление границы между организованным повествованием (романом-биографией, легендой-агиографией, мемуарами-автобиографией) и «человеческим документом» (записной книжкой, бивальщиной, мемуаром) — одна из ключевых нарративных техник российской словесности XIX века<sup>27</sup>. Исследование системных и разнородных фольклорно-литературных связей (подобных проанализированному комплексу повествований на сюжет АТУ 1343\*) может стать ключом к интерпретации такой специфической литературной формы, как рукописные воспоминаний крестьян<sup>28</sup>, и, вместе с тем, к более точному постижению таких «автобиографических» и одновременно «агиографических» текстов, как «Очарованный странник» Н. С. Лескова.

## Примечания

<sup>1</sup> См. диссертацию О. М. Фрейденберг «Греческий роман как деяния и страсти» (1924), в том числе опубликованный экстракт: *Фрейденберг О. М. Евангелие — один из видов греческого романа* // Атеист. 1930. № 59. С. 129—147; *Аверинцев С. С. Истоки и развитие раннехристианской литературы* // История всемирной литературы: в 8 т. М., 1983—1994. Т. 1. 1983. С. 501—515.

<sup>2</sup> *Смирнов И. П. От сказки к роману* // ГОДРЛ. Л., 1972. Т. 27. С. 284—320; *Демкова Н. С. К интерпретации «Повести о Петре и Февронии»* // Демкова Н. С. Средневековая русская литература. СПб., 1997. С. 77—94; *Демкова Н. С. Устюжская «Повесть о Соломонии бесноватой»: преодоление агиографического канона* // Там же. С. 121—134.

<sup>3</sup> *Романова А. А. Иаков и Иоанн Менюжские* // Православная энциклопедия. Т. 22 (в печати).

<sup>4</sup> РО БАН 17. 8. 25. Л. 376 об.

<sup>5</sup> Там же. Л. 377.

<sup>6</sup> Проблеме данного и иных необычных типов святости в русской церковной истории посвящены работы: *Левин И. Двоеверие и народная религия в истории России*. М., 2004; *Панченко А. А. Иван и Яков — странные святые из болотного края (религиозные практики современной новгородской деревни)* // Религиозные практики в современной России. М., 2006. С. 211—235.

<sup>7</sup> *Панченко А. А. Религиозный фольклор села Менюша* // Русский фольклор. Материалы и исследования. Т. 33. СПб., 2008. С. 323—365.

<sup>8</sup> Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край, снаряженной Императорским Русским географическим обществом. Юго-

западный отдел. Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским. Т. 2. Малорусские сказки. СПб., 1878. Отд. 2. № 42. С. 557.

<sup>9</sup> Орловский вестник. 1895. № 1. С. 3.

<sup>10</sup> Чулков М. Д. Пересмешник, или Славенские сказки. Изд. 3-е. М., 1789. Ч. 5. С. 198—200.

<sup>11</sup> Соболев А. Л. Реальный источник в символистской прозе: механизм преобразования (Рассказ Федора Сологуба «Баранчик») // Тыняновский сборник. Пятое Тыняновские чтения. Рига; М., 1994. С. 141—154.

<sup>12</sup> Алпатов С. В. *Varia Historia*: Чулков «Горькая участь» vs Элиан «Пестрые рассказы» (XIII, 2) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 14. СПб., Самара, 2009. С. 270—277.

<sup>13</sup> Алпатов С. В. «Сказание о святых Иоанне и Иакове Менюжских»: история сюжета и жанровый контекст // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2009. № 3 (37). С. 8.

<sup>14</sup> Hansen W. *Agiadne's Thread. A guide to international tales found in classical literature*. Ithaca, London. 2002. P. 79—85; Драгоманов М. П. Славянские сказания за пожертвование собственно дете // Сборникъ за народни умотворения, наука и книжнина. Кн. 1. София, 1889. С. 65—97.

<sup>15</sup> Пигин А. В. Агиография Олонецкого края: итоги и перспективы изучения // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2009. № 3 (37). С. 89—90.

<sup>16</sup> Дианова Т. Б. Автобиографический дискурс и устная фольклорная традиция: к методологии исследования // Традиционная культура. 2009. № 4 (36). С. 4—10.

<sup>17</sup> См. дискуссию к указанной статье Т. Б. Диановой: Там же. С. 11—14.

<sup>18</sup> Рукописный сборник «Полный статистический никдотизм или описание имением» (1850 г.) // РО РНБ О. IV. 65. Ч. 2. С. 99—133.

<sup>19</sup> Там же. С. 103.

<sup>20</sup> Там же. С. 110—111.

<sup>21</sup> Там же. С. 102—103.

<sup>22</sup> О фольклористическом «чутье» Ф. И. Кудряшова свидетельствуют зафиксированные им в составе части I рукописи «Полный статистический никдотизм» локальные бывальщины-анекдоты «Покупатель холста», «Суд старого и нового бурмистра», «Священник и мужик в патрихеле», «Колдун или шепотник и при нем солдат». Два последних текста опубликованы в сборнике: Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX в. / сост. и коммент. Н. В. Новикова. М.; Л., 1961. С. 240—242.

<sup>23</sup> Ср. «Микита городам бывалец, землям проходец» // Ончуков Н. Е. Северные сказки: в 2 кн. СПб., 1998. Кн. 1. № 31.

<sup>24</sup> Ср.: «Рассейские люди ходят по работам и заходят к границам и дальше. Один мужик пошел по пашпорту и зашел к черкесской границе. Вдруг поймали его черкесы и отправили его на морские острова, в писигалевцы, которые едят русских людей» // Худяков И. А. Великорусские сказки. СПб., 2001. № 38 «Сага о русском». С. 122.

<sup>25</sup> РО РНБ О. IV. 65. Ч. 2. С. 81—83.

<sup>26</sup> Померанцева Э. В. Сказочник-книжник // Померанцева Э. В. Писатели и сказочники. М., 1988. С. 256—292.

<sup>27</sup> Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971. С. 28—31.

<sup>28</sup> Шилов Н. Н. История моей жизни и моих странствий // Воспоминания русских крестьян XVIII — пер. пол. XIX в. М., 2006. С. 156—274.

А. Х. ГОЛЬДЕНБЕРГ  
(Волгоград)

## *Архетипы поминальной обрядности в поэтике Н. В. Гоголя*

В искусстве, по словам С. С. Аверинцева, «всякое эффективное внушение осуществляется через архетипы; поэтому художник <...> — это прежде всего человек, отличающийся незаурядной чуткостью к архетипическим формам и особо точно их реализующий»<sup>1</sup>. Одним из самых ярких примеров «архетипической чуткости» в русской классической литературе может служить творчество Гоголя. Своеобразие его художественного мира не в последнюю очередь связано с воскрешением в нем или, точнее, «перевоссозданием» древнейших пластов словесного творчества, восходящих к архаическим обрядам и ритуалам. В творческое сознание писателя они входят через промежуточную сферу фольклора, в котором, как показал на примере волшебной сказки В. Я. Пропп, происходит реинкарнация первобытных обрядовых структур. Мифологические концепты славянского фольклора, лежащие в основе архетипов традиционной обрядовой культуры, становятся неотъемлемой принадлежностью художественного мира Гоголя и оказывают существенное воздействие на онтологию его творчества.

В качестве ключевой онтологической проблемы выступает у Гоголя оппозиция бытия и небытия, живого и мертвого. Характерной чертой поведения персонажей писателя является постоянное пересечение ими *границы* между миром живых и миром мертвых. Уже в первом сборнике «Вечера на хуторе близ Диканьки» одной из главных архетипических черт поведения и родового сознания героев становится ощущение живой непрекращающейся связи с предками, «дедами». Здесь торжествует не условное время сказки, а мифологическая концепция циклического времени, согласно которой души умерших предков возрождаются в их потомках. «А как впутается какой-нибудь родич, — говорит рассказчик «Пропавшей грамоты», — дед или прадед — ну, тогда и рукой махни: <...> если не чудится, вот-вот сам все это делаешь, как будто залез в прадедовскую душу, или прадедовская душа шалит в тебе <...>»<sup>2</sup>.

В традиционной славянской культуре общение живых и мертвых было строго регламентировано<sup>3</sup>. В его основе лежали мифологические представления о посмертной судьбе предков, души которых в определенные народным календарем дни почитают, приглашают в гости. Тех, кто явился в неурочное время, боятся, выпроваживают, стараются защититься от них. Былички и похоронные причитания отразили представления о том, что смерть человека наступает из-за того, что умерший родственник, явившийся до сорокового дня, забирает его к себе на «тот» свет<sup>4</sup>. В календарных обрядах у «предков» просили покровительства, в семейных (родинных, свадебных, похоронных) ведущую роль играла охранительная семантика. Новорожденный, невеста, умерший считались лиминальными существами, которые должны были совершить, по терминологии Арнольда ван Геннепа, «обряд перехода», чтобы утвердиться в новом статусе человека, замужней женщины, покойного предка. Любые нарушения обрядового регламента были чреваты опасными последствиями для участников обряда и для всего родового коллектива.

Особый статус имел в фольклорных обрядовых представлениях *сирота*. Он воспринимался как лицо ушербное не только социально, но и ритуально. Сирота был обделен, лишен своей доли и поэтому не мог участвовать в семейных обрядах, чтобы его обездоленность не распространилась на окружающих и на саму обрядовую ситуацию. Сирота не допускался к участию к свадебном обряде, а также в некоторых календарных обрядах, исполняемых ради плодородия и правильного течения жизни. Лишенный защиты и покровительства в мире земном, сирота мог обращаться за помощью к миру потустороннему. Он, как полагает Е. Е. Левкиевская, имел статус посредника между миром людей и «иным» миром<sup>5</sup>.

Главные герои большинства повестей «Вечеров» наделены чертами сиротства или полусиротства. Вот почему столь проблематична для них ситуация брака. Грицько («Сорочинская ярмарка»), Петро («Вечер накануне Ивана Купала») — круглые сироты. Полусироты — Левко («Майская ночь»), Вакула («Ночь перед Рождеством»), Катерина («Страшная месть»). И даже Иван Федорович Шпонька — сирота, находящийся под покровительством своей тетушки. Обратим внимание, что во всех этих произведениях, за исключением последней повести, где тема брака только намечена как возможность превращения «дытыны» в «мужа»), свадьба выступает в качестве ключевого сюжетного мотива. И совершается она при участии нечистой силы. Иными словами, сиротство персонажей наделяет эти свадьбы признаками «нечистоты», то есть превращает в антисвадьбы. Даже если свадьба сыграна по всем обрядовым правилам, как в «Вечере накануне Ивана Купала» или в «Страшной мести», она не приносит героям счастья. Вероятно, не случайно свадебная тема соединяется с мотивами смерти и скуки в финале «Сорочинской ярмарки»: «Но еще страннее, еще неразгаданнее чувство

пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушие могилы, толкавших между новым, смеющимся, живым человеком» [I:135].

В славянском фольклоре свадебный и похоронный обряды структурно изоморфны<sup>6</sup>. Неразрывная связь этих обрядов отражает архаические представления об изоморфизме смерти и рождения. Отзвуки структурно-семантического комплекса, объединяющего свадьбу и похороны, можно обнаружить в «Вечерах», «Миргороде» и петербургских повестях. Такова, например, сюжетная коллизия «Вия», в рамках которой строятся отношения круглого сироты Хомя Брута и панночки. Исследователями Гоголя не раз отмечалась травестия романтической темы мистического брака в повести «Шинель»<sup>7</sup>. Однако превращение Башмачкина в «ходячего покойника» в «фантастическом» окончании повести может быть истолковано более адекватно благодаря соотнесению финала «Шинели» с мифологическими представлениями о причинах явления умершего в мир живых, одной из которой является *неизжитость им срока жизни*. Поведение мертвеца, ищущего свою шинель, по мнению В. Ш. Кривоноса, «прямо указывает на него как на заложного покойника, доживающего за гробом свой век»<sup>8</sup>.

В поэме «Мертвые души» тема посмертного существования является ведущим смыслообразующим мотивом, актуализирующим не только христианские, но и языческие концепты живой и мертвой души. Здесь, в первую очередь, следует обратить внимание на архетипические черты поминальной обрядности, которые проявляются на разных уровнях художественного текста. Они связаны с загробным интересом главного героя — покупкой мертвых душ. Композиционное своеобразие первых шести глав поэмы может быть охарактеризовано таким фольклорно-этнографическим термином, как *обход*. Сначала Чичиков наносит визиты городским чиновникам — «отцам города», а потом совершает объезды окрестных помещиков — владельцев мертвых душ. Поездки воспроизводят структурную схему обрядовых обходов, связанных с календарными народными праздниками. На святках обход дворов является композиционным стержнем обряда колядования, атмосфера которого с этнографической точностью воспроизведена Гоголем в «Ночи перед Рождеством». Обряд заключается в последовательном посещении домов группами колядовщиков с определенной ритуальной целью и получении даров от хозяев дома. Мифологический смысл обряда восходит к архаическим представлениям о том, что колядовщики есть заместители покойных предков<sup>9</sup>. Их одаривание было призвано обеспечить покровительство усопших в новом земледельческом году, гарантировать хозяйственное и семейное благополучие. Обряд сопровождался исполнением особых магических песен заклинательного типа — колядок. Они включали в себя в качестве обязательного структурного элемента благопожелания хозяевам дома<sup>10</sup>. В рамках этого ритуала и совершался дарообмен между исполнителями колядок и хозяевами. Одаривание колядовщиков как



заместителей душ умерших, пришедших в свои дома, опиралось на мифологические представления о том, что покойные предки способны «не только предсказать судьбу, но и повлиять на все сферы земной жизни. В этой связи поминальные обряды есть не что иное, как жертва в целях задабривания умерших, чтобы они в дальнейшем содействовали благополучию своих родственников»<sup>11</sup>.

Чичиков с его умением «очень искусно польстить каждому» [VI:12] производит при своих посещениях помещиков типологически сходный дарообмен: «благопожеланий» на мертвые души. Этот обрядовый архетип представлен, естественно, не в прямой, а в трагической ипостаси во всех диалогах с помещиками, кроме главы о Ноздре. Манилов, подаривший своих покойников Чичикову, в ответ на благодарности «смешался, весь покраснел и <...> выразился, что это сущее ничего, что он точно, хотел бы доказать чем-нибудь сердечное влечение, магнетизм души, а умершие души в некотором роде совершенная дрянь» [VI:36]. В остальных случаях дарообмен носит товарно-денежный характер.

Диалог Чичикова и Манилова представляет собой инверсию обряда благопожелания, характерную для святочных игр с покойником, в которых пародируется погребальная обрядность (игра в «умруна»). Один из украинских исследователей писателя пронизательно заметил, что «Чичиков ведет свою роль в личине “притворной скромности”, Манилов же — в роли щедрого “величальника”»<sup>12</sup>. Игры с покойником были тесно связаны с календарными праздниками, где они выражали идею вечного круговорота жизни и смерти. Это особые формы народной смеховой культуры, пародийные «ряженные» похороны и отпевания, которые носят эротический характер, призванный активизировать продуцирующие функции мира живых, повлиять на плодородие земли, животных и людей<sup>13</sup>.

Однако в наиболее архаичных формах они сохранялись не в календарной, а в семейной обрядности. По свидетельству П. Г. Богатырева, вплоть до 1930-х гг. этнографы фиксировали в западноукраинской погребальной традиции веселые игры с телом настоящего покойника. К ноге мертвеца привязывали веревку и дергали за нее, щекотали за пятки, чтобы «пробудить», вернуть его к жизни<sup>14</sup>. Эти кощунственные, на первый взгляд, действия являлись частью целого комплекса ритуалов, направленных на то, чтобы снять страх перед вредоносностью смерти. Одним из наиболее действенных средств защиты от нее считалось прикосновение к пятке покойного. На Русском Севере у покойников щекотали именно пятки, «так как пятка — это та часть тела, которой нет у представителей нечистой силы (ср. одно из наименований черта — Антипка беспятый)»<sup>15</sup>. Знакомство Чичикова с Коробочкой тоже начинается с предложения гостеприимной вдовы почесать на ночь пятки: «Покойник мой без этого никак не засыпал» [VI:47]. Ночной гость, явившийся в неурочное время неизвестно откуда, в мифологическом сознании воспринимался как представитель «чужого», или потустороннего,

мира и мог быть демоническим существом, «ходячим» покойником. Недаром Коробочке, «необыкновенно» боящейся чертей, незадолго до встречи с Чичиковым «всю ночь снился окаянный» [VI:54]. Предложение Коробочки почесать пятки со ссылкой на *покойника, который никак без этого не засыпал*, в обрядовом контексте можно рассматривать как способ идентификации гостя по признаку «свой»/«чужой», человек/нечеловек.

У славян была широко распространена вера в то, что души умерших посещают свои бывшие дома в поминальные дни и в сочельник. В связи с этими представлениями находились и поверья о том, что любой пришедший в сочельник гость — «особа священная»<sup>16</sup>. Считалось, что «именно через посредничество ритуально значимых лиц можно связаться с миром умерших»<sup>17</sup>. Показательно, что в похоронных причитаниях восточных славян покойника называют «гостем»<sup>18</sup>. В некоторых обходных обрядах визитером мог выступать один человек. Первого посетителя дома в начале целого ряда осенне-зимних народных праздников именовали «полазником» и воспринимали в качестве ритуального гостя<sup>19</sup>. Такого рода гость — объект особого почитания, как представитель чужого, иного мира. В том же семантическом поле находится и другое значение слова «гость», зафиксированное в словаре В. Даля и имеющее прямое отношение к главному герою «Мертвых душ», — «иноземный или иногородний купец, живущий и торгующий не там, где приписан»<sup>20</sup>. Превращение «чужого» в «гостя» связано с обрядовыми формами обмена, включающими пиры, угощения, чествования.

«Вы у нас гость: *нам должно угощать*» (здесь и далее курсив в цитатах мой — А. Г.), — говорит председатель палаты Чичикову после оформления купчих на мертвые души [VI:148]. Тут, по сути, обозначена модель, по которой строятся до девятой главы отношения городских чиновников и помещиков с Чичиковым. Архетип *обрядового гостя* возникает в системе тончайших аллюзий, связанных в поэме с главным предприятием Чичикова, с его настойчивым интересом к мертвым душам. И дело не только в том, что Чичикова щедро угощают блюдами традиционного поминального стола. Обилие блинов на столе у Коробочки уже было отмечено как элемент масленичной обрядности<sup>21</sup>. Остается добавить, что блины на масленицу предназначались прежде всего для угощения покойных предков. Обычай печь блины в народных верованиях был одним из самых надежных способов связи с иным миром: печь блины — «мосьщиць Хрысту дорогу на небо»<sup>22</sup>. В качестве блюд традиционного поминального стола можно упомянуть щи и гречневую кашу, которой была начинена знаменитая «няня» у Собакевича, ватрушки, «из которых каждая была гораздо больше тарелки» [VI:99]. Изобильный стол был одним из признаков поминальной обрядности для того, чтобы приходящие в дом души предков насытились. За комической фразой Собакевича: «Лучше я съем двух блюд, да съем в меру, как *душа тре-*

*бует*» [Там же], — возможно, стоит вполне определенный обрядовый контекст. С христианской поминальной обрядностью связан и сухарь из пасхального кулича, которым вознамерился угостить Чичикова Плюшкин. Из этой традиции ритуального угощения «гостя» выпадает только Ноздрев, на обеденном столе которого «блюда не играли большой роли» [VI:75], — единственный из помещиков, с кем Чичикову не удалось договориться о покупке мертвых душ.

Особенно важно отметить, что рассказы Коробочки и Собакевича о своих умерших крестьянах носят открыто поминальный характер и могут быть сопоставлены с поэтикой похоронных причитаний, устойчивым мотивом которых была *некрологическая похвала*. «И умер такой всё славный народ, всё работники <...> На прошлой недели сгорел у меня кузнец, такой искусный кузнец и слесарное мастерство знал» [VI:51], — говорит Чичикову Коробочка. Характеристики покойных крестьян Собакевича представляют собой развернутые панегирики: «А Пробка Степан, плотник? Я голову прозакладую, если вы где сыщете такого мужика. Ведь что за силища была! Служи он в гвардии, ему бы бог знает, что дали, трех аршин с вершком ростом!» [VI:102]. Размышления Чичикова над списком купленных душ, символический «смотр» которым он производит, по своей типологии напоминают языческий обычай обрядовой «оклички» мертвых в Великий четверг, зафиксированный в «Стоглаве»: «А Великий четверг по рану солому палют и кличуть мертвых»<sup>23</sup>.

Однако повествование в «Мертвых душах» не может быть соотносено с определенным календарным временем, поскольку гоголевская поэма принадлежит к произведениям ахронного типа. Они строятся на принципе кумуляции, повторяемости однородных эпизодов. В фольклоре по этой модели рассказывается сказка о животных, в литературе она представлена плутовским романом, на связь которого с поэтикой «Мертвых душ» уже обращалось внимание в работах о Гоголе. Структура обходных обрядов обнаруживает немало общего с моделью плутовского романа, в котором подобными являются «не только все эпизоды друг другу, но и каждый из них целому. Сюжет же приобретает характер бесконечного наращивания однотипных эпизодов»<sup>24</sup>. По сходной сюжетной схеме построены «Похождения Чичикова, или Мертвые души», главный герой которых выступает в качестве медиатора, неумоимого посредника между «тем» и «этим» светом.

С Чичиковым входит в поэму тема смерти. Уже в первом разговоре с гостиничным слугой гость «расспросил внимательно о состоянии края: не было ли каких болезней в их губернии, повальных горячек, убийственных каких-то лихорадок, оспы и тому подобного» [VI:10]. Эпидемии и болезни в народной культуре персонифицировались и воспринимались как стихийные вторжения «чужого» в сферу «своего»<sup>25</sup>. Для их предотвращения совершались «опахивания», «огораживания», профилактические обходы «своей» территории. Сюжетное поведение

гоголевского героя, структура его визитов и объездов носит характер своеобразной инверсии этих апотропеических обрядов.

Негоция Чичикова, скупающего мертвые души, нарушает традиционный регламент общения предков и потомков. Пытаясь отторгнуть от мира мертвых его часть, он, согласно народным воззрениям, лишает купленные души родовых связей и способствует несанкционированному вторжению «чужого» в мир живых, расширяя тем самым пространство смерти. По заключению М. Д. Алексеевского, «главная задача всей поминальной обрядности — окончательное восстановление четких границ между миром живых и миром мертвых...»<sup>26</sup>. Крах предприятия Чичикова есть знак победы над энтропийным началом, угрожающим миру русской жизни.

Актуализация архетипов поминальной обрядности в поэтике Гоголя свидетельствует не только о глубинной мифологической интуиции писателя, но и о том, что важнейшие онтологические проблемы его творчества вряд ли могут быть адекватно осмыслены вне фольклорно-мифологического и обрядового контекста.

### Примечания

<sup>1</sup> *Аверинцев С. С.* «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. № 3. С. 124—125.

<sup>2</sup> *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: в 14 т. М.; Л., 1937—1952. Т. 1. С. 189. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием римскими цифрами тома, арабскими — страниц.

<sup>3</sup> *Толстая С. М.* Мир живых и мир мертвых: формула сосуществования // Славяноведение. 2000. № 6. С. 14—20.

<sup>4</sup> Мифологические рассказы и легенды Русского Севера. СПб., 1996. С. 29; 116.

<sup>5</sup> *Левкиевская Е. Е.* Сирота // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 2002. С. 433.

<sup>6</sup> См. классическую работу: *Байбурин А. К., Левинтон Г. А.* Похороны и свадьба // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: (Погребальный обряд). М., 1990. С. 64—99.

<sup>7</sup> См., например: *Манн Ю. В.* Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 77.

<sup>8</sup> *Кривонос В. Ш.* Повести Гоголя: Пространство смысла. Самара, 2006. С. 386.

<sup>9</sup> См.: *Виноградова Л. Н.* Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. М., 2000. С. 115.

<sup>10</sup> См.: *Агапкина Т. А., Виноградова Л. Н.* Благопожелания: ритуал и текст // Славянский и балканский фольклор: Верования. Текст. Ритуал. М., 1994. С. 168—208.

<sup>11</sup> *Виноградова Л. Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования. М., 1982. С. 148.

<sup>12</sup> *Карпенко А. И.* Черты народно-смеховой характерологии в мире «Мертвых душ» Н. В. Гоголя // Мысль, слово и время в пространстве культуры. Теоретические и лингводидактические аспекты изучения русского языка и литературы. Киев, 1996. С. 53.

<sup>13</sup> См. подробнее: *Морозов И. А., Слепцова И. С.* Круг игры. Праздник и игра в жизни севернорусского крестьянина (XIX—XX вв.). М., 2004. С. 559—572.

<sup>14</sup> *Богатырев П. Г.* Игры в похоронных обрядах Закарпатья // Секс и эротика в русской традиционной культуре. М., 1996. С. 490—491.

<sup>15</sup> Мифологические рассказы и легенды Русского Севера. СПб., 1996. С. 115.

<sup>16</sup> *Виноградова Л. Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования. М., 1982. С. 195.

<sup>17</sup> Там же. С. 144.

<sup>18</sup> *Невская Л. Г.* Концепт *гость* в контексте переходных обрядов // Из работ московского семиотического круга. М., 1997. С. 443.

<sup>19</sup> Подробнее см.: *Богатырев П. Г.* «Полазник» у южных славян, мадяров, словаков, поляков и украинцев // *Богатырев П. Г.* Народная культура славян. М., 2007. С. 131—214.

<sup>20</sup> *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 1955. Т. 1. С. 386.

<sup>21</sup> *Смирнова Е. А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 48.

<sup>22</sup> Цит. по: *Виноградова Л. Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования. М., 1982. С. 188.

<sup>23</sup> Цит. по: *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982. С. 141.

<sup>24</sup> *Лотман Ю. М., Минц З. Г.* Литература и мифология // Труды по знаковым системам. XIII: Семиотика культуры. Тарту, 1981. С. 44.

<sup>25</sup> См.: *Усачева В. В.* Контакты человека с демонами болезней: способы защиты и избавления от них // Миф в культуре: человек — не человек. М., 2000. С. 58—67.

<sup>26</sup> *Алексеевский М. Д.* Мотив оживления покойника в севернорусских поминальных причитаниях: текст и обрядовый контекст // Антропологический форум. 2007. № 6. С. 246.

Е. А. САМОДЕЛОВА  
(Москва)

## Фольклорная основа сказки А. Н. Толстого «Алена» (1919)

Доподлинно неизвестно, где Толстой начал сочинять сказки: в родном отечестве или иной стране. Неизвестно, в какое точно время и при каких обстоятельствах зародился замысел создавать сказки, ориентируясь на народно-мифологическую основу и поэтику ведущего в начале XX века литературного направления — символизма.

Любовь к народным сказкам А. Н. Толстой проявлял с детства и пронес через всю жизнь. В детском письме к А. Л. Бостром от 4 августа 1896 г. с хутора Сосновка Толстой писал, привлекая народно-сказочные обороты: «Милая мамунюшка, уж как мы по тебе соскучились, просто и сказать нельзя, ни пером написать, ни в сказке сказать, хотя время летит ужасно скоро»<sup>1</sup>.

Из письма Толстого, написанного после 13 марта 1902 г. родителям (матери А. Л. Толстой и отчиму А. А. Бострому), известно о посещении им Всероссийской кустарной выставки в Таврическом дворце, открытой 4 марта 1902 г.: «Был на кустарной промышл<енной> выставке. О, это стоит посмотреть. Выставка богатая и интересная. Все, что в России есть интересного по этой части, все привезено сюда. Дамы петерб<ургские> настоящие идиотки, стоят и ахают около самой обыкновенной девчонки, щупают ее, нюхают; идиотки, точно не видали никогда кр<естьянской> дев<чонки>»<sup>2</sup>.

Следовательно, уже в начале XX века Толстой проявлял большой интерес к народному творчеству в разных его видах.

В Отделе рукописей Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН хранятся ученические тетради с художественными сочинениями Толстого, в том числе со сказками: «Лунные сны», книга 1-я, 1905 — март 1907 г.<sup>3</sup>

Близкие к Толстому люди — друг и жена — указывали на Санкт-Петербург как на место зарождения сказочного замысла. Так, К. И. Чуковский во время написания своих воспоминаний в 1958—1963 гг. считал, что создавать произведения в народном духе Толстой начал

при следующих обстоятельствах: «Еще в Петербурге он под влиянием Алексея Михайловича Ремизова стал изучать по книжным материалам русские народные сказки и песни, на основе которых и создал целый цикл стихов, стилизованных под древнерусский фольклор. Эти стихи Толстого оказались опять-таки ниже его дарования, но работа над ними пошла ему впрок»<sup>4</sup>. Далее К. И. Чуковский ссылаясь на письмо Толстого и привел оттуда определения из шутивной «табели о рангах» друзей-писателей, которые вводили Толстого в русскую литературу и даже обещали ему сотрудничество в готовящемся к открытию журнале: «“Генералы”, обещавшие Толстому сотрудничество, были, насколько я помню, Федор Сологуб, Алексей Ремизов, “офицерский чин” — Сергей Городецкий»<sup>5</sup>. Все названные лица, а также Г. И. Чулков, повлияли на формирование сказочного стиля Толстого.

Вторая жена писателя С. И. Дымшиц-Толстая также вспоминала о раннем периоде творчества Толстого в Санкт-Петербурге: «Около года мы прожили на старой квартире, на Таврической улице. Здесь Алексей Николаевич начал работать над сказками. Он этой работой очень увлекался»<sup>6</sup>.

Задумав написать сказки в фольклорно-литературной стилистике, Толстой провел определенную подготовительную работу. Черными чернилами в дореволюционной орфографии, помогающей представить время создания конспекта, Толстой сделал выписки из научных трудов фольклорно-этнографической и исторической тематики — так появилась его рукописная «Черная книга» («Приметы, присказки, песни, поверия, заговоры и исторические справки». Конспект прочитанного по фольклору и истории)<sup>7</sup>. На последнем листе рукописи Толстой составил список прочитанных материалов:

«Читаны:

Живая старина за 97 г. вып. II, III, IV

Максимов. Нечистая сила...

Веселовский. Легенда о св. Грале

Рогозина. История Халдеи

Костомаров I, II, III, IV

Иван Забелин. Дом<ашний> быт рус<ских> царщ.

Юрий Венелин. Изыскания 2 т.

Литовские древности, статьи А. Киркора и Л. Кондратовича и Пав. Кукольника

Этнографическое обозрение. 1903 г. № 1 и 2

Афанасьев. П<оэтические> воз<зрения> сл<авян> на пр<ироду>

Ор<ест> Миллер

Архив. изд. Калачева

Максимов (Крыл<атые> слова)<sup>8</sup>.

Действительно, характер выписок, содержащихся в «Черной книге» и перекликающихся с художественными образами сказок Толстого, свидетельствует о том, что названные труды были вдохновенно осмыслены

и творчески переработаны писателем. Они послужили ему важными источниками для создания на этой основе собственной системы персонажей, сюжетных линий и ходов, ситуаций и пр.

Кроме того, отдельные книги указанных авторов перекликаются с другими сочинениями тех же ученых, попавшими в руки писателя позже и сохранившимися в его личной библиотеке в Музее-квартире А. Н. Толстого (Москва, ул. Спиридоновка, д. 2/6). Среди них — «Домашний быт русских царей» И. Забелина (Ч. 1. М., 1895).; «Народные русские сказки и легенды» А. Н. Афанасьева (Т. 1. Берлин: Изд-во И. П. Ладыжникова, 1922); первые два тома «Народных русских сказок А. Н. Афанасьева: В 3 т. » (под редакцией М. К. Азадовского, Н. П. Андреева и Ю. М. Соколова. М.; Л.: Academia, 1936)<sup>9</sup>. Часть книг имеет дарственные надписи издателя и содержит рабочие пометы Толстого.

По словам С. И. Дымшиц-Толстой, занятие сказками продолжилось во Франции: «От работы над стихами он перешел к прозе, по-прежнему так же упорно занимаясь языком народного поэтического творчества. Мы приехали в Париж с чисто “творческим багажом”: я — со своими холстами, Алексей Николаевич — с небольшой библиотекой, в которой его особенно интересовали собрания русских сказок, в частности, любимое им афанасьевское собрание»<sup>10</sup>.

В июне 1908 г. из Парижа Толстой сообщил отчиму А. А. Бострому: «Сейчас я очень много читаю по фольклору, по истории и увлекаюсь Платоном, вот был мерзавец ядовит на язык»<sup>11</sup>.

Можно допустить, что, находясь за границей, писатель сильнее ощущал связь с родиной, облекая народно-поэтические образы и мотивы в яркую плоть собственного авторского мировидения.

Некоторые сказки были изданы в газетах, журналах и альманахах в 1909 г.: в детском журнале «Тропинка» (СПб.), в литературном альманахе «Колосья» (при журнале «Театр и искусство», СПб., книга 1-я), в газете «Луч света» (СПб.), в юмористическом журнале «Сатирикон» (М.), в «Новом журнале для всех» (СПб.), в сборнике «Италии» (СПб.). Основной массив — 41 — позже были опубликованы в книге «Сорочьи сказки» А. Н. Толстого (СПб.: «Общественная польза», 1910).

Русская интеллигенция задумалась: к какому литературному течению причислить А. Н. Толстого? Писателя объявили «символистом», «неонационалистом», «экзотистом»<sup>12</sup> и даже «декадентнейшим декадентом»<sup>13</sup>.

Виктор В. Гофман писал Андрею Акимовичу Шемшурину из Санкт-Петербурга (31/III-1909): «Живу более оживленно, чем в Москве: появились некоторые новые знакомства, но всё какие-то непрочные, поверхностные и случайные. Был как-то у Городецкого: видел там всех здешних “экзотистов” (новый термин): Ауслендера, Гумилева, гр. А. Н. Толстого (знаете, что появился такой?)»<sup>14</sup>.



Упомянутый С. А. Ауслендер в 1910 г. откликнулся рецензией на книгу «Сорочьи сказки» А. Н. Толстого, уподобив писателя бабушке-сказочнице из народа: «Точь-в-точь как старуха-няня, которая если уж заведет свой рассказ, так никак ее не собьешь; и если иногда она привяжется и некстати, то в другой час, час бездельных, мечтательных праздничных сумерек ее бессвязное бормотание о котках в сапогах, о чертях, русалках, царевнах, ах, как утешит, развеселит, сладко напомнит милое детство»<sup>15</sup>.

Далее критик-«экзотист» зачислил Толстого в «фольклористы», находя у него огромный запас «земляных сил»:

«Уже целый ряд русских писателей может быть назван фонклеристами <фольклористами>; их любовное трудолюбие в этой области обещает многое, и хотя есть в этом некоторая книжность и нарочитость, но много и живого, нового, бодрого скрывается за этой кажущейся сухостью книжников. Граф Толстой — один из младших среди этих молодых писателей. Толстой является не только подражателем и учеником, но и продолжателем.

Толстой не только стремится к этому миру сказочного эпоса, у него не только идиллические мечтания утомленного горожанина о сельских радостях, Толстой уже сам в этом мире чертей, русалок, всяких лесных и домашних зверюг; подлинный румянец деревенского жителя во всех этих веселых и простодушных сказках, которым и сам верит и над которыми сам громче всех смеется»<sup>16</sup>.

Один учитель-словесник в 1911 г. трудился над рукописью книги о творчестве А. Н. Толстого и в огромном (на 20 страниц!) письме к писателю от 22 июля 1911 г. сравнивал его с великим русским классиком — и одновременно с чародеем, знахарем, колдуном: «Пушкин, по моему, рисует картины природы, а Вы “передаете” ее, равно и в самом деле Вас “пестовала” сама “золотая медведица”, равно и в самом деле она Вам “на прощанье дала талисман”. Я говорю о той психологической теме, наличность которой имеется в Вашем творчестве. Подчас Вы так очаровываете читателя, что на Вас смотришь, как на ведуна! — не понимаешь, как Вы можете ходить в панаме и английском пальто...»<sup>17</sup>.

Этот автор рукописи, состоявшей из 378 листов, рассуждал о творчестве Толстого, усматривая в нем, словно в первоисточках фольклора, начальную мифологическую эпоху. Он писал: творчество «...я делю на три периода — на период “мифа”, на период “символа” и на период “факта” и говорю, что Ваше творчество, тяготея к “факту”, постоянно стремится к психологии Природы-Матери, которой Вы обязаны своим вещим языком, как давшей Вам “Талисман”»<sup>18</sup>. Период «символа» в творчестве Толстого вызван не только символизмом как ведущим литературным течением начала XX века в России, но и обусловлен символикой — основой народной словесности.

Показательно, что учитель-словесник находил в сочинениях Толстого такие художественные свойства («повторяющиеся... элементы»),

которые родственны поэтическим и жанровым канонам фольклора. Автор сообщал в письме: «Кроме того, стараясь вникнуть в психологию Вашего творчества, я улавливаю 5 постоянно повторяющихся психологических “элементов”, которые, на мой взгляд, раскрывают перед читателем Ваше творчество; это суть: 1) любовь к образу “солнца”, 2) параллелизм между жизнью и “сном”, 3) взгляд на жизнь сквозь своеобразный “смех”, 4) любовь к простому и непосредственному, к чистоте помыслов, граничащей с психологией дитяти — “глупость” (К. Чуковский этой “глупости” окончательно не понял) и, наконец, 5) жажда “любви” <...> как облагораживающей и очищающей эмоции (греч. *καταρσις*, см. Аристотель — “Поэтика”)<sup>19</sup>. Учитель-словесник верно подметил проявление «солярного культа» в «сказочном творчестве» Толстого, балансирование сюжета на грани яви и сна, комичность ряда персонажей и ситуаций, «дурацкие» поступки и наивное мировоззрение некоторых героев, — словом, именно те структурные и содержательные черты, которые сближают авторские сказки с народными.

Так обстояло дело со «сказочным талантом» Толстого 1909—1910 гг. Примерно десятилетие спустя, уже после Октябрьской революции, появилось еще небольшое число сказок, написанных в фольклорной манере. Среди них — «Алена» (1-е название — «Олена многосемейная», 1919).

Как это почти всегда бывало со сказками А. Н. Толстого, точная дата их написания неизвестна: писатель исключительно редко ставил авторскую дату под сказочным произведением. В «кафэнный период русской литературы» вскоре после Октябрьской революции Толстой часто читал еще не опубликованные сказки на литературных вечерах, в выразительной декламационной манере и жестикуляции уподобляясь настоящему народному сказочнику. Кроме того, Толстой своим характерным исполнительским мастерством тяготел к народному театру, также широко распространенному в первой трети XX века.

Имеется свидетельство о чтении А. Н. Толстым двух сказок на вечере «Петрушки» в Доме искусств в Москве в конце июня 1918 г. Отзыв известного искусствоведа Н. Бартрама помещен в профессиональном журнале в сопровождении графического рисунка — изображения театра «Петрушки» с ширмой и куклами. В отзыве говорится о «петрушечниках» Н. Я. Ефимовой-Симонович и И. С. Ефимове, которые использовали фольклорных и даже авторских сказок: «В вечере принимал участие писатель Алексей Толстой, прочитавший две небольших сказочки, представленных в лицах теми же “Петрушками”, часто выносившими зрителя даже за пределы, начертанные автором — настолько ярко прорывалось личное творчество исполнителей художников, непосредственно приводивших фигуры в движение»<sup>20</sup>.

6 июля 1918 г. Толстой выступил в Доме свободного искусства на детском утреннике «Сказочник и Петрушки» вместе с О. Э. Озаровской<sup>21</sup>.

Далее Толстой совершал длительный и тягостный путь из Советской России в эмиграцию, чтобы спустя пять лет снова очутиться в отечестве. И по дороге на чужбину, и за рубежом писатель читал и публиковал сказки, созданные по мотивам русских фольклорных сказок.

9 августа 1918 г. в Харькове была устроена творческая встреча Толстого, которой предшествовал анонс в местной газете: «Завтра только один вечер интимного чтения неизданных произведений и сказок писателя графа Алексея Николаевича Толстого»<sup>22</sup>. Положительная оценка этого творческого вечера прозвучала в той же газете 11 августа 1918 г.<sup>23</sup>

27 августа 1918 г. (по нов. ст.) Толстой читал сказки в Одессе на литературном вечере в Летнем театре братьев Черновых (Екатерининская пл., 9), устроенном И. И. Амчиславским и при участии Н. В. Крандиевской, о чем имелся анонс в местной газете: «Во вторник 14 авг. ст. ст. единственный вечер интимного чтения известного писателя графа Алексея Толстого, который прочтет свои неизданные произведения и сказки»<sup>24</sup>. Републикатор анонса Е. Д. Толстая полагает, что газета «Одесские новости» получила сведения по телефону, поскольку фамилия Н. В. Крандиевской была перепутана, зато в следующем номере повторное объявление было безукоризненным.

На этот творческий вечер уже на следующий день последовала рецензия:

«Чтение А. Н. Толстого привлекло вчера в театр Чернова не очень много публики. А жаль: стоило приехать с дач, чтобы послушать талантливое писателя.

В ночной заметке трудно сказать что-либо о содержании новых рассказов А. Н. Толстого. Читает же автор, несомненно, хорошо: просто, четко, как будто безыскусственно, без лишних подчеркиваний, без игры, что и требуется от интимного чтения.

Прочел писатель три вещи — две сказки, написанные сочным языком, немного грубоватые, и рассказ “Наваждение”...»<sup>25</sup>.

Судя по высказанной оценке и времени проведения вечера, Толстой мог читать сказки «Солдат и черт» и «Олена многосемейная».

31 августа 1918 г. (по н. ст.) появилась рецензия на вечер А. Н. Толстого в Одессе: «По содержанию прочитанного Толстым вещи, в частности сказки, прелестны. В смысле сценической или эстрадной передачи автор избегает эффектов, но за его простотой неактерского чтения чувствуется большая яркость комизма...»<sup>26</sup>.

О таких творческих вечерах Толстого спустя почти полвека вспоминал Б. Вальбе: «Выступал писатель перед самой разнообразной аудиторией: от переполненного зала Литературно-артистического общества на Греческой улице до набитого жертвами империалистической войны помещения союза увечных воинов на углу Преображенской и Елизаветинской. Читал рассказы и сказки, отрывки из драмы “Смерть Дантона” и комедии “Любовь — книга золотая”, но чаще всего рассказ “Наваждение”...»<sup>27</sup>.

Сказка Толстого «Олена многосемейная (Украинская сказка)» была впервые опубликована в газете «Одесский листок» (1919, 1 января (1918, 19 декабря по ст. ст. №1)<sup>28</sup>. Далее сказка появилась в газете «Свободные мысли» (Пг.; Париж, 1920. 25 октября. №6. С. 2—3) — под заглавием «Алена» и с подзаголовком «Сказка Алексея Н. Толстого», с подписью в конце публикации «Гр. Алексей Н. Толстой».

Датируется сказка концом 1918 года (до 24 (11 по ст. ст.) декабря) по времени чтения произведения в Одессе в литературно-художественном обществе «Среда»<sup>29</sup>. Автограф сказки неизвестен.

Первое документально зафиксированное чтение Толстым сказки «Олена многосемейная» состоялось в Одессе в декабре 1918 г. в Литературно-художественном обществе «Среда», о чем сообщалось в местной газете:

«На последней “Среде” читали свои лирические стихи и отрывки из поэмы “Декабристы” гостящий в Одессе поэт г. Амари и свои последние произведения (рассказ и сказку) А. Н. Толстой.

Сказка, написанная хорошим народным языком, политическая: в конце концов многострадальную Аленушку — “многосемейную” и ее обширное хозяйство спасают “корабельщики”, гости заморские, посадив страшного разбойника на цепь»<sup>30</sup>.

Толстой был одним из четырех членов Исполнительного бюро «Среды».

Две состоявшиеся позднее газетные публикации сказки представляют собой две редакции текста Толстого, отличающиеся названиями (и подзаголовком), концовками, а также объемом текста. Наличие редакций авторской сказки напоминает о версиях фольклорной сказки.

В первой редакции заезжие корабельщики действуют против атамана разбойников Есмень Сокола, наводят общественный порядок. Во второй редакции к ним добавляются новые герои — мужики, появление которых могло быть вызвано двумя причинами: 1) реальной ролью народных масс в истории, откликом на революционные события в России, утратой веры в победу Антанты как иностранных завоевателей, способных навести порядок в разграбленной бунтами стране; 2) желанием Толстого возвратиться в Россию и предчувствием такой возможности в будущем, политической осмотрительностью писателя и надеждой сотрудничества с большевистскими литераторами. Текст значительно расширился за счет описания роли мужиков в борьбе с бариним и с Есмень Соколом.

Интересна смена заглавий сказки. Первое заглавие украинизировано — «Олена многосемейная» — и соответствует подзаголовку — «Украинская сказка», что обусловлено публикацией в украинской газете «Одесский листок», но не подкреплено самим текстом, в котором везде значится русское имя Алена. Е. Д. Толстая допускает возможность вмешательства корректора<sup>31</sup>. Второе заглавие кратко — «Алена» — и полностью отвечает тексту сказки, хотя на русские народные сказки намекает лишь отдаленно: сравните заглавия «Сестрица Алёнушка и братец Иванушка» (СУС 450), «Елена Прекрасная» (СУС 302<sub>1</sub>).

Более чем через два десятилетия, в конце 1939 г., Толстой художественно обработал народную сказку «Сестрица Алёнушка и братец Иванушка» для детского сборника «Русские сказки» (1940), в котором она была впервые опубликована<sup>32</sup>. Следующие публикации этой же сказки осуществились в сборниках «Русские народные сказки» (1941) и «Русские сказки» (1944), выпущенных под редакцией и в обработке А. Н. Толстого<sup>33</sup>. Сохранилась авторизованная машинопись (АМ-2)<sup>34</sup>. Кроме того, в Отделе рукописей ИМЛИ РАН находится другая рукописная редакция сказки — вероятно, это самый ранний текст Толстого на данный сюжет, тоже авторизованная машинопись (АМ-1)<sup>35</sup>.

Вернемся к ранней сказке Толстого — к редакции «Олена много-семейная».

Сюжет сказки многопланов. Во-первых, по сказочной стилистике он напоминает фольклорные сказки (с троекратным усилением действия — барин крадет пшеницу, лошадей и холсты, с появлением зооморфного разбойника-атамана). Сказочный сюжет содержит и аллюзии на былины (образ Есмень Сокола/Ясного Сокола имеется в волшебной сказке и одновременно похож на былинного Соловья Разбойника) и не-обрядовые песни позднего происхождения неизвестного литературного автора (формула «впереди две собачки, позади два лакея с усами»).

У Толстого неторопливость патриархальной жизни показана фразой: «По воскресным дням проезжал барин от обедни, — впереди две собачки, позади два лакея с усами». Стилистика этой фразы навеяна народной песней «Вечер поздно из лесочку...» со словами: «Слышу, вижу: едет барин с поля, // Две собачки впереди, // Два лакея позади»; далее барин затевает разговор с крестьянкой из своего села и обещает взять ее замуж за себя (ср. сюжет сказки Толстого). Авторство песни приписывается Прасковье Ивановне Кузнецовой-Горбуновой, по сцене Жемчуговой (1768-1803), крепостной актрисе и потом жене графа Н. П. Шереметева. Песня попала в песенники к 1820-м гг. и стала очень популярной к 1870-м гг.<sup>36</sup> Подобная же фраза была создана Толстым в сказке «Богатырь Сидор» (1909): «Ехал о ту пору по степи заморский король, две собаки впереди, две сзади, на красной рукавице сокол сидит и клекочет...»<sup>37</sup>.

Если барин показан степенно разъезжающим с прислугой на виду у своих мужиков, гордым своим дворянским происхождением и положением господина, то ему противопоставлен скрывающийся в лесной чащобе разбойник: «...завелся в лесу вор-атаман, Есмень Сокол с товарищами. Стал он воровать, нарубил заставы на дорогах... » Этот персонаж Толстого напоминает былинного Соловья-разбойника, живущего на дубах (а не на заставах богатырских), и млад-ясна сокола свадебных песен.

На стилистику сказки Толстого «Олена многосемейная» оказали влияние фольклорные жанры песенок-потешек и песен-сказок, которыми развлекали детей: «...на аленином дворе уже скрипят ворота,

трещат веревки и идут — кони в стойла, волы по дворам, куры на насесты, гуси, утки в теплые клетки, овцы в овчарни, коза на погребницу, пчелы в колоды, малые дети на лавки и ложки держат» («Одесский листок», 1919). Во-вторых, несмотря на аллюзии упраздненного в 1861 г. крепостного права, сюжет сказки ассоциируется с реальными событиями российской истории начала XX века — с революцией и Гражданской войной.

Толстой проделал значительную сюжетную (смысловую) и стилистическую правку. В первой редакции барин представлен обычным помещиком, носит китель и «дворянскую фуражку», катается в фаэтоне и тарантасе, его поместье пришло в упадок из-за градобития. Во второй редакции барин оказывается генералом, одет в шинель и ездит в тарантасе, а его имение разорено в результате тяжбы с соседом из-за лужков. Самые большие разночтения связаны с образами мужиков — в начале и конце сказки:

«Одесский листок» (1919): «Так жили — не плохо и не особенно хорошо, и в некотором году случилась большая беда: завелся в лесу вор-атаман, Есмень Сокол с товарищами».

«Свободные мысли» (1920): «Так жила Алена не плохо и не особенно хорошо, — терпела.

В некотором году задумал барин оттягать лужки у соседа, тоже барина, что жил за рекой Вороной. Собрал мужиков и пошел соседа бить и деревнишки его пустошить. А сосед принялся бить и пустошить барина. И много от того мужиков было побито и животишки у них растащены. Да и барина самого поймали раз соседские холуи и били смертным боем, насили ноги унес.

Тогда бросили мужики драться и говорят: «Чем нам лишнее зря терпеть, возьмем у барина землю, — и запашку, и сенокос, и лески, — без дерева в хозяйстве не обойтись, а барин все равно — битый, едва дышит. А лужки за рекой Вороной нам не нужны, — идти далеко и комар сильный».

Так взяли и приписали барскую землю к обществу, а барину предоставили жить где хочет, — в саду ли, или уехать на кислые воды.

Ходила Алена кланяться мужикам, дали и ей клочок под картошку, сказали, — «Теперь ты, дура, сама по себе, никого не бойся».

Очень хорошо. Землю вспахали, и случилась беда, откуда бы и ждать нельзя: завелся в лесу вор-атаман, Есмень Сокол с товарищами».

Образ мужиков дан Толстым обобщенно, без каких-либо портретных характеристик и особенностей индивидуального поведения, без указания имен. Зато толстовские мужики, как в фольклорных новеллистических и анекдотических сказках, обладают особой «народной мудростью», рассуждают уклончиво и элементарную собственную трусость выдают за житейскую смекалку. Сравним две редакции:

«Одесский листок» (1919): «Бааатюшки! Бооозно!».

«Свободные мысли» (1920): «“Батюшки! Бо-о-о-язно!”

Пришла Алена мужикам кланяться, чтобы вора побили. Мужики говорят:

“Можно. Нам и самим от него не жить. Только бить его нечем”».

Помня о диалоге как основе народно-сказочной стилистики, Толстой во второй редакции изменил содержание беседы подоспевших на помощь Алене гостей-корабельщиков с атаманом Есмень Соколом. Кроме того, писатель переделал конец произведения, показав щедрое угощение (как в фольклорной концовке) и введя назидание детям. Сравните два текста:

«Одесский листок» (1919): «На зеленом берегу развели огонь, закусили, выпили, отдохнули с часок, пояса подтянули и пошли не спеша в лес. Окружили его и кричат: <...>

“Здравствуйте, — говорит, — вы зачем грозитесь? Я ничего не знаю. Ошибка вышла. Мы люди добрые, благородные, сами от Алены хлебнули горя. Не желаете ли почитать наши подметные письма?”

Но тут его взяли за руки и посадили на цепь. Есмень Сокол только зубами скрипнул.

А захудавшему по случаю градобития барину корабельщики писали записку, чтобы вдове добро вернул и впредь не озорничать, а буде добра не вернет и озорства не бросит — сидеть ему с Есмень Соколом на одной цепи.

Бабе же Алене для храбрости поставили с корабля унтер-офицера неподкупной службы.

Навели порядок».

«Свободные мысли» (1920): «Пошли на деревню и говорят мужикам:

“Ходите вы, мужики, совсем голые, хозяйство у вас разоренное, чем так терпеть, — пойдемте, вора выьем из лесу всем скопом”.

И тут же выдали на деревню тысячу рублей, для верности.

Мужики видят, — действительно, — дальше терпеть нельзя, надо вора им выбивать. Пошли с корабельщиками к лесу, окружили его и кричат: <...>

“Здравствуйте, — говорит, — вы зачем грозитесь? Я знать ничего не знаю. Мы люди добрые благородные, не желаете ли почитать наши подметные письма?”

Но тут его взяли за руки и посадили на цепь.

Есмень Сокол только зубами скрипнул.

А захудавшему барину за реку за Ворону послали записку, чтобы вдове добро вернул и впредь не озорничал, а, буди добра не вернет и озорства не бросит, — сидеть ему с Есмень Соколом на одной цепи.

И стали с тех пор жить мужики хорошо, крепко. А баба Алена детей всех вымыла, рубашки чистые надела, на лавки посадила и говорит:

“Помните, пострелята, страх Божий: за хозяйством смотрите, грамоте учитесь, писем подметных не читайте. А, когда мне смерть приключится, живите дружно, люди вас почитать будут”.

И на радости выкинула из печки горшок блинов:

“Кушайте, дети мои родные, растите здоровые...”».

В первой редакции Толстой придал Есмень Соколу типичные свойства разбойника, вора и поджигателя, а во второй редакции он снял большую часть этих характерных черт, вероятно, потому что подобным поведением наделил самого барина, затеявшего «соседа бить и деревнишки его пустошить» (см. выше). Вот эта авторская правка:

«Одесский листок» (1919): «Ловили вора войском и не могли поймать. А он темною ночью налетел на барскую усадьбу, зажег двор с четырех концов, барина застрелил из пистолета, детям его и слугам головы ссек, а кто жив остался — разбежались».

«Свободные мысли» (1920): «Ловили вора народом и не могли поймать. А он ночью налетел на барскую усадьбу, барину и детям его головы ссек, а кто жив остался, разбежались».

В первой редакции Толстой представляет Есмень Сокола несчастным человеком, лишенным собственного жилья и пропитания. Во второй редакции писатель снял портрет этого персонажа.

«Одесский листок» (1919): «Ходила Алена на речку — выть, не могло. А Есмень Сокол уж днем мимо окошек шатался — шапка на ухо, глаза, как у голодного человека, наглые».

«Свободные мысли» (1920): отсутствует.

Пользуясь типично фольклорным приемом троекратного усиления образа (или ситуации), Толстой вместе с тем указывает в первой редакции вполне реалистичные причины недостойного поведения барина, который полностью обкрадывает Алену с детьми и лишает их всех хозяйственных запасов. Кражу пшеницы из амбара барин объясняет тем, что «у нас в именишке большое градобитие, есть нечего». Воровство лошадей он оправдывает тем, что «у нас в именишке конский падеж, работать не на чем». Исчезновение холста из запертой на замок подклети барин извиняет тем, что «у нас в именишке был большой пожар, все погорело, надеть нечего» («Одесский листок», 1919). Во второй редакции Толстой снимает конкретные обстоятельства, вызвавшие лишения в барском поместье: «у нас в именишке есть нечего... пахать не на чем... надеть нечего» («Свободные мысли», 1920).

Будучи отцом, писатель придавал большое значение проблеме воспитания детей. В первой редакции Толстой дал развернутое описание детских шалостей, из которых одно действие — выдирание полбока шерсти козе — выглядит аллюзией на русскую народную сказку «Коза-дереза» («Коза луплена», СУС 212 = К 2015). Во второй редакции писатель свернул прежнее подробное описание до краткого обобщения. Вот эта авторская правка:

«Одесский листок» (1919): «А малые дети путаются под ногами, лезут с ложками куда нельзя, сметану едят, огурцами карманы набили — отгрызут и бросят, козе выдрали полбока шерсти».

«Свободные мысли» (1920): «А малые дети и совсем от рук отбились».



Текст сказки не лишен мелких смысловых промахов. Так, слово «погребница» означает крышу от погреба. Поэтому вполне оправданы фразы: вскакивает «коза на погребницу» и «одна коза кричала на пустом дворе, на погребнице», но выражение про воровских людей из шайки Есмень Сокола, которые «всю погребницу опорожнили», неудачно и требует замены на «весь погреб опорожнили».

Внучка писателя Е. Д. Толстая (славист, профессор Иерусалимского университета, Израиль) глубоко изучила историю Юга России в послереволюционные годы (1917—1919), биографию и творчество Толстого, а также прекрасно знает родовые (семейные) предания. Вслед за рецензентом из газеты «Одесские новости» она находит военно-политический подтекст первой редакции сказки, видит скрытые намеки на белогвардейских союзников. Е. Д. Толстая пишет: «На этот раз они <союзники> изображены в роли корабельщиков, избавителей женственной страдательной героини: Олены-Алены (в заглавии украинизированная — возможно, корректором) — это, конечно, Россия с газетных карикатур и плакатов, в кокошнике и сарафане, полумертвая, падающая от усталости. Они спасают ее и от большевиков, и от белых — бывшего барина, не оставившего свои замашки. Потребна “третья сила”, каковой и оказываются корабельщики — читай, французский десант, который, как надеялись, наконец-то наведет порядок в Одессе»<sup>38</sup>.

По поводу второй редакции сказки Е. Д. Толстая рассуждает: «Эту же сказку, присочинив к ней новый конец, где Олена угощает гостей блинами, Толстой напечатал в Париже в переехавшей туда (через Киев и Одессу) газете “Свободные мысли” И. М. Василевского (“Не-Буквы”). Дипломатичный Толстой обнадеживал французов — блины, мол, будут»<sup>39</sup>. (Заметим: блинами Алена угощает детей, а не гостей.)

В сказке Толстого происходят события «на горах Дарбалдайских», что напоминает «детскую заумь» и материнскую поэзию пестования. Однако Е. Д. Толстая подмечает общие (выросшие из одного первоисточника) литературные корни у придуманных писателем гор — сравните в поэме «Первое свидание» Андрея Белого: «Так звуки слова “дар Валдая” // Балды, над партою болтая, — // Переболтают в “дарвалдая”...» (1921)<sup>40</sup>.

Если отвлечься от политической обстановки 1919—1920 гг. и гражданских взглядов Толстого, забыть о времени создания сказки и ее датировке, а рассматривать исключительно содержание произведения, то можно сделать следующие выводы. Текст Толстого (в любой редакции), оставаясь в рамках жанра литературной сказки, сооружен по вполне традиционному сказочному канону, отвечает модели типовой героини, отражает вневременные нормы общечеловеческой морали. Исходя только из текста «Алены», догадаться о времени ее создания совершенно невозможно. Тем не менее, вероятно, помня об откликах современников-эмигрантов, видевших в сказке современный политический подтекст, Толстой по возвращении на родину не решился опубликовать «Алену» в Советской России.

## Примечания

- <sup>1</sup> Переписка А. Н. Толстого: в 2 т. / вступ. ст., сост., подготовка текстов, коммент. А. М. Крюковой. М., 1989. Т. 1. С. 49. № 7.
- <sup>2</sup> Переписка А. Н. Толстого. Т. 1. С. 102. № 37.
- <sup>3</sup> ОР ИМЛИ. Ф. 43 (Фонд А. Н. Толстого). Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 38—39.
- <sup>4</sup> Воспоминания об А. Н. Толстом: сб. М., 1973. С. 34.
- <sup>5</sup> Там же. С. 35.
- <sup>6</sup> Там же. С. 75.
- <sup>7</sup> ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 70. Автограф. 67 лл. Приложение: машинописная копия. 77 л.
- <sup>8</sup> Там же. Л. 60 об. — *Толстой А. Н.* «Черная книга».
- <sup>9</sup> Музей-квартира А. Н. Толстого (Москва, ул. Спиридоновка, д. 26). Инв. № 207. 229466 — И. Забелин; см. также: Тетрадь учета книг писателя.
- <sup>10</sup> Воспоминания об А. Н. Толстом. С. 55—56.
- <sup>11</sup> Переписка А. Н. Толстого. Т. 1. С. 130. № 55.
- <sup>12</sup> Письма В. В. Гофмана к А. А. Шемшуруну / предисл., публ. и коммент. А. В. Лаврова // Писатели символистского круга: Новые материалы. СПб., 2003. С. 246, 256—257.
- <sup>13</sup> *Чуковский К. И.* Проклятый род // Речь. 1914, сентября; цит. по: Летопись литературных событий в России конца XIX — начала XX в. (1891 — октябрь 1917) / ред.-сост. М. Г. Петрова. Вып. 3. 1911 — октябрь 1917. М., 2005. С. 62.
- <sup>14</sup> Письма В. В. Гофмана к А. А. Шемшуруну. С. 246.
- <sup>15</sup> *Ауслендер С. А.* Граф Алексей Ник. Толстой. «Сорочьи сказки». Изд. «Общественной пользы». Ц. 1 руб. // РГАЛИ. Ф. 2262. Оп. 1. Ед. хр. 101. Л. 337—338 — вырезка из газеты «Русские ведомости» ((?) помечено «Р. В. »). 1910. 8 февраля.
- <sup>16</sup> Там же.
- <sup>17</sup> ГЛМ. Ф. 186. (Фонд А. Н. Толстого). Оп. 3. Ед. хр. 225. Л. 9 — 9 об. Прощитовано стихотворение «Талисман» из сб. А. Н. Толстого «За синими реками» (1911).
- <sup>18</sup> Там же. Л. 5 об.
- <sup>19</sup> Там же. Л. 5 об. — 6.
- <sup>20</sup> *Барtram Н.* «Петрушки» // Вестник союза деятелей прикладного искусства и художественной промышленности. М., 1918. № 4. С. 32.
- <sup>21</sup> *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед»: Алексей Н. Толстой как неизвестный писатель. 1917—1923. М., 2006. С. 30.
- <sup>22</sup> Южный край. Харьков. 1918, 8 августа. №94; цит. по: *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 210.
- <sup>23</sup> См.: *Т-й И.* (Турский — псевдоним И. П. Дриженко) // Южный край. Харьков. 1918, 11 августа. № 97; см. также: *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 210.
- <sup>24</sup> Одесские новости. 1918, 12 (25) авг. № 10777; цит. по: *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 230.
- <sup>25</sup> Вечер Ал. Толстого // Одесские новости. 1918, 15 (28) августа. № 10779; цит. по: *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 231.
- <sup>26</sup> *П-в Н.* (*Пересветов Н. А.* Вечер гр. А. Н. Толстого // Одесский листок. 1918, 18 (31) августа. С. 4; цит. по: *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 232.
- <sup>27</sup> *Вальбе Б.* Из литературного прошлого. Заметки, критика // Звезда. 1965. № 1. С. 187—189; цит. по: *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 232.
- <sup>28</sup> Текст цит. по: *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 312—315.

- <sup>29</sup> См.: *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 215.
- <sup>30</sup> Одесские новости. 1918, 27 (14) дек. № 10876. С. 3; цит. по: *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 257.
- <sup>31</sup> См.: *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 315.
- <sup>32</sup> См.: *Толстой А. Н.* Русские сказки. Рисунки К. Кузнецова. Т. 1. М.; Л., 1940. (Для младшего возраста). С. 149—153.
- <sup>33</sup> См.: Русские народные сказки / под ред. и в обработке А. Толстого. Рис. К. Кузнецов. Т. 1. М.; Л., 1941. (Для начальной школы). С. 149—153; Русские сказки / в обработке А. Толстого. Рис. К. Кузнецов. М., 1944. (Первая библиотечка школьника). С. 36—40.
- <sup>34</sup> ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 551. Инв. № 455/б. 5 л. АМ-2 (АМ + ЧА). [1938—1939 гг.].
- <sup>35</sup> Там же. Инв. № 455/а. 4 л. (с пагинацией: 1, 1, 2, 3). [1938—1939 гг.].
- <sup>36</sup> См.: Фольклорные сокровища Московской земли. Т. 2. Традиционные необрядовые песни. М., 1998. № 93 и коммент.
- <sup>37</sup> *Толстой А. Н.* Сорочьи сказки. СПб., 1910. С. 110—113; *Толстой А. Н.* Соч.: в 10 т. М., 1914. Т. 4. С. 56—59.
- <sup>38</sup> *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 315—316.
- <sup>39</sup> Там же. С. 316.
- <sup>40</sup> *Белый А.* Первое свидание. Поэма. Пг., 1921. С. 13—14; находка Е. Д. Толстой: *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 316.

А. Р. ДАВЛЕТОВА  
(Нефтекамск)

*Фольклорные традиции в женском портрете-  
шарже в «деревенской» прозе 60—70-х гг.  
(на примере рассказа Б. А. Можяева  
«Старица Прошкина», 1966)*

Портрет-шарж как в живописи, так и в литературе тесно связан с фольклорно-мифологическими традициями, где в описании персонажей-антагонистов активно используются приемы гипербололизации и искажения. Но если облик сказочных героев, как правило, созвучен и гармоничен с их внутренними качествами, то в художественной литературе единение внешнего и внутреннего портретов часто нарушено.

Шарж (противореча эстетике прекрасного!) намеренно искажает внешние черты модели, заостряет детали, показывает их с худшей стороны, создавая при этом эффект комического. Он воссоздает образ человека в перевернутом, «изнаночном», искривленном виде, тем самым отрицая идеальное, отказ от которого можно воспринимать как своеобразный его поиск путем так называемого метода «от противоположного».

Специфика женского портрета-шаржа заключена в его двойной противоречивости: во-первых, как и в любом шарже, намеренное искажение облика противопоставлено реальной внешности портретируемого; во-вторых, изображение женской непривлекательности и деэстетической внешности антиномично изначальному, традиционному восприятию женщины как носительницы красоты и гармонии. Исследуя женский портрет-шарж, нужно отличать эстетически близкое ему натуралистическое, лишенное сатирической направленности портретирование героинь с внешними недостатками и природной непривлекательностью («Женька» В. Л. Кондратьева, «Симпатические письма» Б. А. Можяева, «Бако» Ю. В. Трифонов и др.).

Среди женских сказочных персонажей, которым отведена отрицательная роль, наиболее известна Баба-яга. В ее описании преобладают шаржевые черты, в корне искажающие образ женщины, противоречащие

ее природе (крючковатый длинный нос; груди, висящие ниже пояса; длинные руки с крючковатыми пальцами; костяная нога; кости, местами выходящие наружу, и др.). Детали портрета Бабы-яги встречаются и в обрисовке героинь из произведений активно развивающейся в 60—70-е гг. XX в. «деревенской прозы», которая привнесла в литературу образ «праведницы», «старицы» — пожилой, одинокой женщины, пережившей множество страданий и утрат, поражающей своей глубокой нравственностью и житейской мудростью. К подобному женскому образу не раз обращались в своих произведениях А. И. Солженицын, В. П. Астафьев, В. Г. Распутин, Б. А. Можаев и др.

Но сугубо положительная натура героини часто изначально завуалирована негативной характеристикой ее внешности: авторы будто намеренно принижают ее внешние достоинства, дабы подчеркнуть ее духовное превосходство. В описании их героинь нередко вырисовываются шаржевые черты, созвучные с устной народной традицией создания персонажей-антагонистов. Фольклорные элементы могут включать в себя ассоциативный ряд характеристик с образом сказочной ведьмы: одинокое, отшельническое существование в маленькой деревянной избушке; условность или полное отсутствие религиозной символики; наличие кошки; встреча и помощь путнику и др.

Иногда сходство прослеживается и на собственно портретном уровне: например, в рассказе Б. А. Можаева «Симпатические письма» (1982) у героини присутствует один из обязательнейших и постоянных атрибутов Бабы-яги — костяная нога<sup>1</sup> («темнолицая, худая женщина неопределенного возраста с негнушейся ногой <...> ребятишки дразнили ее: «Солдат с бородой, с деревянной ногой», «Баба-яга — костяная нога»)<sup>2</sup>; а в рассказе «Изба» В. Г. Распутина подчеркнуты узкое лицо и темная одежда героини («с узким лицом и большими пытливыми глазами», «ходила в темном»)<sup>3</sup>. Но при интерпретации названных персонажей соотнесение их с известным фольклорным образом нельзя принимать как основное и определяющее, скорее, оно носит здесь символический характер, затрагивая тему таинства женской природы, близость ее к ирреальному.

Наиболее ярко и показательно женский портрет-шарж с элементами образа Бабы-яги представлен в рассказе Б. А. Можаева «Старица Прошкина» (1966), где отсылка к фольклорным традициям происходит с самых первых строк: в экспозиции текста упоминается народная легенда об известной старице Алене, ушедшей от всех в лес и построившей там монастырь («сама камни клала и кумпола выводила»)<sup>4</sup>. Вводя в повествование ее историю, автор подготавливает читателя к восприятию главной героини Анны, в образе которой обнаруживаются схожие черты со старицей, а также со знаменитой сказочной ведьмой.

Сказовый стиль повествования и фольклорные элементы, пронизывающие практически весь текст произведения, способствуют восприятию сюжета и образа героини в рамках народных сказочных тра-

диций. Автор использует различные виды фольклорных элементов. Во-первых, это жанры фольклора: пословицы и поговорки («липнут, как мухи на мед», «нашему вору все впору», «кто наг, тот и благ», «бельмом на глазу»); предания (о разбойнике Кудеяре, о старике Алене); народные приметы (о конских черепах и пчелах); элементы обрядового фольклора, гаданий (создание оберегов, подслушивание под окнами). Во-вторых, встречаются мотивы: сказочные («загадочная изба», «чудеса, да и только», «таинственная крепость»); сакрального пространства (опушка леса, тюрьма). В-третьих, отдельные приемы, как, например, троекратный повтор («три раза я ходила к нему»); антитеза (противоречие жизненных принципов героини с бытовым укладом жителей Кустаревки), постоянные эпитеты («немигающий взгляд Анны») и др.

Перед портретированием главной героини автор подробно останавливается на описании окружающей обстановки и места ее проживания, отмечая его неординарность и сакральность: «На отшибе теперешней четырехдворной Кустаревки, возле самого подола угора, откуда начинаются пойменные луга, прилепилась странная изба»<sup>5</sup>. В детальной обрисовке жилища Анны проскальзывают комические черты («из избы торчало: ведро не ведро, таз не таз, но нечто жестяное, с широченным раструбом кверху, вроде мегафона или громкоговорителя, которые вывешиваются на столбах в домах отдыха»), в которых постепенно усиливаются сказочные мотивы («вот в эдакую трубу хорошо ведьме вылетать на метле — не зацепишь»; «возле околицы висела дохлая ворона»; «в палисаднике на ветлах белели конские черепа»)<sup>6</sup>, и на протяжении всего текста лейтмотивом проходит тема волшебства и магии («чудеса, да и только», «что за чудак это построил», «загадочная нелепость», «издали кружево, а подойдешь — пужало»).

Последовательное портретирование героини построено на поэтапном движении к крупному плану, что определено условиями ее видения рассказчиком. Сначала он наблюдает за Анной издали, подмечая лишь походку («шла тяжело, волоча ноги», «заковыляла, пятясь раскорякой»), одежду («исподняя рубаха, заправленная под грязную серую юбку, распоротую с боков, отчего похожую на какие-то широченные пиратские брюки <...> из-под распоротого подола мелькали еще и штаны — красные, заляпанные грязью») и обувь («в галошах, притянутых проволокой к заскорузлым голым ногам»), в описании которых присутствуют элементы комизма и буффонады. Репрезентация внешнего портрета подкреплена комментариями самой героини, которые одновременно характеризуют ее внутренние особенности и жизненный подход: «сама стригусь <...> от волос одна пыль и грязь», «одежда человеку дана не для красоты, а для удобства».

Каждая деталь портрета Анны характеризуется грубой деэстетизацией, дисгармоничностью, утрированной гиперболизацией черт, искажающих женское начало: голова («покачивая большой, куце остриженной

головой»), руки («большие и грязные мужицкие, с согнутыми пальцами, висели до самых колен и впереди нее; казалось, она несла их, как гири, подвешенные к шее»), грудь («безжизненно висели тощие длинные груди»), глаза («блеклые»), грубо-просторечная речь («разукрасят тебе рожу-то», «матюгаться»). Постепенно сокращая дистанцию и приближаясь к ней, герой-рассказчик замечает новые подробности ее облика, дополняющие и подтверждающие общую шаржевую направленность в ее описании.

На всех уровнях портретирования Анны можно обнаружить ассоциативное сходство с образом Бабы-яги:

1) внешность: взгляд («пристальный немигающий»); брови («высоко вздернутые, как наклеенные, седые»); руки («большие висели до самых колен впереди нее»); пальцы («согнутые, крючковатые, грязные»); груди («безжизненно висят, тощие длинные»);

2) вещная характеристика: одежда (темная, неряшливая, грязная); условность религиозных символов («висела старая икона, но лика не было. Божья мать не вынесла жития старицы»);

3) окружающая обстановка, интерьер: мистические атрибуты двора («на тыне, возле околицы, ведущей во двор, висела дохлая ворона», «на ветлах белели конские черепа»); изба («загадочная», «выглядела игрушечно, несерьезно»); печь («с широченным раструбом кверху, вроде мегафона» «в такую трубу хорошо ведьме вылетать на метле — не зацепишь»);

4) пейзаж: удаленность от человеческого общества («на отшибе теперешней четырехдворной Кустаревки, возле самого подола угора, откуда начинаются пойменные луга»); сакральность места («таких заброшенных, таинственных крепостей в этом древнем лесном краю много», «обрывки мертвой, неезжалой дороги»);

5) динамические и психологические элементы портрета: грубая речь и поведение («лихо свистнула и длинно, скверно выругалась»); хождение по ночам («бессонница тогда приключилась со мной»; «я ночи напролет шастала по селу»); хромота («заковыляла от меня прочь», «раскорякой, повезла ее во двор»); умение общаться и понимать животных, насекомых («взяла в ладони пчелу и поднесла к губам, приговаривая») и др.

Но соотносению героини со знаменитым фольклорным образом мешают упоминание о значимой детали в ее портрете — это «медный крест на груди». Вместо магического образа ведьмы зарождается мотив мученичества («страдала и отсидела в тюрьме незаслуженно») и пророчества («ненавидели меня, что я на чистую воду выводила»), что превозносит образ героини, отдавая его от демонического мира. Но отношение Анны к религии и вере выражено довольно неопределенно: «Хочешь — веришь, хочешь — нет. Про бога не скажу — грешница. Но что-то нами повелевает»<sup>7</sup>. В ее сознании продолжают сосуществовать два мировоззрения: христианское и советское, в идеалах которых она частично разочаровалась. Главной ценностью, в которую верит и к ко-

торой стремиться героиня, — это «человеческая правда» («всему у нас верят, всякой сказке. Только правде не верят»).

Амбивалентность, контрастность образа героини соотносится с двойственной природой Бабы-яги в фольклоре. Функции лесной ведьмы расценивались не однозначно: наравне с распространенным определением ее как «сказочного страшилища, большухи над ведьмами, подручницы сатаны»<sup>8</sup>, к ней относят и положительные поступки — помощь путнику, указание дороги, добрый совет, гостеприимство, снабжение героя необходимыми сказочными атрибутами и др.<sup>9</sup>. Среди трех основных образов (яга-дарительница, яга-похитительница, яга-воительница)<sup>10</sup>, выделенных В. Я. Проппом (Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986), роли первых двух состоят в тесном историческом родстве, поскольку связаны с комплексом посвящения и представлениями о прибытии человека в царство мертвых. Стоит вспомнить, что Баба-яга первоначально была положительным персонажем древней русской мифологии, прародительницей и хранительницей рода, его обычаев и традиций, присматривавшей при этом и за подрастающим поколением. Отрицательные же черты и намерения ей, как и другим богам языческого мировоззрения, стали приписываться по мере распространения на Руси христианства.

Эволюцию восприятия сказочной ведьмы можно ассоциативно сопоставить с оценкой героини Б. А. Можаяева окружающими: в молодости Анна была председателем совхоза и пользовалась большим уважением и признанием, верила только в идеалы партии, но после того, как она столкнулась с несправедливостью и жестокостью правительства и народа, она, разочаровавшись, принимает отшельнический образ жизни, обращается к религии, вызывая негативное отношение у окружающих.

Двойственность и неоднозначность образа героини Б. А. Можаяева, а также контрастное соположение внешнего и внутреннего ее портретов подчеркивает сосуществование в тексте противоположных друг другу макро- и микро- миров, что созвучно с антиномией сказочного и реального пространства в фольклоре. Макромир — созданный обществом и подчиненный строгим его канонам — враждебен и чужд свободолюбивой героине. Она покидает его, организуя свой личный, гармоничный, независимый микромир в гармонии с природой. Шаржевые элементы во внешнем портрете Анны отображают восприятие ее образа представителями окружающего ее макромира, которым непонятны жизненные принципы героини. По мере знакомства рассказчика с Анной, осмысления ее действий и поступков, в создании ее портрета происходит смещение акцента с иронического, сатирического восприятия на реалистическое, способствующее пониманию истинной сущности ее образа.

В рассказе Б. А. Можаяева, а также в произведениях других представителей «деревенской» прозы шаржевые элементы в описании внешности



героинь позволяют сконцентрироваться на их внутренних качествах, увидеть их духовную красоту и нравственное превосходство, а также способствуют выражению авторской позиции в пользу цельности внутреннего мира персонажей. Портрет-шарж тесно связан с фольклорными традициями, которые подчеркивают связь героинь с древними обычаями, верованиями, с природными силами, затрагивают тему таинства женской природы, близости ее к ирреальному.

### Примечания

<sup>1</sup> «Добрые молодцы входят в избушку — на печке лежит Баба-яга костяная нога, из угла в угол, нос в потолок» (Иван Быкович // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. Т. 1. М., 1958. С. 279.

<sup>2</sup> *Можжев Б. А.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. М., 1989. С. 382.

<sup>3</sup> *Распутин В. Г.* Дочь Ивана, мать Ивана. Иркутск, 2004. С. 332.

<sup>4</sup> *Можжев Б. А.* Указ.соч. С. 476.

<sup>5</sup> Подчеркнуто автором. — *А. Д.*

<sup>6</sup> *Можжев Б. А.* Указ. соч. С. 476.

<sup>7</sup> Там же. С. 481.

<sup>8</sup> *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1. М., 2000. С. 33.

<sup>9</sup> «Образ лесной Яги-колдуньи восходит... к древнейшим представлениям о Великой Матери мира — хозяйке зверей, прародительнице всего живого, ведающей судьбами людей... Яга в сказках выступает... как привратница, стерегущая границу между миром живых и миром мёртвых, и проводница в иной мир; она испытывает героев, пытающихся проникнуть в мир мёртвых, и помогает тем, кто эти испытания выдержал. Избушка Яги, стоящая на границе двух миров, является как бы вратами в мёртвое царство, загробный мир; даже облик её в сказках и поверьях напоминает о смерти: она весьма схожа с домовиной» (*Шапарова Н. С.* Краткая энциклопедия славянской мифологии. М., 2001. С. 47.)

<sup>10</sup> Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., С. 37.

Э. Ф. ШАФРАНСКАЯ  
(Москва)

## *На солнечной стороне улицы Солженицына: о фольклоризме литературного произведения*

В современной гуманитарии полемичным представляется термин *фольклор* и сам концепт, подразумеваемый им<sup>1</sup>. В 2008 г. в Российском педагогическом университете им. А. И. Герцена прошла конференция, посвященная современным проблемам изучения и преподавания фольклора. В круг вопросов для обсуждения вошли среди прочих такие: роль и востребованность фольклорных знаний в современном разовательном процессе.

Данной статьей я предлагаю продолжить и развить тематику петербургской конференции, сузив ее до проблемы *фольклоризма в литературном тексте*.

В 80-е гг. XX в. за *фольклоризмом* было закреплено такое толкование: «Термин, предложенный французским фольклористом XIX в. П. Себийю. Обозначает использование фольклора в художественном творчестве, публицистике и т. д. (М. К. Азадовский), а с середины 60-х гг. — также “вторичные” фольклорные явления (воспроизведение фольклора на сцене, в художественной самодеятельности и т. п.)»<sup>2</sup>.

Термин *фольклоризм* на новом (постсоветском) витке развития филологии не претерпел каких-либо изменений, расширилось же само понятие фольклор. Под *фольклоризмом* по-прежнему понимаются следующие уровни литературного текста: жанрово-фольклорная стилизация; фольклорная образность; фольклорно-ритуальная семиотика ряда литературных концептов (например, дом, дерево и другие растения, предметы быта и пр.); фольклорные вкрапления в литературный текст, выполняющие различные функции: иллюстративную, метафорическую и др.; фольклорная символика; фольклорный язык и др.

Современное инновационное толкование фольклора, выраженное в исследованиях Б. Н. Путилова, К. А. Богданова, А. А. Панченко и др., позволяет относить к фольклоризму как вербальные, так и невербальные формы фольклора, присутствующие в структуре литературного текста. Фольклоризм в литературе проявляется также в упоминании *слухов*,

*молвы*, общеизвестных *слетен* — как форм фольклора, современных анекдотов, а также лозунгов, плакатов, никак не обозначенных пока в современной фольклористике.

Новейшая литературная энциклопедия (2003) мало что поменяла в толковании термина фольклоризм<sup>3</sup>.

Обращение к фольклору у писателей может быть как намеренное, концептуальное, так и бессознательное. Если исходить из постулата, что все члены социума являются носителями (а потому и распространителями) фольклора, то и любой литературный текст в своих истоках фольклорен, т. е. можно говорить о его фольклоризме. Литератор вольно или невольно тиражирует социальные стереотипы, культурные штампы, не говоря уже о прецедентных текстах, понятных определенному культурному/историческому сообществу. Круг вопросов, связанных с проблемой фольклоризма литературного текста, выводит на вопросы общетеоретического характера, а именно:

- Каковы критерии для разговора о *фольклоризме* литературного текста?

- Достаточно и исчерпывающа ли трактовка собственно *фольклоризма* в современных литературоведческих энциклопедических справочниках, а также школьных и вузовских учебниках?

- Можно ли говорить о *фольклоризме* любого литературного текста?

- Есть ли необходимость «переформатирования» традиционного термина/понятия *фольклоризм* (применительно к литературе)?

Разговор о фольклоризме литературы в контексте инновационных теорий фольклора — не на одну статью (он требует конференций, дискуссий, а возможно, и научной школы). Поэтому я предлагаю остановиться на анализе в аспекте фольклоризма одного произведения, которое, на первый — привычный, традиционный — взгляд, к фольклору не имеет никакого отношения. Это повесть А. И. Солженицына «Раковый корпус».

Действие сюжета повести, как известно (и не только из биографии А. И. Солженицына), происходит в Ташкенте, хотя сам топоним ни разу в тексте не упоминается. Откуда же, в таком случае, такая читательская уверенность? Да потому, что автор использует немалый арсенал средств, связанных с *локальным (городским) текстом*, узнаваемым читателем. А читатель — не только идеальный, но и среднестатистический — обременен некоторым грузом знаний, почерпнутых как из литературы, кинематографа, так и из повседневности, фольклорной действительности. И в его, читателя, мире, возможно, не всегда осознанном, присутствует определенный культурный пласт, так или иначе откликающийся на некие сигналы. Для подтверждения сказанного в Интернете и в реальном режиме был проведен блиц-опрос — предлагалось ответить на вопрос: «*Ташкент — какие ассоциации, культурные, исторические, ментальные и проч., возникают тут же?*». Ответить предлагалось не-ташкентцам — в итоге получено более полутора сотен

комментариев. Ответы содержали повторяющиеся ассоциации, т. е. штампы, что и предполагалось в замысле опроса.

Именно этот пласт — расхожий, фольклорный, названный ташкентским текстом, использован А. И. Солженицыным в повести «Раковый корпус».

Поколению, жившему в 1930—1950-х гг., была знакома англоязычная песня *On the Sunny Side of the Street*<sup>4</sup> (1930), во всяком случае, она была популярна среди советских меломанов<sup>5</sup>. Вот ее русский перевод:

Хватай кепку и пальто,  
Брось тревоги на пороге,  
Видишь — небо стало ясней,  
Там, на солнечной стороне.

Слушай звук своих шагов —  
Это лучшая из мелодий —  
Жизнь хороша вполне  
Там, на солнечной стороне.

Я был в тени, ну и пусть,  
И в глазах была грусть,  
А теперь не боюсь —  
Рубикон мною пройден.

И хоть пусто в кошельке,  
Я богаче, чем Рокфеллер, —  
Искры золота светят мне  
Там, на солнечной стороне.

А увековечила русский перевод песни писатель Дина Рубина, назвав свой роман о Ташкенте «На солнечной стороне улицы». Ее героиня в детстве слышит эту песню и, не понимая слов, тем не менее чувствует настроение: «Низкий мужской голос напевал-проговаривал беззаботную песню, и целая картина возникала от слияния его хрипловатого тембра, ритмично раскованной музыки и незнакомых слов чужого языка... <...> Спазм счастливого волнения перехватил вдруг Верино горло»<sup>6</sup>. Повзрослев и уже находясь далеко от той «солнечной стороны улицы», она вновь слышит песню — «...только сейчас Вера понимала — *про что* она...»<sup>7</sup>.

Погружаясь в разбросанные по пространству русской литературы фрагменты ташкентского текста, замечаешь прецедентные выражения, ставшие стереотипными по итогам накопившихся, рожденных в обозримом историческом времени произведений. В повести А. И. Солженицына «Раковый корпус» «солнечная сторона улицы» из песни (по разным причинам) никак не могла быть стереотипной, ассоциироваться с Ташкентом. Тем не менее «Олег [Костоготов] шел по солнечной

стороне около площади, шурился и улыбался солнцу»<sup>8</sup>. Да и сама англоязычная песенка созвучна тому этапу в жизни героя Солженицына, когда он вдруг ощутил новое рождение.

Не только композиционно, но и по тональности и стилистике повествования, по палитре эпитетов и пафосу, по зрительному ряду образов окружающего мира, увиденного Костогловым, повесть делится на две контрастирующие части: в первой герой гаснет, во второй — возрождается. Наступление новой жизни, по канонам мифологического обряда перехода, происходит буквально — через ворота. «Он прошел запретные *ворота* и увидел полупустую площадь с трамвайным кругом, откуда, промоченный январским дождем, понурый и безнадежный, он входил в эти *ворота*<sup>9</sup> умирать. Это выход из больничных *ворот* — чем он был не выход из тюремных?» (373—374). В среднеазиатских городах ворота выполняли не только прагматическую функцию, порой утрачивая ее, они несли символический, сакральный смысл.

Ворота — как реальные, так и символические — открывают Костоглову путь в город, на солнечную сторону улицы: «Такой же *солнечный*, как день, был и вечер, хотя уже прохладнел, а очень отдавал весной» (263); «Разгорался *солнечный* ласковый день. Все быстро прогрелось и высыхало. <...> Счастье какое: в лютый мороз уезжал умирать, а сейчас вернется в самую весну...» (357); «А в пятницу утром, когда выписывался Русанов, небо распахнулось без облачка, и даже раннее *солнце* стало подсушивать большие лужи на асфальте и земляные дорожки искосные, через газоны. И почувствовали все, что вот это уже начинается самая верная и бесповоротная весна» (354); «Что-то было даже в *свечении* голубой скатерти — этой узбекской невычерпаемой голубизны, вспыхнувшей от *солнца*...» (137). (*Солнце* — один из частотных ответов на вопрос об ассоциациях в связи с топонимом «Ташкент».)

Повествователь «Ракового корпуса» и декларативно, и системой метафорических эпитетов подчеркивает *рождение* своего героя: «Это было утро творения! Мир сотворялся снова для одного того, чтобы вернуться Олегу: иди! живи! <...> На кленах уже висели кисти-сережки. И *первый* уже цвет был — у алычи, цвет белый. <...> В *первое* утро творения — кто ж способен поступать благорассудно?» (373).

В небольшом пассаже о цветущей урючине (к слову, *урюк* — в разных его модификациях: «живой» плод, сушеный — присутствует в ответах блогеров как ассоциация с «Ташкентом») эпитет *розовый* (как прилагательное, так и образованное от него существительное) употреблен шесть раз: «И тогда с балкона чайханы он увидел над соседним закрытым двором прозрачный *розовый* как бы одуванчик, только метров шесть в диаметре — невесомый воздушный *розовый* шар. Такого большого и *розового* он никогда не видел в росте? — Урюк??. <...> Он дарил его себе — на день творения. Как в комнате северного дома стоит украшенная елка со свечами, так в этом замкнутом глиняными стенами и только небу открытом дворике, где жили как в комнате, стоял единственным

деревом цветущий урюк, и под ним ползали ребятишки, и рыхлила землю женщина в черном платке с зелеными цветами. <...> *Розовость* — это было общее впечатление. Были на урюке бордовые бутоны как свечи, цветки при раскрытии имели поверхность *розовую*, а раскрывшись — просто были белы, как на яблоне или вишне. В среднем же получалась немислимая *розовая* нежность... Чудо было задумано — и чудо нашлось. Еще много разных радостей ждало его сегодня в только что *народившемся* мире!..» (376—377).

Акцент на «розовый» сделан не случайно — это контекстуальная метафора младенчества. Даже увиденный впервые в жизни шашлык рисуется «новорожденному» в розовых тонах: «Мясо... даже не было смугло-коричневым, а в том нежном *розово-сером* цвете, в котором оно доспевает» (378). Магия «первотворения» распространяется через чувства Костоглотова на врача Веру Гангарт: «Ничего в их городе не бывало красивее цветущего урюка. Вдруг захотелось ей [Вере] сейчас, в обгон весны, непременно увидеть хоть один цветущий урюк — на счастье, за забором где-нибудь, за дувалом, хоть издали, эту воздушную *розовость* не спутать ни с чем» (264). Такой повтор неслучаен, палитра эта преднамеренна — ее чрезмерность в педалировании преобразования героя, города, страны (постсталинское бурление 1955 г.), природы. Солженицын упоминает для сравнения елку, образы первородства — как метафорические, так и прямые: «...дня, подаренного ему, чтоб рассмотреть вселенную... ведь он как ребенок, ведь он родился только что» (382) — все эти знаки-символы создают поле нового года, праздновавшегося издревле на Востоке в виде праздника Навруз. Как известно, Навруз — совершенно логический (не идеологический), вытекающий из природной симметрии праздник — день весеннего равноденствия. Неупоминание в повести собственно Навруза, скорее всего, связано с неинформированностью самого Солженицына. Все праздники с традиционной (доисламской и исламской) семантикой в советское время были «задвинуты» в «нишу» как нежелательные или идейно вредные. Дня весеннего равноденствия советская власть не могла отменить в принципе. Но из официального быта республики праздник был выкорчеван. Хотя сама интенция праздника, его философия в повести «Раковый корпус» прочитывается — не только в тексте повести, но и в ее метатексте. (Праздник Навруз реанимирован в официальном и легализован в повседневном дискурсе Узбекистана лишь на рубеже 1980—1990-х гг., о чем свидетельствует региональная пресса, и закреплен за 21 марта.)

Выписка из больницы Костоглотова совпадает с началом весенних школьных каникул (что не раз подчеркнуто повествователем). Это время, как известно, последних 7—10 дней марта — «оживания природы», прихода весны.

Одной из сильных позиций «перехода», «инициации» героя Солженицына стали как бы впервые увиденные локусы города: аптека, почта, цирк, кино, универмаг, зоопарк — по ним или вокруг них ходит

Костоготов, удивляясь, как ребенок: «С дикарским почтением рассматривал он никелированные, стеклянные и пластмассовые формы» (381); «Он переходил от витрины к витрине, цепляясь как репейник за каждый выступ» (381). Эйфория удивления, первооткрывания в зоопарке сменяется на привычный для персонажа ассоциативный ряд: звери в клетках напоминают Костоготову его прежнее лагерное существование, а также последовавшие за зоопарком локусы города — комендатура, вокзал — возвращают его к знакомой жизни. Но не совсем к прежней — ощущение первородства не покидает Костоготова: комендант не тот, манера разговаривать с ссыльнопоселенцем иная — человеческая, а потому все негативные приметы советской жизни, в частности вокзальный «апокалипсис», воспринимаются вполне оптимистично, а мир видится «молодом, зеленеющим» (373).

Примечательно, что Солженицын показывает *чужой* город, *чужую* культуру — как сторонний наблюдатель. Тем не менее, Ташкент не предстает экзотическим локусом — это часть страны, разделившая со всем народом перипетии и катаклизмы истории. «Я — у себя на родине, кого мне стесняться?» (52), — говорит Костоготов. Ташкент *вавилоноподобен* — клише ташкентского текста, работающее в повести Солженицына. В больничной палате лежат казах, «молодой узбек», просто узбеки, украинец, немец, русские, среди медперсонала — еврей, каракалпак, немка. С одной стороны, это реалия советского Ташкента, с другой — черта собственно ташкентского текста, выполнившая определенную функцию в сюжете повести — среза всеобщих бед и страданий.

Одним из частотных ответов на предложение назвать ассоциации-клише, вызываемые Ташкентом, стало слово *эвакуация*, также введенное Солженицыным в структуру образа изображенного города. Причем эвакуация в контексте повести раскладывается на подсмыслы: это и ссылка (по национальному цензу — немцев, в частности), и спасительный локус с разными коннотациями: «А вообще, вы — здешняя? — Нет, из Смоленска. — Во-о! И давно оттуда? — В эвакуацию, когда ж. — Это вам было... лет девять? — Ага. Два класса там кончила... А потом здесь с бабушкой застряли» (27); «Зое было только двадцать три года, однако она уже порядочно видела и запомнила: долгую умоисступленную эвакуацию из Смоленска сперва теплушками, потом баржей, потом опять теплушками; и почему-то особенно соседа по теплушке, который веревочкой отмерял полоску каждому на нарах и доказывал, что Зоина семья заняла два лишних сантиметра; голодную, напряженную жизнь здесь в годы войны, когда только и было разговоров, что о карточках и о ценах на черном рынке; когда дядя Федя тайком воровал из тумбочки ее, Зоину, дольку хлеба...» (125); «Шила она на старом бабушкином “Зингере” (дотащили из Смоленска)...» (123); о семье Русанова: «...но из К\* они уехали до бомбежек... <...> И пересекая Черное море на пароходе...» (151); диалог Костоготова с медсестрой Митой: «Говорят, нас всех к концу года распустят! <...> — А кого нас? Вас? То есть значило —

*спецпереселенцев*, нации. <...> — Вы ведь — из-под Сальска?» (358); санитарка ленинградка Елизавета Анатольевна делится с Костоготовым: «Дочь в ссылке умерла. После войны переехали сюда. Отсюда мужа взяли на второй круг, в лагерь» (367).

Одним из распространенных мифов ташкентского текста стал такой: «город хлебный», чему в большей мере способствовал роман А. С. Неверова<sup>10</sup> (хотя сама «хлебность» неверовского образа возникла, надо полагать, не без мощного фольклорного представления о Ташкенте), а также пропагандистский дискурс, в частности пропетый в хите Д. Тухманова на слова Л. Ошанина:

Когда война опустошала и разрушала города,  
Его земля теплом дышала, звала, звала друзей сюда.  
Чье сердце было одиноко, к тому надежда здесь пришла.  
Сияй, Ташкент, звезда Востока, столица дружбы и тепла.

И если больше половины участников анкеты по ассоциациям о Ташкенте сказали «Ташкент — город хлебный», то миф этот развенчивается Солженицыным, подчеркивающим, что голодала в войну вся страна, а вместе с ней и Ташкент.

Пока не исследован весь пласт мировой словесности о Ташкенте, трудно говорить, кто первым<sup>11</sup> обратил внимание на отличие его городских застроек от европейских городов. В структурировании реального локуса отражено не только архитектурное своеобразие, но особенности менталитета, экзистенциальные начала. Таким остранным представляется Ташкент взору героя Солженицына: «Олег нагнулся и по сырватуому коридорчику прошел во двор. Двор еще не проснулся, но можно было понять, что тут-то и идет вся жизнь. Под деревом стояла врытая скамья, стол, разбросаны детские игрушки, вполне современные. И водопроводная колонка здесь же давала влагу жизни. И стояло корыто стиральное. И все окна вкруговую — их много оказалось в доме, все смотрели сюда, во двор. А на улицу — ни одно.

Пройдя по улице, еще в другой двор зашел он через такой же туннелик. И там все было так же, еще и молодая узбечка под лиловой накидкой с долгими тонкими черными косами, до самых бедер, возилась с ребятишками. Олега она видела — и не заметила. Он ушел.

Это было совсем не по-русски. В русских деревнях и городках все окна красных комнат выходят именно на улицу, и через оконные цветы и занавески как из лесной засады высматривают хозяйки, кто новый идет по улице, кто к кому зашел и зачем. Но сразу понял Олег и принял восточный замысел: как ты живешь — знать не хочу, и ты ко мне не заглядывай! <...> Все больше ему нравилось в Старом городе» (375—376).

Дом в мифологическом сознании людей Востока является закрытым от посторонних глаз пространством, это своеобразный *космос*, за пределами которого чуждый, а порой враждебный мир — *хаос*. Ребе-



нок, постигая мир, устав общежития: законы, правила разрешенного и табуированного поведения, — знакомится со своим *домом*, в состав которого на Востоке входит *двор*. В теплое время во дворе отдыхают, едят, спят, принимают гостей, двор — это пространство, синонимичное внутренним покоям дома. На патриархальных улочках восточных городов (там, где они еще сохранились не тронутыми современной архитектурой, как правило, эта часть городов на Востоке называется «Старый город», что также отражено в повести Солженицына) нет скамеек, на улице не собираются, не судачат, как, например, в русских деревнях; что происходит вне дома, на улице — не знают, так как неоткуда выглянуть: глухие стены домов «без глаз» образуют узкую улицу. «Улицы еще сузились, затеснились маленькие домишки, сбитые плечо к плечу, потом и окна у них исчезли, потянулись высокие глинобитные глухие дувалы, а если выше их выставлялись дома, то только спинами глухими, гладкими, обмазанными глиной. В дувалах мелькали калитки или туннелики — низкие, согнувшись войти. С подножки трамвая до тротуара остался один прыжок, а тротуары стали узкие, в шаг один» (374); «Он медленно шел, удивляясь, где же окна. Хотелось ему заглянуть за дувалы, внутрь» (375).

Тиражируя прецедентные реалии Ташкентского текста, Солженицын упоминает:

- артефакты, среди которых виды одежды и обуви местного населения: «...узбеки в стеганых ватных халатах... все в сапогах и в галошах» (6);
- яства: «Из-под козырька тянуло серым дымком. <...> Олег догадался: это и был шашлык! — еще одно открытие сотворенного мира, тот шашлык, о котором столько рассказывали в тюремных гастрономических разговорах. <...> Шашлык! Затягивающий был запах — этот смешанный запах дыма и мяса!» (377—378);

- социальные реалии Ташкента, связанные с почти рабским использованием труда школьников и студентов в советский период существования Ташкента: «Скажите, Зоя, но ведь каникулы, если я не забыл, раньше начинались 25 января. — Так мы осенью на хлопке были. Это каждый год» (27), — довольно мягко фиксирует эту особенность «образовательно-сельскохозяйственного» процесса автор. В реальной жизни города эти ежегодные «смычки» города и села вызывали бурю эмоций, доходящих до драматических, а также породили богатейший пласт хлопкового фольклора. Вот одна из песен, исполнявшаяся не одно десятилетие на филологическом факультете Ташкентского университета:

Товарищ Зинин<sup>12</sup>, вы большой ученый —  
В языкознанье знаете вы толк,  
А я простой хлопковый заключенный,  
И мой товарищ сырдарьинский волк!  
Зачем я здесь — я сам еще не знаю,  
Но в ректорате, видимо, правы,

И вот сижу я в Сырдарьинском крае,  
Где раньше, может быть, сидели вы!  
Вчера вы выгоняли двух студентов  
Стипендии карающим мечом:  
Один из них ташил с хирмана<sup>13</sup> хлопок,  
Другой, как оказалось, ни при чем.  
Живите ж тыщу лет — желаю робко,  
И как бы трудно ни было б здесь мне,  
*Я знаю: будет очень много хлопка*  
На душу населения в стране!<sup>14</sup>

Сегодня без труда можно распознать аутентичный текст этого студенческого эндемического варианта — это песня Юза Алешковского<sup>15</sup>:

Товарищ Сталин, вы большой ученый —  
В языкознание знаете вы толк,  
А я простой советский заключенный,  
И мне товарищ — серый брянский волк.  
За что сижу, поистине не знаю,  
Но прокуроры, видимо, правы,  
Сижу я нынче в Туруханском крае,  
Где при царе бывали в ссылке вы. <...>  
Вчера мы хоронили двух марксистов,  
Тела одели ярким кумачом,  
Один из них был правым уклонистом,  
Другой, как оказалось, ни при чем. <...>  
Дымите тыщу лет, товарищ Сталин!  
И пусть в тайге придется сдохнуть мне,  
Я верю: будет чугуна и стали  
На душу населения вполне!<sup>16</sup>

Характерна переключка лагерной эстетики этих двух песенных текстов с содержанием повести Солженицына, автор не преминул даже охарактеризовать тюремный фольклор, как и самих урок: «А вы их не любите? <...> — Я их ненавижу. <...> Они охотно топчут того, кто уже лежит, и тут же нагло рядятся в романтические плащи, а мы помогаем им создавать легенды, а песни их даже вот на экране» (138). Подобная категоричность Костоглотова, конечно, не может распространяться на всех сидельцев, среди которых и сам герой, и реальные лица: Алешковский, Солженицын, — да и есть место благодарности многим сидельцам у самого героя Солженицына: «А уж где пришлось набраться вдосыть — это в переполненных послевоенных бутырских камерах. Там каждый вечер читались у них лекции профессорами, кандидатами и просто знающими людьми — по атомной физике, западной архитектуре, по генетике, поэтике, пчеловодству — и Костоглотов был первый слушатель всех этих лекций. Еще под нарами Красной Пресни и на нетесаных на-

рах теплушек, и когда в этапах сажали задницей на землю, и в лагерном строю — всюду он по той же дедушкиной пословице старался добрать, чего не удалось ему в институтских аудиториях» (96—97).

Отражая языковые реалии билингвального локуса, литераторы, как правило, всегда воспроизводят прецедентные ситуации повседневности, связанные с *интерференцией*, что также может быть включено как некий штамп в пространство городского текста. Есть такой фрагмент и в повести Солженицына: «Так что — сикиверное наше дело... очень сикиверное...» (14).

Метеоособенности городского текста — в нашем случае ташкентского — неперемный атрибут локального пространства, тиражируемый чаще всего в фольклорной повседневности. Присутствует он и в повести Солженицына: «В России в такую погоду выходят в плащах. Здесь же, на юге, другие представления о том, что холодно и жарко: в жару еще ходят в шерстяных костюмах, пальто стараются раньше надеть и позже снять, а у кого есть шуба — ждут не дождутся хоть нескольких морозных дней» (123).

Таков портрет ташкентского текста, представленного в «Раковом корпусе». И если в повести отсутствуют прецедентные тексты: «Ташкент — город хлебный», «Ташкент — город дружбы и тепла», то их присутствие ощущается в виде разомкнутого клише: гостеприимство, спасительный локус, полиэтничность — таковы штампы в ассоциативном ряду.

Характерной чертой в презентации ташкентского текста в повести Солженицына является то, что повествование ведется не представителем, знатоком «внутренней кухни» ташкентского текста, а сторонним удивленным носителем русской культуры.

И если у Солженицына в тексте ни разу не упомянут собственно топоним Ташкент, то он безошибочно узнаваем: по локусам единственного крупного культурного центра Средней Азии 50-х гг. XX в., по тем расхожим стереотипам, клише, которые рассеяны в пространстве русской культуры, носителями которой является читатель.

Таков уровень фольклоризма повести А. И. Солженицына «Раковый корпус». Надо сказать, что эта тема применительно к произведению Солженицына не исчерпана — мы коснулись лишь того феномена — прецедентного, фольклорно-литературного, который сформулирован как ташкентский текст. В тексте повести есть еще немало фрагментов, которые возможны для включения в анализ по данной проблеме, например, сюжеты восточных притч (23), безлика советская ритуальность празднования 8 марта (266—267), размыкание клише «Увидеть Париж — и умереть» (366), масленичный дискурс (101) и еще много фрагментов, вольно или невольно доказывающих, что фольклорен любой текст литературы, а подобный анализ позволяет видеть в литературном тексте не только «произведение» словесности как таковое, но и срез эпохи, ее культуры, ее систему ценностей.

## Примечания

<sup>1</sup> Об этом уже шла речь в статье: *Шафранская Э. Ф.* К изучению фольклора на уроках словесности // Русская словесность. 2006. № 5. С. 16—20.

<sup>2</sup> *Гусев В. Е.* Фольклоризм // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М., 1987. С. 469.

<sup>3</sup> *Джанумов С. А.* Фольклоризм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М., 2003. С. 1143. В статье говорится о трех аспектах фольклоризма — о воздействии фольклора на литературу, о судьбе литературного произведения в фольклорном бытовании, о творчестве литераторов как собирателей и исследователей фольклора.

<sup>4</sup> Музыка *Джимми Макхью*, стихи *Дороти Филдс*.

<sup>5</sup> Авторы перевода, сделанного в 1999 г., — *Г. Винокурова* и *Г. Вайнштейн* (информация Сети).

<sup>6</sup> *Рубина Д. И.* На солнечной стороне улицы. М., 2006. С. 273—274.

<sup>7</sup> Там же. С. 403.

<sup>8</sup> *Солженицын А. И.* Раковый корпус / Малое собрание сочинений: в 7 т. М., 1991. Т. 4. С. 380. Далее ссылки на текст Солженицына в статье в круглых скобках с указанием страницы.

<sup>9</sup> Здесь и далее в цитатах курсив мой. — *Э. Ш.*

<sup>10</sup> *Неверов А. С.* Ташкент — город хлебный: Повесть. М., 1961.

<sup>11</sup> В частности, об этом писал Арминий Вамбери (1832—1913) — венгерский востоковед, этнограф, первый европейский путешественник, обошедший Среднюю Азию, а также В. Бартольд.

<sup>12</sup> Зам. декана филологического факультета, преподававший языковедение (аллюзия на работу Сталина «Марксизм и вопросы языковедения»).

<sup>13</sup> Хирман — место сдачи собранного хлопка.

<sup>14</sup> Самозапись. — *Э. Ш.*

<sup>15</sup> Юз Алешковский — современный русский прозаик, поэт, сценарист; автор известных лагерных песен «Товариш Сталин», «Окурочек», «Советская пасхальная», до публикации в сборнике «Метрополь» (1979) воспринимавшихся как фольклорные.

<sup>16</sup> *Алешковский Юз.* Песня о Сталине // Ю. Алешковский. Антология Сатиры и Юмора России XX в. М., 2004. С. 519—520.

Л. Х. МУХАМЕТЗЯНОВА  
(Казань)

## *Историческое и эпическое в книжном дастане «Чура батыр»*

Героический эпос, или исторический дастан, изображает историческое прошлое народа в масштабах героической идеализации. В этом смысле содержание эпоса всегда «исторично», поскольку отражает национальное прошлое. Поэтому отношение героического эпоса к исторической действительности должно быть предметом специального исследования.

Дастаны, связанные с именем Чуры батыра, относятся к литературно-культурному наследию сразу нескольких тюркских народов. Для нас представляет ценность и то, что дастаны «Чура батыр», популярные среди поволжских и крымских татар («Чора батыр»), ногайцев («Шора баьтир»), казахов («Шора батыр») и башкир, являются ценным источником для изучения истории Казанского ханства.

Важной задачей в изучении наших предков, нашей родословной также является изучение личности политического и дипломатического деятеля Чуры бека Нарыкова, жившего в первой половине XVI в. в Казани. Сравнительно-историческое изучение всех версий и вариантов героического эпоса дает возможность обратиться именно к этому историческому лицу.

Есть удивительное сходство, сближающее жизнедеятельность реального Чуры Нарыкова и его дастанного образа. Общими в трактовке этих образов является следующее: и дипломат, политик Чура, и герой тюркских дастанов были известны под именем «сын Нарыка»; местом событий во всех дастанах является Казанское ханство, особенно достойно внимания упоминание древней Казани; одно и то же время происшествий — середина XVI в., т. е. период Московского протектората в Казани с последующим взятием города; в тюркских дастанах можно увидеть упоминание реальных исторических личностей, состоявших в тех или иных отношениях с Чурой Нарыковым, и, наконец, борьба за свободу родины — это кредо и реальной исторической личности, и героя дастанов.

Годы жизни и деятельности Чуры Нарыкова — 1500—1546 гг. Это было крайне сложное и противоречивое время для Казанского ханства. На престол восходили то ставленники Крыма, то Москвы. Точнее, Сафагирей — из рода Гиреев из Крыма, Джангали и Шахгали — сыновья Касимовского хана Шейхаулиара, получившие русское воспитание, были посажены на трон Москвой.

Чура по происхождению аристократ. В наследство от отца ему достались крупные земельные владения, а его собственное вооруженное войско, видимо, формально состояло под общим ханским командованием. По источникам, в распоряжении Чуры находилось 500 вооруженных рабов (несущих военные обязанности. — *Л. М.*), 1000 воинов и преданные ему князья<sup>1</sup>.

Видный историк Х. Атласи сообщает о том, что в 1526 г. Чура бек был отправлен в качестве посла от хана Сафагирия в Москву<sup>2</sup>.

Время прихода Чуры Нарыкова в политику было ознаменовано разделением политических сил в ханстве на две партии — «восточников» и «русских», т. е. «западнических». «Восточники» были ориентированы на союз с Крымским ханством, стояли в оппозиции к «западнической» группе, склонявшейся к союзу с Россией.

Чура Нарыков играл весомую роль в промосковской партии татарских мурз, которая на протяжении 15 лет (1531—1546) вела постоянную работу в Казанском ханстве, ибо в эти годы внутри Казанского ханства имели место разногласия, неурядицы, что связано с частой сменой ханов, междоусобицами, военными столкновениями с русским государством.

В дальнейшем имя Чуры Нарыкова появится в источниках лишь под 1546 г. Возникает вопрос: а продолжалась ли его политическая деятельность в эти годы? Видимо, да, так как спустя несколько лет он предстанет в описаниях как крупный государственный деятель.

1526—1531 гг. — относительно стабильный период в жизни Чуры бека, годы его политического роста. В это время он проявляет себя как видный общественный деятель, политик, дипломат.

Известно, что с 1521 по 1531 гг. Казанский престол занимают представители крымской династии Гиреев. (1521—1524 — Сахипгирей, 1524—1531 — Сафагирей). Сформировавшуюся в это время оппозиционную группу возглавляет видный деятель Булат Ширин. После того как в 1531 г. Сафагирей был изгнан из Казани, оппозиция активизируется, ее ряды пополняются. В составе оппозиции было не менее 70—80 человек, причем из знати, мурз и беков<sup>3</sup>. Среди них — мурзы Нурали Ширин, Гаухершад, Сеид Боерган, Кадыш, Отуч, Баубек и Чура бек (Чура Нарыков), мурзы Бурнаш и Колыш и др. Эти годы (1531—1546) стали поворотными в судьбе Чуры бека. Его политическая деятельность в этот период должна рассматриваться в контексте его участия в вышеуказанной группировке.

Как известно, в 1531 г. Сафагирей был свергнут с престола и власть перешла в руки Джангали. Становится ясным, руками какой партии был

осуществлен переворот. В конце 1533 г. складываются благоприятные условия для осуществления Казанским ханством самостоятельной политики. Такая ситуация была связана с изменением отношений Казани с Москвой, возникших из-за смерти Василия III. Отмечается рост влияния восточной партии, активизируются торговые отношения с ногайцами. Гаухершад, Булат Ширин стараются воспользоваться сложившейся ситуацией. Резкое изменение в политике Казани завершается дворцовым переворотом. Джангали был убит. Сафагирей был вторично призван к власти. Здесь нужно отметить, что промосковская знать, недовольная переворотом, сбежала в Москву. Среди них были Шагбан, Шах Булат Япанчи, Карамыш и Яулыш (Евлуш) Хурсули<sup>4</sup>. Большинство же, храня верность родине, остались на земле своих предков. В их ряду был и знаменитый бек — Чура Нарыков.

Приход к власти Сафагирея не привел ханство к независимости. В Казани продолжались волнения: хан собирает вокруг себя близких, но общих целей нет. Представители «русской» партии в составе государства считают, что давление Крыма ничем не отличается от московского, так как изгнанный в 1531 г. Булатом мурзой и Чурой Нарыковым с трона Сафагирей больше опирался в государственных делах на верноподданных крымчан. Итак, в стране вновь наступают критические дни. В лице Булата Ширина, Чуры Нарыкова и др. усиливается оппозиция хану, они вновь принимают сторону Москвы и начинают вести переговоры с русским государством о свержении Сафагирея.

В Казани готовится переворот. Однако в действительности восстание не было окончательно подготовленным — и переворот не удался. Естественно, это событие выводит из себя Сафагирея. Для стоявших во главе оппозиции Булата мурзы, Гаухершада наступают черные дни. На их место приходят Сеид Боерган, Кадыш князь (родственник Отуч князя) и талантливый деятель Чура Нарыков<sup>5</sup>. Таким образом, события 1545 г. ставят Чуру бека в эпицентр политических событий. В Казани усиливается стремление к сохранению независимости. Чура Нарыков приходит на «поле битвы» в период резкого обострения конфликта. Чура бек, поднаторевший в дипломатии, возглавляет оппозиционное движение. Репрессии 1545 г. еще больше ухудшили обострившуюся ситуацию в стране. Наконец, давно подготавливаемый переворот произошел в январе 1546 г. В Казани собирается временное правительство в составе Сеида Боергана, Кадыша мурзы и Чуры Нарыкова. Из Москвы в Казань прибывает посольство с целью обновления соглашений и переговоров о кандидате на ханский престол. Хотя мнения разделились, но влияние русского государства оказывается сильнее и на престол вновь восходит Шахгали.

Но поджидавшая Чуру Нарыкова беда не заставила себя долго ждать. Шахгали было суждено «править» всего 1 месяц. В Казани он не пользовался никакой популярностью. «Сколько бы знатный Чура мурза ни расхваливал Шахгали и ни призывал быть к нему вежливым и вниматель-

ным, его увещевания прошли даром», — пишет ученый Р. Фахрутдинов (В сноске — Фахретдин)<sup>6</sup>. После того, как Шахгали, покинув престол, сбегает, на его место безо всяких лишних проблем вновь возвращается Сафагирей. В Казани возобновляются аресты, пытки оппозиционеров. Среди первых жертв оказались Чура бек и его сподвижники. Таким образом, осенью 1546 г. жизнь Чуры бека обрывается.

Деятельность Чуры бека Нарыкова в Казанском ханстве показывает его как политического деятеля и руководителя, дипломата, сумевшего завоевать доверие народа. Он боролся за независимость Казани путем компромиссов, которые он считал наиболее подходящими для своего времени.

Версия «Чуры батыра», распространенная среди татар в книжном варианте<sup>7</sup>, выделяясь некоторым своеобразием темы и сюжета, все же наиболее точно передает реальные события. Историческая подоплека произведения заключается в том, что завоевание Казани Москвой ощущалось как великая трагедия для татарского народа. В произведении можно выделить две тесно связанные между собой темы: судьба национального героя Чуры и разгром Казанского ханства. В то же время оно, отмечая факт завоевания других татарских ханств более сильным русским государством, еще более расширяет и углубляет тему.

Татарская версия дастана «Чура батыр» сильно отличается от других тюркских дастанов (в особенности от казахских) еще и своей книжностью. Книжные традиции проявляются в стиле и идейно-художественных особенностях дастана. Моментальная смена событий, избегание их детального описания, передача авторской речи в прозе, образный, книжный язык текста — вот те особенности, которые присущи этому дастану. Например, эпизод, где Чура собирает войско и выходит на берега Волги, передан в 2—3-х предложениях. И вообще все версии дастана «Чура батыр» в той или иной степени имеют тенденцию к книжности, что весьма характерно для более позднего слоя тюркского эпоса.

В дастане «Чура батыр» есть две самостоятельные, но одновременно генеалогически связанные между собой части: часть, посвященная Нарыку, и вторая, повествующая о Чуре батыре. Возникновение одного дастана на основе другого — традиция, идущая от чичянов Средней Азии и Казахстана. В то же время значительную часть занимает и повествование о Колынчак батыре, которое даже можно выделить в отдельный раздел — «Рассказ о Колынчак батыре». (Мы придерживаемся мнения, что прототипом Колынчака был представитель «восточной» группировки в Казани первой половины XVI в. Кошчак углан.)

Как это было свойственно эпическим дастанам, в «Чуре батыре» больше повествуется о действиях и поступках героя, чем о чувствах и переживаниях его. Если рассматривать таких героев эпоса, как Манас батыр у киргизов, Алпамыш у узбеков и других тюркских народов, цикл о сорока ногайских батырах в казахских народных даста-



нах, Идегея в различных национальных версиях сказания, то нельзя не заметить сходства в характерах этих персонажей. Эти персонажи резко выделяются среди обычных людей своим героическим характером. Еще с детских лет им присуща огромная физическая сила, храбрость, бесстрашие, справедливость. Но есть у них и отрицательные черты — излишняя самоуверенность, гордость, вспыльчивость, — которые приводят их к гибели. Эта закономерность наблюдается и в татарском варианте «Чуры батыра».

Тема борьбы за независимость Родины, за счастье народа, за мирные родо—племенные отношения, возвеличивание храбрости, справедливости, верности, ратование за недопустимость междоусобиц и вражды — вот основные темы дастана «Чура батыр».

Что касается языка и стиля этого произведения, то в нем стихотворные строки переплетаются с прозой. Как правило, авторская речь дана в прозе, а слова персонажей — в стихах. В тюркском эпосе подобная форма наблюдается в огузском эпическом цикле «Китаби Коркут». Некоторые моменты описываются кратко, а некоторым уделяется особое внимание. Все это происходит из-за того, что татарский вариант дастана «Чура батыр», в отличие от других тюркских вариантов, например казахского, был создан на основе книжных традиций, а не традиций певцов-импровизаторов.

Между татарским дастаном и общетюркским эпосом наблюдаются достаточно много типологических сходств. В целом, «Чура батыр» — это героический эпос, в котором сильно абстрагируется объект описания и в котором нашли отражение лишь самые важные исторические детали, приведенные в полное соответствие с особенностями, свойствами фольклору.

Не менее интересна с исторической и литературной точки зрения крымско-татарская версия дастана.

У крымских татар дастан «Чора батыр» распространен в нескольких вариантах. Все они завершаются возвращением героя в Казань, а в двух вариантах рассказывается о завоевании города русскими после его смерти. По содержанию эти произведения народного творчества касаются взаимоотношений между Крымским и Казанским ханствами.

Первый вариант — сильное, тщательно обработанное в поэтическом плане произведение<sup>8</sup>. Каждый эпизод, каждая деталь прописаны образным, красивым языком. При описании богатыря, его коня, чужой земли используются традиционные эпитеты: «булатный меч», «копье с черным наконечником», «я не из знати, а из черни», «Казань семи ханов» (т. е. намек на частую смену правительств), «вышитый золотом чикмен» и др. В произведении стихотворные строки перемежаются с прозой. В отличие от татарской версии, в дастане сильно ощущаются традиции чичянов. Создается впечатление, что читатель слышит произведение из их уст. Ни одна деталь не опущена, события достоверны, развитие сюжета построено логично, непрерывно.

От других вариантов это произведение отличается сухостью изложения трагических для Казанского ханства событий. Ближе к концу дастан резко меняется, ускоряется развитие сюжета, некоторые события вовсе не интерпретируются. Но не стоит забывать, что это не летопись, описывающая взятие Казани, а эпическое произведение, дастан.

Идея дастана сводится к тому, что в Казани были богатыри, но не было единства, поэтому народ потерял независимость. Это доказывается следующими примерами: не описывается участие друга и соратника Чуры Колынчака. Когда Сара ханум раздавала подарки батырам, то оставила Колынчака без подарка; унижают казанского пахлевана Кара хана. Вначале Чура отбивает его невесту — Сара ханым. «Кара — не пахлеван, вот Чура настоящий пахлеван!» — говорится в дастане. Конечно, это способ возвеличения Чуры, основанный на эпических традициях. Но такая развязка, кажется, не оправдывает себя, если рассматривать ее в контексте трагического для Казанского ханства исхода событий.

В крымско-татарском дастане герой, спасающий Казань от врагов, приходит из Крыма. Здесь нельзя не обнаружить связи с исторической действительностью. В XVI в. Крымское ханство могло сделать многое для сохранения свободы и независимости Казанского и других татарских ханств. Ведь тогда свою роль играли не только политические, но и родственные отношения. В крымско-татарском дастане «Чора батыр» показано стремление «вырвать» Казанское ханство из рук русского государства с помощью крымчан.

Второй вариант<sup>9</sup> невелик по объему. Здесь пропущена часть, посвященная Нарыку. Героическое детство Чуры, путь в Казань с благословения святого старца, служба в Казани у хана — вот события, составляющие основу сюжета дастана. Эта версия рассматривается как отрывок, в который было добавлено несколько новых эпизодов из дастанов о Чура батыре.

Еще один из вариантов дастана<sup>10</sup> довольно длинный и полный по содержанию. Для сюжета характерно изобилие неожиданных поворотов, сложность деталей. Два крымско-татарских варианта дастана не отличаются друг от друга основными линиями сюжета, а имеют различия лишь в трактовке некоторых отдельных мотивов. Первый вариант, конечно, более подробный, интерпретация сюжета, образов, событий глубже, яснее. Это нашло отражение и в идейно-содержательном плане. Однако и второй вариант по идеализации образа исторического Чуры Нарыкова, ссылке на происходящие в истории события, красоте языка заслуживает внимания как самостоятельное эпическое произведение.

Творчество крымских татар о Чуре батыре не ограничивается только этими произведениями. Есть еще один объемный дастан, посвященный герою<sup>11</sup>. Основные его сюжетные линии составляют: служба Нарыка хану, женитьба на Минлесьлу, убийство хана из ревности, переезд в Крым, рождение Чуры, битва с Али бием, путь Чуры в Казань, встреча

с Колынчаком. Дастан не упоминает о богатырских деяниях Чуры в Казани. Не дошедший до Казани Чура отправляет Колынчака вперед, на разведку. Казанские батыры почему-то встречают Колынчака неприветливо. Вернувшись, он сообщает об этом Чуре. На этом дастан обрывается, а может и завершается.

Сравнение посвященных Чуре дастанов крымских татар между собой приводит к таким выводам: возможно, последние два варианта были созданы раньше, чем первый. Поэтические строки, приведенные как тирады, занимают важное место в двух последних вариантах. В них сильнее ощущаются и традиции чичянов. Об этом говорит и тот факт, что у импровизатора-чичяна эпические повторения, традиционные формулы являются опорой для творческого исполнения произведения.

В дастане крымских татар каждый эпизод, каждая деталь прописаны образным, красивым языком. Крымско-татарские дастаны являются великолепным образцом героического эпоса тюркских народов.

Дастан «Чура батыр» («Шора баьтир») также популярен у ногайцев.

В одном из ногайских вариантов<sup>12</sup> Крымское и Казанское ханства описываются как страны-соседи. Шора батыр, возвращаясь на родную землю, говорит такие слова:

*Ой родная земля, родная земля,  
Земля моих родителей.  
Земля, ставшая на границе  
Двум ханам разделительным колом<sup>13</sup>*  
(подстрочный перевод автора. — Л. М.).

Необходимо отметить, что Казанское ханство и до и после завоевания его русским государством долгие годы граничило «на востоке с Ногайской ордой, на юге с Астраханским ханством, на западе с Московским княжеством...»<sup>14</sup>. В дастане нет никакого отрыва от реальности, действительно исторически Крым и Казанское ханство были странами-соседями.

В некоторых сказаниях эпическая биография богатыря начинается еще до его рождения. Традиционная для других тюркских вариантов часть, посвященная Нарыку, в какой-то степени описывает жизнь Шоры до рождения.

Сон матери, изгнание из страны, рождение сына в дороге, появление воды в пустыне на месте прикосновения пятки ребенка к земле и др. эпизоды изображены как предпосылки к развитию эпической биографии героя. В то же время возвращение в конце дастана к образам отца—матери Шора батыра, окончание повествования словами Минсылу объединяют части о главном герое и его роде в одно целое, придают сюжету своеобразие звучания.

В ногайском варианте дастана уделяется большое внимание описанию детства героя. Шора со сверстниками пасет телят. Этот же мотив есть и в крымско-татарской, и в татарской версиях, но отсутствует в

дастанах «Шора батыр» казахского народного творчества. Ощущается близость в описании событий ногайского дастана с крымско-татарской версией. Визит к детям-пастухам суфия-странника, угощение его Шорой, проводы — вот схожие сюжетные линии. Суфий, благодарный Шоре, отличающемуся от других детей своим умом, смелостью, храбростью, обещает ему подарить жеребенка и саблю, когда мальчик подрастает.

В ногайском варианте особое внимание уделяется гостеприимству, уважению, оказанному Шорой старцу. Нарыка, переселившегося из Казани в Крым, очень тепло встречают, принимают как дорогого гостя. Это своего рода отражение фольклорной этики, свойственной тюркским народам.

В «Шора батыре» ногайцев есть несколько эпизодов выступления героя против вражеского войска. Самый важный из них — момент сражения Шоры с завоевателями Казани после того, как он перебрался из Крыма. Видимо, братский ногайский народ также тяжело переживал захват Казани русскими войсками в 1552 г., этот мотив нашел свое отражение и в дастане. В ногайском народном творчестве герой является участником этих кровавых событий, историческим фоном же являются отношения Казани и Москвы. Следовательно, это произведение и по своему духу, и по трагическому развитию сюжета отражает представление ногайского народа о завоевании Казани.

Дастан, как это свойственно ногайскому эпосу, завершается монологом-плачем. Плач Минлесьлу после смерти сына Шоры, плач Карлыгаш — после смерти Копланлы батыра («Копланлы батыр»), плач Даныбике после смерти Адель-Султана («Адель-Солтан»), плач певца-импровизатора после смерти Мамай («Мамай»), плач Акманлая после смерти мужа Кусеп («Эр-Кусеп») — вот типичные примеры этого явления.

Еще один вариант ногайского народного «Шора баытира»<sup>15</sup> начинается с обязательного для всех остальных вариантов эпизода схватки с Али бием. Али бий, описываемый как личный враг Шоры батыра и его отца Нарыка (здесь он ханский визирь), врывается в дом Нарыка, грабит, унижает, оскорбляет его мать и сестру. И здесь, как это свойственно тюркскому эпосу, конь батыра — неременный атрибут дастана. Его кличка — Тасмагер (в татарской версии — Карагир, в крымско-татарской — Тасмалы кер, Кер туры, в казахском — Алмачуар тулпар, Туры ат). Кульминационным моментом посягательства Али бия на собственность Нарыка в ногайском дастане является похищение его коня — Тасмагера. Услышав от отца о произошедших событиях, Шора отправляется в погоню за Али. В традиционном стиле происходит схватка: Шора побеждает, убивает врага, возвращает любимого коня.

Конфликт с Али бием (Гали би) в каждом из татарских, крымско-татарских, казахских и ногайских вариантов рассматривался как героический эпизод. Во всех вариантах результатом схватки стало отправление батыра в Казань.

Ногайский дастан описывает прощение батыра с родителями, сестрой, любимой девушкой Алтын в форме стихотворного плача.

В дастане особое ударение делается на том, что Шора был настоящим героем, бесстрашным батыром. Однако как бы ни был силен герой, дастан развивается в канве исторических событий: жизнь Шоры трагически обрывается после взятия Казани. Он бросается в Волгу вместе со своим конем. А в конце произведения мать Шоры Минлесьлу приезжает в разрушенную Казань в поисках сына, и поэтический диалог ее со старцем Абулькасимом является заключительным аккордом этой трагедии. В дастане превозносятся деяния Шоры батыра в борьбе за свободу родной страны.

Будучи прекрасно обработанным стилистически, имея стабильную поэтико-художественную форму, дастаны ногайского народа о Чуре батыре отражают политическую, общественную и культурную жизнь ногайцев XVI века.

Особое место среди эпических произведений тюркских народов, посвященных Чуре батыру, занимают казахские дастаны<sup>16</sup>. Они избегают изображение героя, его судьбы в контексте трагедии Казанского ханства. Дастаны, построенные на этом известном в тюркском мире сюжете, имеют тенденцию освещать проблемы, актуальные для казахского народа того времени. Например, русские войска здесь заменены на извечных врагов казахов — калмыков. Тем не менее каждый вариант связывает судьбу Чура батыра с городом Казань.

В казахских дастанах отчетливо просматривается тенденция провиденциализма, веры в могущество высших сил. Некоторые эпизоды своими корнями уходят в эпоху язычества, — например, поклонение могилам, обряды, связанные с образом Баба—Тукты—Чача, сопровождение героя сонмом святых и др. Все это, скорее всего, было связано с образом мышления, характерным для средневековья, а также с влиянием историко-культурных традиций иранских и тюркских народов. Для иллюстрации вышесказанного в исследованных нами казахских дастанах имеется множество примеров. Подобные эпические традиции, хотя и не так ярко выраженные, встречаются в ногайских, крымско-татарских и татарских версиях. Образ неизвестно откуда появившегося старца, который подарил молодому Чуре (Чоре, Шоре) батыру коня, когда тот приглядывал за телятами, — зримый пример наличия подобных традиций.

Прозаические дастаны «Шора батыр» казахского народа весьма богаты по своему содержанию. В них каждое событие тщательно прописано.

Итак, эпическая биография героя тюркских дастанов связана с завоеванием Казани в 1552 г., а в действительности Чура Нарыков был убит в 1546 г. Как известно, фольклорное произведение нередко видоизменяет исторические факты. Связь смерти Чуры батыра с великими трагическими событиями можно рассматривать как прием,

использованный для усиления силы воздействия произведения. Или же можно предположить существование другого «Чуры батыра, сына Чуры би»<sup>17</sup>. В татарских народных преданиях этот образ упоминается неоднократно. Однако в документальных источниках об этом факте ничего не говорится.

Поволжско-татарские, крымско-татарские, ногайские, казахские дастаны о «Чуре батыре» отразили напряженную атмосферу во взаимоотношениях между Казанью и Москвой в XVI в. Они являются объемными произведениями, возвысившими биографию представителей тех непростых времен до эпических высот. Наряду с объединением общих эпических мотивов, идей, сюжета, каждый из этих дастанов представляет ценность как самостоятельное, оригинальное произведение.

### Примечания

<sup>1</sup> Казанская история (Ист. повесть 16-го в.). М.; Л., 1954. С. 82.

<sup>2</sup> *Атласи Х.* История Сибири. Сююмбикэ. Казанское ханство (на татар. языке). Казань, 1993. С. 298.

<sup>3</sup> Там же. С. 331.

<sup>4</sup> *Худяков М.* Очерки по истории Казанского ханства. (Репринтное воспроизведение издания 1923 г.) Казань, 1990. С. 99.

<sup>5</sup> Там же. С. 104.

<sup>6</sup> *Фахретдин Р.* Казанские ханы (на татар. языке). Казань, 1995. С. 120.

<sup>7</sup> *Березин И.* Турецкая хрестоматия. Казань, 1862. С. 41—56.

<sup>8</sup> *Радлов В. В.* Образцы народной литературы северных тюркских племен. Ч. VII. СПб, 1896. С. 122—132.

<sup>9</sup> Там же. С. 21—22.

<sup>10</sup> Там же. С. 167—183.

<sup>11</sup> Крымтатар агъыз яратыджылыгы. Ташкент, 1991. С. 57—72.

<sup>12</sup> Шора бабтир // Ногай давысы. 1992. № 59—60.

<sup>13</sup> Там же. С. 17.

<sup>14</sup> *Худяков М.* Указ. соч. С. 18.

<sup>15</sup> Ногайдынъ кырк бабтиры. Эдиге . Махачкала, 1991. С. 59—89.

<sup>16</sup> *Диваев А. А.* Шура батыр // Сборник материалов для статистики Сырдарьинской области. Т. IV. Ташкент, 1845. С. 117—139; *Он же.* Шура, сын Нарык батыра // Труды общества изучения Киргизского края. Вып. III. Оренбург, 1922. С. 117—126.

<sup>17</sup> Татарское народное творчество. Предания и легенды (на татар. языке). Казань, 1987. С. 367.

Ф. Р. САЛАВАТОВА  
(Уфа)

## *Взаимосвязь жанра парсы с фольклором и изустной литературой*

Генезис парсы как жанра, его идейно-эстетические истоки лежат, с одной стороны, в памятниках классической восточной литературы, в том числе появившихся на местной почве, с другой стороны, парса ведет свое происхождение от фольклора и изустной словесности.

В Башкортостане расцвет творчества сэсэнов и йырау, их общественное признание приходится на период, когда в этих краях начинается распространение письменной культуры, основанной на арабской графике.

«Изустная словесность — “родина” искусства слова. Она находится между фольклором и письменной литературой, выполняет по отношению к каждой из них функцию поддержки, опоры. Рано или поздно, переходя из уст в уста, от одного человека к другому, произведение, созданное сэсэном или йырау, утрачивает имя своего создателя, становится народным, пополняя и обогащая фольклор. С другой стороны, письменная литература во многом черпает свои идеи, образы, принципы построения текста из фольклора, в том числе из произведений, когда-то входивших в состав текстов изустной словесности»<sup>1</sup>.

«Йырау у многих тюркских народов выступает как создатель и исполнитель произведений устного народного творчества, одно из обозначений певца-импровизатора»<sup>2</sup>. Расцвет творчества импровизаторов-йырау приходится на XIV—XVI вв. К какой бы теме ни обращались йырау и сэсэны, все их творчество пронизано углубленными философскими размышлениями о самых злободневных, животрепещущих вопросах современности, думами о предстоящем, призывами хранить верность «заветам предков», стремлением дать нравственную оценку всем деяниям современников.

Анализируя проблематику произведений йырау и сэсэнов, являвшихся интеллектуальной элитой эпохи, исследователи отмечают такие наиболее характерные темы их творчества, как забота о мире, героизм

защитников родины, деятельность правителей и оценка этой деятельности, верность традициям предков, смена поколений и проблема «отцов и детей», дружба, нравственное здоровье. В произведениях таких сказителей, как Хабрау, Асан Кайгы, Казтуган, Шалгыйыз, многие из этих вопросов рассматриваются ярким образным языком в виде поэтических миниатюр-парсы, близких по форме к пословицам и поговоркам, воплощающих в себе «народную философию». В то же самое время каждое такое произведение несет на себе явно выраженные черты авторского подхода. Например, Асан Кайгы в своих произведениях предстает задумчивым, но исполненным оптимизма «степным философом». Как можно видеть из приведенных ниже строк, каждое из двустушии представляет собой как бы маленькую парсу за счет предельной лаконичности и завершенности формы:

Күлдә йөрөгән ак өйрәк  
Кыр кәзерен белмәс,  
Кырза йөрөгән дуғазак  
Һыу кәзерен белмәс,  
...Күсеп — куньп йөрәмәгән  
Ер кәзерен белмәс

Плавающая в озере белая утка  
Не знает ценности полей (свободы),  
Живущая в полях  
Не знает ценности воды,  
Кто не странствовал,  
Не знает ценности родного очага.

В более позднюю эпоху мы можем видеть подобную же афористичность, философичный дидактизм, поэтическую точность во всей полноте проявления в творчестве М. Акмуллы. Все его творчество можно рассматривать как образец умения пользоваться парсой.

Говоря о влиянии творчества сэсэнов и йырау на становление и развитие жанра парсы, необходимо отметить, что основное внимание они обращали на общечеловеческие проблемы: свобода духа, защита родины, смысл жизни, в связи с чем в их творчестве значительное место занимают размышления о проблемах нравственности, современной им общественно-политической ситуации, они явились, таким образом, зачинателями «интеллектуальной» поэзии. Несомненно, что все это не могло не оказать влияния на появление и развитие в башкирской поэзии жанров малых форм.

В башкирском общественно-эстетическом сознании сэсэнны воспринимаются как цвет народа, люди долга и чести, активные и совестливые общественные деятели, которые в своем творчестве воплотили думы и чаяния народные, его надежды и мечты, его устремления. Сэсэнны, как и йырау в свое время, работали преимущественно в таких жанрах, как



эпос, песня, баит и в особенности в жанрах айтыш и кубаир. Айтыши обычно пронизаны углубленными размышлениями о предмете речи, его оценкой на соответствие этическим нормам, советами, наставлениями. Эти особенности айтыша показывают его типологическое сходство с парсой. Общими для обоих жанров являются такие свойства, как непрямая оценка предмета речи, использование иносказания; советы, наставления, даваемые слушателю (читателю), также высказываются не прямо, а исподволь.

Эта особенность прослеживается и в целом ряде малых кубаиров, особенно в тех случаях, когда они посвящены каким-либо бытовым проблемам, основаны на принципах народной педагогики. В этих произведениях широко используются приемы, характерные для парсы: контрастное противопоставление используемых понятий и явлений в рамках одной и той же композиционной структуры, употребление «ящичной» композиции для выражения своих мыслей и идей на основе принципа градации. Например:

Ололарзы ололау —  
Якшылыктың билдәһе...  
Олоға колак һалмау —  
Яманлыктың билдәһе.

(Уважение к старшим —  
Знак благородства...  
Неуважение к старшим —  
Знак подлости).

Или еще:

Кеселәрзе кеселәү —  
Кешелектен билдәһе...  
Кесене һанға алмау—  
Насарлыктың билдәһе.

(Младших за младших держать —  
Знак человечности.  
Младших в расчет не принимать —  
Знак бесчеловечности).

После подобного противопоставления в кубаирах обычно дается и наставление, точно так же как и в средневековых поэтических хикматах. Эта дидактическая часть чаще всего бывает построена в виде афористического высказывания.

Азамат менән дус булһан,  
Кәзерен артыр;  
Белемле менән дус булһан  
Акылын артыр.

С достойным будешь дружить,  
Сам станешь достойным;  
С ученым будешь дружить,  
Сам станешь умным.

В кубаирах часто встречаются исполненные глубокого смысла поэтические строки, воспринимаемые как парса. Эти особенности, на первый взгляд не очень заметные, как раз и связывают два эти жанра.

Среди сээнов часто встречались и такие, кто не ограничивался работой в рамках только какого-либо одного жанра, а использовал возможности самых разных жанров и форм. В этом плане заслуживает внимания творчество Еренсе-сээна. По стилиевым особенностям своего творчества он занимает промежуточное положение между сээнами и сказителями-йырау. Подтверждением тому служит и исключительная всеохватность его творчества. Он работал не только в рамках афористических жанров, но и широко пользовался традиционным семисложным стихом кубаира для создания философских импровизаций. Однако наибольшую известность и признание он получил как выдающийся мастер афоризмов. Не указывая напрямую, точно бить в цель, говоря обиняками, иносказаниями, поставить на место, дать понять, в чем истина, — наиболее явно выраженные черты его произведений. Основное место в его творчестве занимают кулямасы.

В сравнении с другими жанрами, использовавшимися в творчестве сээнов, кулямасы занимают особое место. В башкирском языке для обозначения этого жанра существуют слова «кулямас», «мезек». Это слово соответствует пришедшему из греческого языка слову «анекдот». Поначалу оно использовалось для обозначения неопубликованного, распространяемого изустно произведения.

В настоящее время такие слова, как «кулямас», «мезек», «анекдот» обозначают произведение, очень маленькое по объему, в котором есть неожиданная развязка, рассчитанная на то, чтобы вызвать смех. Такое произведение воплощает в себе дух народа, его остроумие, его умение и в трудные для жизни времена сохранять оптимизм, с юмором относиться ко всем невзгодам, видеть в самом себе не только хорошие, но и дурные стороны. Анекдоты-кулямасы во все времена помогали противостоять произволу власть имущих, служили средством возвышения над трудностями, давали возможность не утратить веру в себя и свои силы. И во время словесных баталий-айтышей от рассказчика требовалось не лезть за словом в карман, уметь приковать к себе, своему выступлению внимание слушателей, уметь рассмешить их, а самое главное — выступить мастером точных, кратких, емких формулировок, чего невозможно добиться без мастерского владения языком, его возможностями, различными языковыми средствами. Человек, который к месту и вовремя умеет и анекдот рассказать, и уснастить свою речь шутками-прибаутками, всегда вызывал неизменное восхищение народа.

В кулямасах основную роль играет финал, концовка произведения. Это самая важная часть композиции кулямасов. В конечном счете, кулямас рассказывается именно ради этой концовки, поскольку именно в ней и заключен главный смысл. Начальная и центральная части кулямасов, как правило, представляют собой простые повествования или описания. Смеховое начало здесь себя еще никак не проявляет. Рассказчик (писатель) стремится не раскрывать до времени слушателю (читателю) всего того, что он хочет сказать. Все самое главное приберегается напоследок, для комического завершения. Последнее предложение, абзац, несущие главную мысль, наполненные глубоким смыслом, как правило, резко отличаются от всего текста своим строением, поэтичностью и, как правило, входят в народную культуру в качестве поговорок, пословицы, афоризма. Нередко бывает и так, что автор завершает повествование пословицей, которая и служит раскрытию всего содержания кулямаса. Таким образом, кулямасы, пословицы, поговорки, афоризмы представляют собой органическое неразрывное единство, существуют, дополняя и обогащая друг друга.

Если кулямасы раскрывают содержание этих афористических жанров, показывая их злободневность, сатирический, насмешливый характер и помогают раскрыть их происхождение, пути эволюции, то завершающие рассказ пословицы и поговорки, подводя итог, способствуют раскрытию философского содержания комической ситуации, представленной в повествовании. В развитии этого «острого» жанра башкирского устного народного творчества роль Еренсе-сэсэн оказалась наиболее значительной.

Еренсе-сэсэн предстает в кулямасах доброжелательным, благородным, тонким острословом. Характерной особенностью его речи было иносказание, намек, не прямое говорение. Например:

#### **Как Еренсе-сэсэн заткнул рот мулле**

Сидят как-то Еренсе-сэсэн и мулла, чинно, степенно разговаривают. Решил мулла проверить сэсэн на знание религиозных предписаний и спрашивает его:

- Скажи-ка, сэсэн, как ты откроешь двери рая?
- Скажу: бисмилла...
- А как ты их закроешь?
- Зачем же я буду закрывать их, если уж открыл. Я же не ты! Пусть и другие пользуются всеми радостями рая...

Тут мулла и заткнулся<sup>3</sup>.

#### **Хорошая привычка**

Еренсе-сэсэн был очень добропорядочным, приветливым, доброжелательным человеком.

— Как ты приобрел все эти черты характера, у кого перенял, — спросили как-то у него.

— У всяких бестолковых, злых, непорядочных людей я этому научился, — отвечает. — Я ведь смотрю на них и все делаю с точностью до наоборот<sup>4</sup>.

Как видим, Еренсе-сэсэн был не только остроумен, находчив, не лез за словом в карман, но и мог выпутаться из любой сложной ситуации.

В башкирском фольклоре есть и другие произведения, близкие по жанру к кулямасам. В каких-то из них преобладает комическое начало, в каких-то назидательно-дидактическое, в третьих же оба эти начала совмещаются. В эту группу фольклорных произведений входят насихаты (притчи), кулямасы-загадки.

«Насихат» (по-русски — притча) означает ‘призыв, поучение, наставление, увещевание’. И хотя это слово и обозначает ‘увещевание’, наставление в насихатах никогда не дается прямо, открыто, но всегда намеком. Обычно главным содержанием этих произведений являются вопросы нравственности и морали с призывом брать примеры с положительных образцов и избегать отрицательных.

«Кулямасы-загадки рассчитаны на выявление степени логичности мышления слушателя, служат образцом, примером надлежащего поведения». Именно этим они близки к притчам-насихатам. Однако в отличие от насихатов, они заканчиваются не моральным выводом, а вопросом.

Естественно, что различного рода повествования о комических, смешных ситуациях, постоянно возникающих в нашей повседневной жизни, не ограничиваются только лишь рамками кулямаса-анекдота, в определенной мере эти черты можно видеть и в рамках таких жанров, как риуайят (легенды о былом) или хатира (воспоминания). Однако своим комическим содержанием они ближе к кулямасам. Эти повествования условно можно назвать народными рассказами. Отличие их от кулямасов состоит в том, что в последних детальное описание события не является принципиально важным, в то время как в «народных рассказах» — это одно из основных требований.

В общем, «кулямас не является жанром письменной литературы, он принадлежит изустной словесности, парса, которая передается изустно»<sup>5</sup>, это один из самых кратких и емких жанров эпического рода литературы.

## Примечания

<sup>1</sup> *Идельбаев М. Х.* Башкирская изустная литература (на башк. яз.). Уфа, 2001. С. 70.

<sup>2</sup> *Галин С.* Народной мудрости источник. Уфа, 1993. С. 91.

<sup>3</sup> Башкирское народное творчество. Кулямасы. Уфа, 1985. С. 55.

<sup>4</sup> Там же. С. 56.

<sup>5</sup> *Хатинов Ф.* Эпические жанры. Казань, 1973. С. 73.

М. Х. ИДЕЛЬБАЕВ  
(Уфа)

*Взаимосвязь и взаимовлияние башкирской  
авторской изустной поэзии, фольклора  
и письменной литературы*

Научный термин «изустная литература» в башкирском литературоведении стал применяться с 70-х гг. XX в. В некоторых других тюркоязычных — в казахской, азербайджанской, а также в среднеазиатских и др. — литературах этот термин вошел в научный обиход несколько раньше, в первой половине названного столетия. Присутствие изустного авторского творчества в китайской, индийской, персидской, арабской, западноевропейских, скандинавских традициях на определенных исторических этапах отмечалось еще в исследованиях XIX в. Изустная литература как словесное искусство индивидуального характера сочинялась и распространялась изустным путем и выражала личное мировоззрение конкретного автора, его этическую оценку действительности. Изустность приближает ее к фольклору, а индивидуальность — к письменной литературе. Но «это уже не фольклор, но еще не “письменная” литература со всеми вытекающими отсюда особенностями. Это первая историческая форма художественной литературы, которую найдем у всех народов»<sup>1</sup>. Продолжительность бытования изустной литературы, ее удельный вес в словесном искусстве того или иного народа зависит от ряда факторов: социально-исторических условий, общественно-политического положения, географических особенностей, наличия своей аудитории и ее требований. В большинстве тюркоязычных литератур имелись благоприятные условия для ее многовекового расцвета.

В башкирской филологии понятие «изустная литература» употребляется в двух значениях: реже — как словесный фольклор (Г. Амантай, А. Харисов), чаще — как продукт конкретного авторского импровизаторского профессионального творчества (Г. Хусаинов, Г. Кунафин, З. Шарипова, А. Вильданов и др.). В нашей работе оно применяется только во втором значении. Именно в таком значении данный термин

ввел в научный оборот академик Н. Я. Марр в 30-х годах XX в., отмечая при этом, что изустная литература требует «тех же исследовательских приемов, что и писаная литература»<sup>2</sup>. Однако в отечественной филологии этот термин получил неравномерное распространение. В литературоведческих словарях и энциклопедиях слово «изустная литература» отсутствует. Исследователи, пишущие о данном явлении в мировом словесном искусстве, обходятся без него, чаще употребляя слово «устное» — «устная литература», «устная поэзия» (А. Н. Веселовский, М. И. Стеблин-Каменский, Е. М. Мелетинский, И. С. Лисевич, Н. А. Гринцер, И. М. Фильштинский и др.). В тюркоязычных литературах, где удельный вес профессиональной изустности в течение столетий был весьма заметным, укрепились термины «ауыз-тел эзэбиәте» (башкирская), «ауыз әдебиәти», «ауызша әдебиет» (казахская), «ауыз еки әдебиет» (каракалпакская) и др. (все — в значении «изустная литература»). Но и понятие авторская «изустная литература» содержит несколько оттенков значения: а) самые первоначальные авторские тексты фольклора, так как, «разумеется, всякое отдельное народное произведение было обязано своим началом одному лицу, которое, с горя или радости, вдруг запело его; но, во-вторых, это лицо, сочинивши, или, говоря его собственным языком, *сложивши* песню, само не знало, что оно — поэт, и смотрело на свое дело не как на дело, а скорее как на безделье от нечего делать; во-вторых, песня, переходя из уст в уста, претерпевала много изменений, то прибавляясь, то убавляясь, то улучшаясь, то искажаясь, смотря по степени присутствия или отсутствия поэтического чувства певших его»<sup>3</sup>; б) творческая деятельность мастера слова, который продолжает совершенствовать памятники, уже ставшие народным достоянием; в) произведения профессионального изустного автора, который в совершенстве владеет всеми секретами импровизаторского искусства. Как правило, его имя гораздо популярнее в сравнении с другими типами изустных авторов, а произведения — гораздо долговечнее; г) импровизации, сочиненные на самом последнем этапе бытования изустной литературы конкретным автором и им же зафиксированные на бумаге. Из этих четырех оттенков значений лишь пункт в) наиболее полно соответствует общепринятому в литературоведении понятию «изустная литература». Таким образом, изустная литература — это словесное импровизаторское творчество профессиональных сочинителей, в произведениях которых выражаются их мировосприятие, эстетические идеалы, индивидуальный стиль и средства изображения; она распространяется изустным путем, передается из поколения в поколение с сохранением первоначального авторского текста. Изустно-литературные творения со временем могут запечатлеться на бумаге, но до этого они непременно должны бытовать определенное время в устах автора или исполнителей. Импровизированные, но зафиксированные тотчас же на бумаге под диктовку или иным способом произведения к изустной литературе не относятся.

Как полагают, на заре человечества первые стихотворные тексты рождались в процессе труда или исполнения обрядов, ритуалов, сопровождаемых хоровым пением. Казалось бы, словесное искусство первоначально возникло как продукт коллективного творчества. Но здесь главную роль играл запевала, он начинал, остальные его подхватывали; он же являлся автором ритмических словосочетаний. С течением времени функции запевалы и хора дифференцировались, «при появлении связного текста роль запевалы — корифея должна была усилиться, участие хора сократиться»<sup>4</sup>. А слова и мелодия еще долго бытовали вместе, практически вплоть до появления письменности<sup>5</sup>. Представители изустной литературы тюркских народов свои сочинения зачастую исполняли в сопровождении музыкальных инструментов, что способствовало более длительному сохранению в памяти авторского текста. Именно текст служил основным выразителем идей — взглядов и мировоззрения сочинителя. Содержание произведения зависело от степени его мастерства. Автор художественного слова постепенно совершенствовался. От простого подражателя, «неосознанного авторства» (М. И. Стеблин-Каменский) прошел путь до всеобщего народного признания. Имена авторов, осознанно зафиксированных в текстах сочинений, встречаются еще в шумерской литературе. Например, в поэтическом споре «Лето и Зима, или Энлиль выбирает бога — покровителя земледельцев» спорящие между собой братья Энеш и Эnten за решающим словом обращаются к отцу Энлилю, а в его поэтическом ответе упомянуты имена всех троих<sup>6</sup>. В странах Западной Европы, например, понятия *skald* — «автор стихов» и *yrkia* — «сочинять стихи» употреблялись задолго до появления письменности<sup>7</sup>. Осознающий свою деятельность автор заботился о себе, фиксировал свое имя в тексте произведения (в изустной поэзии тюркских народов, как правило, в конце, в так называемом колофоне). С течением времени авторская осознанность обогатилась новыми качествами, проявившимися в свойственных только данному сочинителю языке и стиле, средствах изображения, вкусе, интересах, мировоззрении и др.

В истории мировой литературы время возникновения и продолжительность изустного этапа в различных историко-географических регионах были разными. Тысячелетняя шумерская литература представляла собой «процесс перехода от устной литературы к письменной», а древнейшие аккадские (вавилонно-ассирийские) памятники были созданы в письменном виде<sup>8</sup>. У народов с ранней или готовой письменностью изустный период литературы может быть весьма краткосрочным и незаметным, «прижатым» между фольклором и письменной литературой. Египетская литература «древнего царства», при широком распространении фольклора, была только авторской и известна только в письменном виде. Из далекого изустного периода китайской литературы остались следы в виде своеобразных жанров и жанровых форм. «Та поэзия, которая предшествовала в Китае литературной — юэфу (песенная поэзия), и

близкие ей по характеру произведения, где текст связан с музыкой, все еще были литературой устной, чем письменной», — пишет И. С. Лисевич<sup>9</sup>. Р. Н. Баимов отмечает схожесть основных этапов эволюции восточных литератур, имеющих древние корни (индийская, китайская, иранская), и «молодых» (японская, арабская, турецкая и др.): «общенародное устное творчество; искусство ораторов-импровизаторов (творчество сэсэнов, бахши, жанров, сказителей и т. д.); авторское (профессиональное) письменное творчество»<sup>10</sup>. Изустный этап пережили также доклассовая греческая, средневековые западноевропейские и др. литературы.

Создатели и исполнители изустной литературы, в зависимости от условий, в различных историко-географических регионах имели определенную преобладающую творческую направленность. Например, в древней Индии певцы делились на три группы: 1) знатоки священных индусских преданий; 2) бхараты, которые пели о боевых подвигах, знали «родословную и семейную историю местного властителя»; 3) певцы из обездоленных каст Индии<sup>11</sup>. Кельтские друиды, барды, фили, древнегреческие аэды были носителями эпических традиций, пели про деяния предков на праздниках и пиршественных застольях при княжеских дворах, религиозных торжествах; друиды «не излагали письменно своего учения, ... они были прорицателями, знахарями, врачами, жрецами, наставниками; освобождены были от военной службы и окружены были почетом; друид шел рядом с королем, во главе общества»<sup>12</sup>. Средневековые бургундские канторы, африканские гриоты, старогерманские шпопы — дружинные певцы — прославляли военные подвиги, победы. А жонглеры Франции, шпильманы Германии, скоморохи Болгарии и Руси в основном вели бродячий образ жизни с музыкальным или комедийным увеселительным репертуаром. Менестрели — английские и французские странствующие певцы XIV—XVIII вв., в отличие от них, не обязательно были создателями своих произведений, они часто исполняли произведения других авторов. Примерно такие же функции выполняли древнегреческие рапсоды — декламаторы эпических поэм аэдов, арабские равии — исполнители сочинений бедуинских поэтов. У тюркских народов изустные профессиональные творцы с широким диапазоном назывались по-разному: азан (древние турки), кедай (ногайцы), олонхосут (якуты), ашуг (азербайджанцы), ашик, бахши, баксы, шаир, манассы (узбеки, туркмены, киргизы), йырау, акын, сэсэн (казахи, башкиры).

Хотя изустные этапы литератур у различных народов отделялись по времени — тысячелетиями, по месту — континентами, в тенденциях развития мирового авторского изустного искусства слова наблюдается устойчивая закономерность. Первоначальные творения родились в родо-племенных условиях при содействии обрядов и ритуалов. Знатоки, ценящие магическую силу слова, использовали поэтические причитания в различных обрядовых (а значит, и жизненных) целях — для заговоров,



заклинаний, ворожбы, гадания, предсказания, врачевания и т. д. Далее из этих «жанров», связанных с использованием волшебной силы слова, на первый план выходило импровизаторское художественное творчество. Его тематический и жанровый репертуар также типологически тождествен для различных историко-географических регионов. На всех этапах развития изустной литературы заметное место занимает восхваление, воспевание кого- или чего-либо: божественные силы, святых духов, правителей, вождей, военачальников, батыров, победоносные походы, высокую мораль... Авторы, как правило, прекрасные знатоки религиозных и светских легенд и преданий, знаменательных исторических событий, родословной высокопоставленных лиц, используют их в публичных выступлениях или в создании больших эпических произведений. Изустные творцы всегда находятся в гуще общественно-политических событий, пользуются всеобщим уважением масс, смело вмешиваются в деятельность вождей и предводителей, в необходимых случаях влияют на них своими мудрыми советами. Характерная особенность творчества изустных сочинителей — затрагивать самые насущные проблемы времени, актуальные для данного общества именно к моменту публичного высказывания. Жгучие общественно-политические проблемы рождали широкий круг тематики и комплекс жанров от героических и социально-бытовых эпосов до исторических, лирических, афористических песен, гимнов. Арабские реджес — импровизированные народные гимны — позднее нашли распространение и у тюрков; древнейшее явление изустной литературы — поэтический спор двух мастеров слова — способствовал появлению в Греции в VIII—V вв. до н. э. жанра агон, на древнем и средневековом Востоке — назиры, в X—XI вв. в Европе — тенконы и пастурели, длительному бытованию в тюркской среде айтыша. В средневековье в странах восточной Европы появились бродячие поэты-импровизаторы, — германские шпильманы, французские труверы содействовали дальнейшему процветанию героической эпике; творчество русских скоморохов своим увеселительным содержанием было направлено на поднятие духа народных масс, зачастую оно включало элементы устной народной драмы.

Имела бытование в изустной литературе и проза. Она получила распространение у древних персов и арабов. В XVII—XVIII вв. в русской среде были известны так называемые «народные книги». В это понятие входят «как элементарные подражания фольклорным образцам, механические заимствования в лубочные переложения, так и литературные произведения, созданные на основе художественного и идейного переосмысления фольклора различных жанров»<sup>13</sup>. Как видим, в изустной среде присутствовали элементы всех трех литературных родов, однако безусловно доминировала в ней поэтическая форма, способствующая более длительному сохранению первоначального авторского «оригинала».

Отпечатки устной словесности находятся еще в самых ранних тюркских рунических памятниках (VII в.). И. В. Стеблева пишет об орхонских

надписях: «В текстах памятников легко обнаруживаются следы влияния дружинного эпоса, складывавшегося в окружении предводителя войск»<sup>14</sup>. В Большой надписи Кюль-тегина мать правителя сравнивается с птицей Хумай, олицетворявшей в древнетюркской мифологии богиню земного начала и плодородия. Этот образ в том же значении занял место в древнем башкирском эпосе «Урал батыр». Большая и Малая надписи Кюль-тегина привлекают внимание еще и тем, что его слова высечены мастерами по устной диктовке автора Йолыг-тегина, родного брата героя этих двух текстов. В изустных традициях созданы также памятники рунического и уйгурского письма VIII—X вв. «Книга гаданий» («Ырк битиг») и «Легенда о принце и тигре». А легендарный Коркут — «аксакал, мудрый патриарх, вещий певец и прорицатель»<sup>15</sup>, является, пожалуй, первым ныне известным представителем изустной литературы тюрков. Легенды и предания, эпические сюжеты под его авторством стали появляться у огузских тюрков в VII—XI вв. и записывались примерно в середине второго тысячелетия; то есть в течение пяти-восьми столетий они бытовали под его легендарным авторством в изустной среде. В конце каждого из 12-ти сюжетов, изданных в настоящее время, от имени Коркута благословляется изустное их распространение словами типа: «Пришел дед мой Коркут, сложил песнь, сказал он ... после меня пусть переймут и рассказывают ее певцы»<sup>16</sup>. В памятнике находим емкую характеристику изустного певца («С кобзой в руке, от народа к народу, от бека к беку идет певец; кто из мужей отважен, кто не годеи, знает певец ...»<sup>17</sup>), очень созвучную словам, какими обрисовывали башкирские сэсэн своих коллег («[Он] не защитник плохих деяний, не церемонится с врагом, любит справедливость, поет о нуждах страны»). Сюжеты, приписываемые Коркуту, легенды и предания о нем самом в настоящее время встречаются у многих тюркских народов, в том числе и у башкир. Созданное в XII—XIII вв. в Фергане поэтическое сочинение Ахмета Югнаки «Хибат аль-хакаик» («Подарок истин») можно назвать полностью изустным. Во-первых, автор, как и античный поэт Гомер, с рождения был незрячим и мог творить его только по памяти. Во-вторых, будучи представителем сформировавшейся в средневековой тюркской среде литературы суфийского направления, он адресовал свое произведение народным массам — простому неграмотному слушателю. В колофоне памятника автор сам высказался о его изустном характере («*Әйтмеш әдиб диккәти тел белә, әгәр белсә Кашғар тели, һәр кеше беләр ул әдибнең әйт(м)еше*» — «*Высказал [это все] поэт по всем изяществом языка, если кто знает кашгарский язык, то он будет знать все, что сказано*»<sup>18</sup> (курсив наш. — М. И.)).

Таким образом, авторские изустные памятники в древней и средневековой общетюркской литературе бытовали наряду с письменными. А далее, на их традициях изустная поэзия долго и устойчиво функционировала в большинстве литератур тюркских народов. На наш взгляд, причины ее особой живучести в тюркском мире необходимо искать

в следующих обстоятельствах. 1) Словесное искусство, как известно, может служить мощным идеологическим оружием правящих классов. В зависимости от изменения соотношений социальных сил в обществе меняются и формы бытования словесности как средства идеологии. Процесс классовой дифференциации у тюрков, в силу ряда объективных исторических обстоятельств, протекал медленно и затянулся на несколько столетий. 2) Основным способом производства служило у них скотоводство, которое, по замечанию Л. Н. Гумилева, «является наиболее устойчивой формой хозяйства, почти не поддающейся усовершенствованию»<sup>19</sup>. Оно также по-своему повлияло на замедленный ход социальной дифференциации, более мирное взаимоотношение между рабовладельчества и крепостничества среди соплеменников. 3) Скотоводство само по себе создавало благоприятные условия для процветания изустного поэтического слова, рождения его новых жанров. Достаточно вспомнить античные буколики, идиллии, эклоги, средневековую французскую пастораль и др., появление которых было связано с природой. 4) Как ни парадоксально, сама письменная литература у тюрков, в отличие от другой аналогичной среды, содействовала параллельному устойчивому бытованию изустной. Дело в том, что письменные художественные памятники обычно создавались на недоступном даже для более или менее грамотного слоя населения языке, с обильно заимствованными арабизмами и фарсизмами. Такая литература удовлетворяла потребности лишь высокообразованной части общества. А остальное большинство выдвигало из своих рядов мастеров изустного слова, которые творили на живом разговорном языке. Зачастую они и книжные сюжеты письменников переложили на народный язык. Перечисленные обстоятельства были характерны для большинства тюркоязычных народов, и функционирование изустной литературы исчисляется у них несколькими столетиями.

Наиболее значительными представителями изустной поэзии тюркских народов, воплотившими традиции общетюркской эпохи словесности, были: турецкой — Юсуф Амре (XIII—XIV вв.), Пир Солтан Абдаль (XVI в.) и современные ашикы; азербайджанской — Гурбани, Ашуг-Аббас, Сары-Ашуг, Ашуг-Валех (XV—XVI вв.) и плеяда прославленных ашугов XIX—XX вв.; туркменской — шаиры Байрам-хан, Караджа-оглан, Бархудар Туркмен, бахшы Андалиб, Шабенде, Шайдан, Гурбанлы, Магрупи (XVI—XVIII вв.); киргизской — знаменитые манасы Сагинбай Оразбеков и Саякбай Каралаев и их ученики (XIX—XX вв.); казахской — когорта йырау XIV—XVI вв. и самобытные акыны Досмамбет, Бухар, Умбетай, Тати-Каре, Шал, Кутуш, Коблан, Жанкиси, Махамбет (XVII—XIX вв.). Общими, объединяющими началами в их импровизациях выступают созвучность идейно-тематических направлений, сходство жанров и жанровых форм, единство формообразующих показателей. И еще — сочинения изустных авторов принципиально

отличаются от фольклорных памятников, которыми был неизмеримо богат каждый из упомянутых регионов. Между мастерами изустного слова разных поколений — наставниками и их учениками — установились многовековые традиции взаимоотношений. Профессиональные творцы новых поколений относились к импровизациям своих старших коллег как к чему-то святому, ни в коем случае не осмеливались вносить в них существенные изменения. «Их “вмешательство” в текст своих предшественников, — как отмечает Х. Г. Кероглы, — было не более чем “вмешательство” переписчиков рукописей поэтов-классиков»<sup>20</sup>.

Импровизация — не обязательно моментальное сочинение при прямом выступлении перед публикой. Профессиональный импровизатор — большая творческая личность, постоянно занятый проблемами своего времени. О публичном выступлении он, безусловно, заботится заранее, и многие наиболее важные его мысли в виде готовых поэтических строк могли рождаться раньше, до общения с аудиторией. Но это не исключает активного творческого процесса при выступлении: в зависимости от контингента слушателей, их настроения, расположенности, места, времени и обстоятельств произнесенной речи что-то добавляется, убирается, подчеркивается — иначе не было бы настоящей импровизации. Для большого мастера внесение необходимых коррективов в готовый текст не составляло большого труда. Зато рождался шедевр — тщательно обдуманная от начала до конца импровизация (будь она кубаиром, толгау, айтыш, воззванием, эпическим повествованием) приобретала неповторимую образно-поэтическую форму, уже не подлежащую изменению ее авторских индивидуально особенностей. И каждый такой подлинный импровизатор имел свой неповторимый голос.

Изустная литература находится в центре между фольклором и письменной литературой и служит опорой, базой для их развития. Первоначально все устные сочинения рождаются в ее среде и со временем, когда их авторы предаются забвению, становятся достоянием фольклора. А письменная литература, как известно, питается лучшими традициями как фольклора, так и изустной поэзии. К тому же авторские изустные сочинения на последнем этапе бытования этой литературы зачастую доводятся до читателей письменным путем. Выходит, богатейший фольклорный репертуар башкирского народа (последнее издание — в 36 томах) свидетельствует также и о длительности и богатстве древнего этапа изустной литературы. По подтверждению многочисленных фактов письменность в регионе тоже возникла рано; первые общетюркские письменные литературные памятники или образцы надписей, начиная с рунических, имели распространение и среди башкир с VII—VIII столетий. Стало быть, можно вести речь о длительной истории взаимоотношений изустной, письменной литературы и фольклора. Башкирские йырау и сэсэн, представители изустной поэзии XIV—XIX вв., хотя и выбирали устную речь в качестве единственного средства общения с публикой, в большинстве имели весьма высокое образование. Они

были осведомлены об исторических событиях страны, как правило, по письменным источникам, художественные памятники читали в оригиналах или полных версиях. При всем том сзэсны предпочитали изустное изложение своих сочинений.

Принципиальная разница между изустной и письменной передачей художественного материала заключается в адресате его назначения и оперативности содержания. Все то, о чем говорит изустный автор, относится к «сегодняшнему» своего времени, чаще всего — безотлагательному к моменту выступлений. Его слушатель стоит рядом (а может быть, сидит на троне), непосредственно воспринимает, тотчас же делает выводы, принимает решения. Письменная же литература повествует о прошедшем. Если даже и поднимаются в ней самые злободневные вопросы, все равно проходит определенное время между фиксацией на бумаге и восприятием читателем. Между тем очень часто некогда оперативные сочинения изустной литературы потом служат базой, источником для литературы письменной. Сюжеты большого цикла восточных средневековых дастанов когда-то первоначально были сочинены изустными авторами. Таким образом, письменная литература с самого, можно сказать, своего рождения подвергалась влиянию изустной. В Большой и Малой орхонских надписях, например, как в зеркале, нашли отражение все три группы рассмотренного выше первого тематического направления изустной поэзии. Как бы в дополнение к ним, в миниатюрных притчах «Брк битиг» и сборнике «Хибат аль-хакаик» А. Югнаки, созданных в характерной для изустной поэзии форме обращения к слушателю, сконцентрированы повседневные житейские вопросы, правила поведения, морально-этические нормы. Даже в эпитафийных поэтических изречениях Урало-Поволжья, Башкортостана XII—XVIII вв. зафиксированы философские мысли о бренности мира, о жизни и смерти, местами дословно совпадающие с афористичными строками кубаиров. В древнетюркских памятниках «Кутадгу билик» Ю. Баласагунлы, «Диван лугат ит-тюрк» М. Кашгари и средневековых кипчакских диванах и дастанах «Мухаббатнаме» Хорезми, «Гулистан бит-тюрки» Сарай, «Жумжума Султан» Катиба, «Хосроу и Ширин» Кутба обнаруживаются аналогичные признаки близости с башкирскими изустными памятниками. В частности, особое внимание привлекает «Хосроу и Ширин». Во-первых, в самом дастане есть образы изустных певцов Барбеда и Никисы, заимствованные, как и основная сюжетная канва, из одноименных персоязычных дастанов Фирдоуси и Низами. У Кутба они являются приближенными правителя Хосроу, и в самых критических ситуациях их поэтическое слово играет решающую роль. Во-вторых, судя по содержанию дастана, автор тоже проникнут духом этих своих героев, высоко ценит силу устной поэтической речи, сравнивает ее с волей человека, сидящего на троне. Причем дастан изобилует меткими образными выражениями, пословицами и поговорками, фразеологизмами, некоторые из них призывают употреблять

слова правильно, по назначению («Сүз үлсәб сүзләтелсә, сүзгә охшар, үкүш сүз йөк ишәккә, тип мэкәл бар» — «Слово оно есть слово, когда высказано взвешенно; поговорка гласит, что плохое слово — груз для ишака»)<sup>21</sup>. К тому же в поэтическом лексиконе автора, наряду с арабскими, персидскими, тюркскими, достаточное количество чисто башкирских слов, сохранивших свое звучание и правописание даже в современном употреблении: өлкәр, андыз, оторо, утлау, йәйләү, һомай кош, зиндан, нәүкәр, тойғон, ойоу, козок, кош һалыу, бистә, сатыр, һағыш һ. б. Эти слова часто применялись в башкирских эпических повествованиях, кубаирах, где имелись эпизоды, связанные с описанием природы, охоты, боевых походов. Остается полагать, что автор «Хосроу и Ширин» мог быть знаком с эпическим творчеством йырау и сәсэнәв. Нарушая хронологию, здесь мы вынуждены обратиться к более позднему письменному памятнику — к киссе Багауи под названием «Бузьегет». Созданная в середине XIX в. в г. Уфе, она известна тем, что в равной мере содержит признаки и письменного, и изустного сочинения. «Бузьегет» имеет и другие письменные версии среди башкир, казахов, татар, каракалпаков, ногайцев, а в Башкортостане распространены также и фольклорные варианты. В содержании уфимского же текста отчетливо обнаруживаются отдельные элементы сюжета «Хосроу и Ширин» Кутба. Схожие эпизоды присутствуют в разных местах текстов (главные герои узнают друг о друге и встречаются вследствие сновидений; и Хосроу, и Бузьегет при поиске возлюбленной обращаются к помощи ближайшего друга; влюбленные пары — дети правителей; главную героиню везде сопровождают ее подруги; присутствуют образцы изустных певцов, выступающих в решающие моменты с дельными советами; трагическая концовка: главные герои погибают почти в идентичных обстоятельствах и т. д.). Авторское повествование в киссе, как и в «Хосроу и Ширин», дано 11-сложными стихотворными строками, а речи героев построены на 7-сложном размере кубаира, что наблюдается во всех ее фольклорных версиях.

Первые ныне известные самобытные башкирские письменные памятники начали появляться в XV—XVI вв. До XVIII в. идет процесс становления и развития письменной башкирской литературы, характеризующейся разнообразием жанрово-стилевых форм. В российскую эпоху в башкирской среде создавались новые версии восточных дастанов, анонимные или авторские поэтические сочинения в духе агиографического и суфийского содержания, шежере, а также историко-художественные (таварихи), художественно-путевые (саяхатнаме); художественно-публицистические записи синкретического содержания. Степень близости их к изустной литературе не одинакова. Больше выражена она в шежере и публицистике. А особенно — в уникальном памятнике XV в. «Последний из Сартаево рода». В этом небольшом прозаическом сочинении объемом 6—7 книжных страниц повествуется об опустошительных боевых действиях Золотоордынского хана Тимура

на территории Башкортостана в конце XIV в. Автор его, Ялык Бурнак улы, был знатным бием, получившим образование, судя по тексту, в одном из среднеазиатских городов, умным военачальником, знающим древние воинские обычаи и ритуалы, главой рода, уважаемым именитыми современниками, прекрасным знатоком истории, талантливым мастером слова, искусственным в традициях как изустной, так и письменной литературы.

Есть все основания утверждать, что «Последний из Сартаево рода» сначала в стихотворной форме сочинялся изустно и с течением времени был зафиксирован письменно. Во-первых, произведение начинается привлекающими внимание публики словами: «Слушайте все!» К подобному приему часто прибегали йырау и сэсэн. Такое обращение в тексте повторяется неоднократно: «...я заставлю свой язык *рассказать* вам все, что было»; «тынлагыз барыгыз да!» («*слушайте* все!»); «я расскажу вам о своих детях»; «я *скажу*»; «эй, агайларым!» («эй, братья мои!»); «*слушайте!*»; «я буду *говорить* до конца»; «я вам скажу»; «знайте!»; «знайте все!»; «белегез, кышыларем!» («знайте, люди мои!»); «но я *скажу*». К тому же, рассказчик является непосредственным свидетелем всех описываемых событий. Некоторые из эпизодов происходят именно в момент произнесения речи, прямо перед глазами воображаемых слушателей. Главное, язык памятника в корне отличается от стиля письменных сочинений той эпохи, он весьма близок к речи импровизаторов: прост, лаконичен, образен, меток. («Он всегда смел и отважен, как раненый беркут»; «Аксакал Кара-Абыз имел дочь, которая затмевала своей красотой даже летнюю луну»; «Ее волосы были много чернее, чем крыло кузгуна»; «В вышине сверкал Ете-йондоз, который так походит на опрокинутый черпак для кумыса»; «Их столько (войско противника. — *М. И.*), сколько может быть дурных мух в сухое жаркое лето»; «Судьба родившегося в годы барса подобна весеннему ветру, изменчивому, как женщина, которая есть и тепло, и холод» и др.). Если присутствуют книжные выражения, то лишь в уместной, вполне допустимой для образованного человека норме. Наконец, даже в переводе на русский язык текст не потерял своей ритмичности, в какой, видимо, был в первоначальном стихотворном варианте. Главная мысль памятника передана в следующих предложениях, весьма созвучных с идейным содержанием многих импровизаций йырау XIV—XVI вв.: «В сердце каждого из нас кипела тогда отвага и ненависть. Мы шли защищать свои леса, защищать свои степи. Мы не хотели рабства»<sup>22</sup>.

Еще более очевидная связь с изустностью прослеживается у большой группы письменных памятников под общим названием «шежере». Это — генеалогическая запись родов и племен, создаваемая часто представителями нескольких поколений. Письменные фиксации историй родов и племен в виде летописей, исторических преданий, саг, книг событий, родословий и др. существовали в Западной и Восточной Европе, Скандинавии и особенно — у восточных народов. Историю создания

башкирских шежере можно разделить на два этапа. Как пишет Р. Г. Кузеев, «наличие шежере в башкирском роде было также обязательно, как обязательны такие родовые атрибуты, как тамга, птица, дерево»<sup>23</sup>. Значит, время его возникновения относится к древности. Приблизительно до средних веков шежере составлялось устным путем в стихотворной форме, в таком виде оно «легче заучивалось и с меньшими искажениями передавалось из поколения в поколение»<sup>24</sup>. Авторы изустной поэзии — йырау и сэсэнны — были прекрасными знатоками родословий предводителей, военачальников, вождей родов и племен, прославляли их, выступали в роли советчиков. Вполне возможно, что устное шежере составляло один из жанров их творчества. Следы изустной эпохи сохранились во втором, письменном, этапе шежере (XV — начало XX вв.). Например, два текста — шежере рода Усерген и Кара Табын — известны в стихотворной форме, первый из них был сочинен 7-сложным размером кубаира. Некоторые тексты родословной передают сюжеты эпических повествований, легенд и преданий. В шежере рода Карагай-Кыпсак зафиксирован один из вариантов эпоса «Кусяк бий», а шежере рода Юрматы начинается с описания события, связанного с мифическим образом дракона. Отрывки из кубаиров, песни, легенды и предания, байты, пословицы и поговорки, перекликающиеся с импровизациями йырау и сэсэннов, можно обнаружить как в средневековых, так и в более поздних (XIX — начало XX вв.) текстах шежере. Многие из них не просто запечатлели голую историю, цепь и ветвь поколений рода, а на подобающем литературно-художественном уровне поднимали злободневные проблемы времени, на них заостряли внимание вождей и всех сородичей. По сути, в шежере находили отражение все те общественные и социально-бытовые вопросы, которые волновали население страны.

Итак, факторы взаимосвязи изустной литературы с фольклором и письменной литературой или, наоборот, критерии их самостоятельности в первую очередь обнаруживаются в авторской природе, объектах изображения, круге поднятых проблем (тематических направлениях), жанровой системе. В определенных исторических условиях профессиональная изустная литература постепенно сливается с другими видами словесного искусства, но и за время своего полнокровного функционирования оказывает положительное влияние на развитие фольклора и письменной литературы. Башкирская изустная и письменная литература, фольклор, взаимно дополняя и обогащая друг друга, в течение ряда столетий существовали параллельно.

### Примечания

<sup>1</sup> Гаджиев А. А. Реализм в литературах советского Востока. Баку, 1978. С. 34—35.

<sup>2</sup> Марр Н. Я. Академик С. Ф. Ольденбург и проблемы культурного наследия // Сергею Федоровичу Ольденбургу: К пятидесятилетию научно-общественной деятельности. 1881—1931: Сборник статей. Л., 1934. С. 11.



<sup>3</sup> *Белинский В. Г.* [Статьи о народной поэзии] // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 5: Статьи и рецензии 1841—1844. М., 1994. С. 331 (курсив автора).

<sup>4</sup> *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 160.

<sup>5</sup> История всемирной литературы: в 9 т. Т. 1. М., 1983. С. 27.

<sup>6</sup> *Крамер Самюэл Н.* История начинается в Шумере. М., 1991. С. 146.

<sup>7</sup> *Стеблин-Каменский М. И.* Мир саги. Становление литературы. Л., 1984. С. 47.

<sup>8</sup> История всемирной литературы. Т. 1. С. 98, 100.

<sup>9</sup> *Лисевич И. С.* Древняя китайская поэзия и народная песня. М., 1969. С. 233.

<sup>10</sup> *Баимов Р. Н.* Восточная литература: Материалы по истории индийской, иранской, арабской литератур с древнейших времен до XVIII в. Уфа, 1999. С. 61—62.

<sup>11</sup> *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. С. 252.

<sup>12</sup> Там же. С. 211.

<sup>13</sup> *Базанов В. Г.* От фольклора к народной книге. Л., 1973. С. 66.

<sup>14</sup> История всемирной литературы. Т. 2. С. 197—198.

<sup>15</sup> *Жирмунский В. В.* Тюркский героический эпос. Л., 1974. С. 532.

<sup>16</sup> Книга моего деда Коркута: Огузский героический эпос / перевод В. В. Бартольда. М.; Л., 1962. С. 63.

<sup>17</sup> Там же. С. 12—13.

<sup>18</sup> *Малов С. Г.* Памятники древнетюркской письменности. М.; Л., 1951. С. 199, 319, 320—321.

<sup>19</sup> *Гумилев Л. Н.* Древние тюрки. М., 1993. С. 4.

<sup>20</sup> История всемирной литературы. Т. 5. М., 1988. С. 480.

<sup>21</sup> *Zaiaczkowski A.* Naistarsza wersja turecka Nusrau u Sirin Qutba: (Зайончковский А. Старейшая тюркская версия «Хосроу и Ширин» Кутба) Ozesc I. Tekst. Warszawa, 1958. С. 175 (на польск. яз.; тексты — на яз. тюрки).

<sup>22</sup> Башкирское народное творчество: в 18 т. Т. 2. Предания и легенды. Уфа, 1987. С. 177.

<sup>23</sup> Башкирские шежере. Уфа, 1960. С. 10.

<sup>24</sup> Там же. С. 200.

К. Н. ПАРАНУК  
(Майкоп)

## *Образ мифологического божества Тлепша и способы его художественной реализации в современном адыгском романе*

Одной из характерных особенностей современного адыгского романа является его обращенность в прошлое и тесная связь с мифоэпической традицией, становящаяся с каждым разом все более глубокой и самобытной. Творчество разных авторов с совершенно разными творческими почерками и методами обнаруживает разные подходы к взаимодействию с народной традицией и ее творческому усвоению.

Для подтверждения данного тезиса в этой статье предлагается попытка проследить образ одного из самых популярных в адыгском пантеоне мифологических божеств Тлепша и варианты его трансформации в романах Ю. Чуюко «Сказание о Железном Волке» (1993), Д. Кошубаева «Абраг» (1999) и Н. Куека «Вино мертвых» (2001). Необходимо отметить, что все три романа, несмотря на широкое присутствие в них мифологических реминисценций, совершенно разные по творческому методу и приемам их использования в тексте. Также широко варьируется и время, отображаемое в романах: от мифического и исторического прошлого до современности. К примеру, если философско-мифологический роман Нальбия Куека «Вино мертвых» — это художественное исследование истории всего адыгского этноса, то реалистическое повествование «Сказания о Железном Волке» Юнуса Чуюко обращено прежде всего к современности, хотя и с широкими выходами в прошлое адыгов. Постмодернистский роман «Абраг» Джамбулата Кошубаева также начинается с повествования о современности, но затем автор совершает художественную ретроспекцию в прошлое адыгов и героический эпос «Нарты».

Образ бога кузнечного ремесла и огня Тлепша, нашедший полное художественное отображение во всех трех романах, занимает значительное место в пантеоне адыгской мифологии и носит, по сло-

вам исследователей, черты культурного героя. То есть он не только бог огня и кузнечного ремесла, бог-кузнец традиционно наделяется и магическими способностями, умением лечить людей и т. д. В частности, А. Ципинов совершенно резонно отмечает: «Деяния культурного героя осуществляются прежде всего богами. Опыт мировой мифологии свидетельствует о том, что боги сначала живут в «своем» мире, дистанцировавшись от людей <...> некоторые элементы образования богов нартского эпоса свидетельствуют о том, что традиция «некогда» располагала их отдельно от нартов, обитавших на Земле. На уровне мифологем закрепились и акты «приземления» богов и их воссоединения с нартами. Это происходит или по доброй воле самих богов, как в случае с Тлепшем, который, «уподобившись людям, ушел к ним», или по желанию нартов <...>. Налицо эволюция образов богов от мифологического (по возникновению) до мифолого-эпического (по пространственно-временным рамкам их жизнедеятельности) в нартском эпосе <...>. Известно, что к самым архаичным функциям «культурного героя» относится изготовление различных орудий производства. Эта роль сохраняется в адыгской мифологии за богом кузнечного ремесла Тлепшем, впервые создавшим серп, щипцы»<sup>1</sup>.

Исследователи Нартиады указывают также на то, что «срисовывание» названных орудий героями с тех или иных явлений природы свидетельствовало об архаичности этих мотивов. Так, прообразом серпа была луна, <...> а механизм щипцов «подсказан» лежащей на дороге убитой змеей»<sup>2</sup>. Проведение у постели больного магического обряда «чапщ» и исполнения врачевальных песен также традиционно связывается с именем Тлепша.

В романе Ю. Чуюко «Сказание о Железном Волке» мотив кузнечного ремесла получает широкое развитие и творческое осмысление, выливающееся в глубокий и многозначительный тезис: «мастерство нельзя убить...». С первых же страниц романа читатель знакомится с легендой о кузнецах из родов Мазлоковых и Челестеновых, история которых уходит в далекие времена средневековья. Два известных кузнеца, истинные мастера своего дела, слава о которых распространилась далеко за пределы аула, ковали великолепные сабли и кольчуги, а затем проверяли их на прочность, надевая друг на друга. Легенда гласит, что однажды Челестен погиб от пули, пробившей кольчугу, изготовленную Мазлоковым. С тех самых пор враждуют две семьи, подобно шекспировским Монтеки и Капулетти, и предание о двух легендарных кузнецах реально отзывается в жизни и судьбах представителей этих семей.

Курган, в котором захоронены два кузнеца и который собирается раскопать главный герой романа Сэт Мазлоков, — своего рода «эпицентр», сюжетное ядро, от которого ведутся нити повествования практически ко всем остальным героям. Он же является структурообразующим центром, связывающим разные временные пласты романа, точкой, где пересекается прошлое и настоящее, где решается судьба не только

кургана, но и всего аула перед его затоплением. По мере разворачивания сюжетной канвы романа мотив легендарных кузнецов получает дальнейшее развитие, обретая форму семейного предания и отзвучав в судьбе главного героя Сэта Мазлокова разлукой с любимой девушкой из рода Челестеновых. В конечном итоге, по верному замечанию Е. Шибинской, «кузнец становится символом родовой чести, мужества, достоинства. А затем вновь обретает реальные черты в образе кузнеца Урусбиа Юсуфокова»<sup>3</sup>. История Тлепша, рассказанная дедушкой Сэта Хаджекызом Мазлоковым, получает дальнейшее развитие в образе современника Урусбиа Юсуфокова, в биографии которого обнаруживается много любопытных параллелей с деяниями мифологического бога Тлепша. Автор ненавязчиво проводит эти аналогии, связывая историю и современность, миф и реалии сегодняшнего дня.

Одним словом, образ Тлепша и преломляющаяся через него тема кузнечного ремесла в романе Ю. Чуюко приобретают нравственно-эстетическое звучание и смысл, проводя идею сохранения и прумножения художественно-эстетического опыта народа. Мифоэпический материал, задействованный в романе, является прочной опорой в создании реалистического образа современника, в выражении идеи преемственности поколений и сохранении народных традиций.

В философско-мифологическом романе другого адыгейского писателя Н. Куека «Вино мертвых», состоящем из новелл, одна новелла посвящена именно Тлепшу и называется «Он, это бог, сотворен Хаткочесами». Эта новелла, будучи в кольцевой композиции романа заключительной, является значимой как в плане структурирования романа, так и в выражении его философской идеи.

Содержание новеллы восходит к космогоническому мифу об умирающем и воскресающем боге. А. Шортанов пишет: «В мифологии адыгов Тлепш не только кузнец — он чародей, и лекарь, и философ-мудрец, и бог, именем которого клянутся... Вера в сверхъестественную силу Тлепша как покровителя огня и железа и обусловила множество его функций»<sup>4</sup>. Из вышеперечисленных качеств или функций Тлепша автор акцентирует внимание на двух: Тлепш — мудрец, и он — бог. Отметим сразу, что автор отходит от узко детерминированного толкования языческого божества и создает свой миф о боге с неограниченными возможностями, пребывающем в вечности, беспредельности пространства. Философской основой новеллы являются сложнейшие философские категории: что есть истина, человек, Бог, что делает человека богоподобным, что есть время и каковы большие и малые циклы времени и т. д.

Новелла начинается с того, что Тлепш начинает осознавать, что он бог и в то же самое время начинает умирать. Одновременно приходит осознание какой-то связи с человечеством, о котором он раньше не задумывался, ибо все было целостным и являлось частью его. Предсмертные размышления Тлепша о жизни, человеке, вечности бытия перекликаются с эпикурейскими мотивами античных поэтов и фило-

софов Эпикура, Лукреция, Овидия. «Тлепш теперь знает, что он бог <...> Если мир, который он теперь стал видеть в отдельных предметах и явлениях, живет, порождая одних, чтобы исчезли другие, если это и является основным свойством жизни, и он это знает и думает об этом, тогда что ж, он тоже имеет начало и конец? Но что это может значить? Ведь ничто не исчезает, только меняется <... >. Мир вечен, и все, что в нем, тоже вечно»<sup>5</sup>. По мысли автора, эта вечность даруется тому, кто живет любовью и «может сотворить в себе бога».

В новелле практически нет сюжета в обычном его понимании, ведущей является мысль героя, его поиски истины, размышления о том, что есть бог, что собой представляет человек, каково его эволюционное предназначение и что приближает его к богам. Весьма примечательно, что для его рефлексий характерно ощущение существования чего-то более всеобъемлющего, целостного, единого: «Есть нечто такое, что носит в себе все, и все неосознанно стремится к чему-то единому или одному». «Истина — это то, что объединяет, соединяет, заставляет видеть других и принимать их за себе подобных... Невозможно всех объединить, потому что все уже объединены изначально...» [С. 290]. Языческий бог Тлепш чувствует себя «бессмертным» и «бесконечным в беспредельности пространства и времени», пока ему удастся слиться с этим Единым и целостным. Его образ дан в антитезе с простыми смертными. Тлепш размышляет о том, что мешает человеку стать богоподобным, и в его памяти всплывают поучения людей, с которыми он «всегда был чем-то связан»: «Не смотри так часто в небо. <... > Бесконечность заставит тебя забыть уголок, где ты родился, высота неба поразит тебя и поселит в твоём сердце беспомощность и бессилие. Небо бездонно, беспредельно и вечно, ты забудешь о земных делах и захочешь уподобить свою жизнь немеркнущему свету звезд». Но Тлепшу-человеку были чужды эти поучения, его больше убеждали совершенно иные заповеди, которые позволили герою возвыситься до богочеловека: «Ты выпьешь глоток воды, и она с того мгновения утвердится в тебе, и все воды в мире будут всегда знать тебя и отождествлять тебя с собой. Вода — во всем и везде»; «Возлюбивший небо, уподобивший свое сердце летучим облакам, вышел за грани видимых человеком пределов» [С. 286].

Мифологемы воды, воздуха, света, звука, земли, присутствующие в этих философских сентенциях — масштабны с одновременным обнажением глубинной сути и предназначения каждой стихии. Они формируют тот мифопоэтический пласт романа, в котором глубокие философские мысли героя приобретают черты универсализма и масштабности, его взору открываются зарождающиеся звезды, галактики и угасающие солнца. Н. Куек создает образ богочеловека Тлепша, обладающего всеобъемлющими качествами и универсальным взглядом на мироздание, что позволяет ему прийти к глубоким заключениям и широчайшим обобщениям.

Авторский миф проводит гуманистическую идею о том, что боги рождаются не на небесах, что они восходят от людей, хотя и «созданы из воздуха, неба и воды. Они сотворены из вечности, той вечности, которую мы, люди, носим в себе. Они вскормлены нашими надеждами и являются хранителями наших надежд» [С. 284].

Таким образом, трансформация образа Тлепша в романе Н. Куека носит характер глубокого, многозначного и творческого переосмысления, выражающегося прежде всего в развитии философского начала.

Несколько иные художественные решения для отображения образа Тлепша в своем романе находит молодой писатель из г. Нальчика Д. Кошубаев. Его постмодернистский роман «Абраг» явился свидетельством смелого и свободного обращения с сюжетами и мотивами адыгского мифоэпического наследия. Автор обращается к «теме на все времена» — Нартиаде для современного истолкования. Но само истолкование, точнее сказать, индивидуальная художественная мифологизация, интерпретация нартского эпоса ярко выраженного постмодернистского толка.

В романе широко и довольно полно представлен пантеон адыгских богов, изображенный в юмористических тонах, сменяющихся порой глубокой иронией. Образ Тлепша не исключение в этом ряду, и повествование о нем начинается с ироничного замечания о том, как Тлепш «перековал все орала и мечи в Стране Нартов». У бога-кузнеца, на досуге обнаружившего «тягу к философствованию», появляется мучительный вопрос: «В чем смысл мира?». Однако, в отличие от Н. Куека, автор сосредоточивается не на божественных качествах Тлепша и его способности к философствованию, а на его человеческих качествах. Тлепш, по утверждению автора, «будучи человеком действия, не долго думая, отправился на поиски ответа». Описание странствий Тлепша, продвигавшегося «строго на Запад» на своих железных ногах — протезах, «которые он себе сам соорудил и приклепал» и которые, «к счастью, не натирали мозолей», а также его встречи, приключения, свидетельствуют об отходе автора от привычных для эпической традиции стилевых канонов и использовании постмодернистских приемов.

К примеру, вот как описывается встреча Тлепша и мирового дерева-женщины: «Когда Тлепш достиг берега моря, он увидел дерево необыкновенной красоты. Дерево зашелестело, листва его раздвинулась, и перед ним возникло женское лицо, излучающее свет.

— Ты что там делаешь на дереве? — спросил он. — От кого прячешься, красотка?

— Я не красотка, — ответило лицо, — я мировое дерево — женщина. Моя вершина касается неба, и корни уходят до девятого дна земли, и я знаю все тайны. А ты кто такой?

— Я Тлепш, меня родила нерожавшая мать, а отец, не знавший отцовства, меня называет сыном.

— Сирота, что ли?

— Почему это, — обиделся кузнец, — бог я»<sup>6</sup>.

Образ бога-кузнеца Тлепша в авторской интерпретации антропоморфен, наделен человеческими слабостями, Тлепш предстает таким же обидчивым и уязвимым, как простые смертные. В нем типизируются черты народного умельца, способного изготавливать чудесные виды оружия, сражающиеся самостоятельно, поражающие одновременно нескольких врагов и т. д. В авторской позиции четко маркируется отход от традиционной героизации эпоса, восторженного романтического отношения к традиции, и стремление найти свой взгляд на «золотой век», посмотреть на прошлое «с понимающей улыбкой».

Таким образом, в романе Д. Кошубаева «Абраг» образ Тлепша получает весьма нетрадиционную трактовку, примечательную прежде всего постмодернистским подходом.

Резюмируя вышеизложенное об образе бога кузнечного ремесла и огня Тлепша и характере его художественного преломления в произведениях современных адыгских романистов, можно заключить, что художественная репрезентация данного образа в романах Ю. Чуяко, Н. Куека, Д. Кошубаева носит глубокий творческий и самобытный характер. Используемые писателями Ю. Чуяко, Н. Куеком, Д. Кошубаевым разные творческие методы от реализма до постмодернизма лишней раз свидетельствуют о новом этапе в развитии современного адыгского романа, характеризующегося динамичным творческим взаимодействием с мифоэпической традицией.

### Примечания

<sup>1</sup> Ципинов А. А. Мифоэпическая традиция адыгов. Нальчик, 2004. С. 139.

<sup>2</sup> См. об этом: Нарты. Адыгский героический эпос / сост. А. И. Алиева, А. М. Гутов, А. М. Гадагатль, З. П. Кардангушев; вступ. ст. А. Т. Шортанова. М., 1974. С. 349—350.

<sup>3</sup> Шибинская Е. П. Новаторство формы и высокая традиция // Шибинская Е. П. Космос «Железного Волка» или Панцирь кузнечика. Майкоп, 2001. С. 29.

<sup>4</sup> Шортанов А. Т. Адыгская мифология. Нальчик, 1982. С. 98.

<sup>5</sup> Куек Н. Ю. Вино мертвых. Майкоп, 2001. С. 287. Далее страницы из этого издания указываются в тексте.

<sup>6</sup> Кошубаев Д. П. Абраг. Нальчик, 2005. С. 159.

В. П. ФЁДОРОВА  
(Курган)

## Аксиологический аспект «наивной литературы» Зауралья

Из всех определений одной из форм словесности, не претендующей на тиражирование ее и на высокий творческий статус авторов, наиболее удачным кажется «наивная литература». Его, как известно, ввел в науку С. Ю. Неклюдов. По его мнению, это понятие объединяет «прозаические и поэтические опусы неумелых людей, подражающих образцам «высокой словесности»<sup>1</sup>. Публикации, обсуждения, а главное — наличие самих произведений убедительно говорят о том, что проблемы изучения «наивной литературы» существуют. Согласимся с С. Е. Никитиной в том, что исследования этой формы словесности «могут проводиться с разных точек зрения и с различными целями»<sup>2</sup>. Один из подходов — изучение «ее ценностных ориентиров»<sup>3</sup>. Этот подход мы выбрали, обратившись к исследованию произведений, созданных зауральцами. Кто они?

Сибирский крестьянин Василий Александрович Плотников из деревни Постоваловой Юргамышского района. Родился в 1906 г.<sup>4</sup> А. Н. Белозёров —выбившийся из крестьянского сиротства в служащие небольшой величины районного масштаба. Родился в 1918 г. в селе Ик современного Каргапольского района. Рукопись свою он начал главкой: «Я — крестьянин». Действительно, крестьянин, потомственный крестьянин. Родители отца из крестьян. Отец осиротел трех лет, воспитывался у дяди-крестьянина. В качестве свадебного надела дал ему дядя как будущему землепашцу «кой-какой сельскохозяйственный инвентарь, лошадь, телку и все. Отец переехал в деревню Ик, в родительский дом <...>, начал работать в своем хозяйстве, на земле своего отца»<sup>5</sup>.

Объектом исследования стали «Солдатские воспоминания» Н. Ф. Шульгина и Г. П. Еланцева<sup>6</sup>, «Летопись села Песковского», составленная малограмотным священнослужителем Е. Д. Золотовым, пытавшимся спрятаться в послереволюционные годы в окраинной, как ему казалось, глуши Пермской губернии<sup>7</sup>. Назовем еще книгу, составленную



широким семейным кланом, — «Живая летопись села Скоблино»<sup>8</sup>, а также воспоминания зауральца из села Кокорина современного Каргопольского района Е. И. Михайлова<sup>9</sup>, раскулаченного и отправленного восемнадцатилетним паренком — в качестве спецпереселенца на земли Ямало-Ненецкого округа — в холод, болота, голод.

Одним из источников информации является огромное рукописное собрание — «Полнейший русский Наутилус», — составленное крестьянином села Кресты, которое славились своей ярмаркой, третьей в России по товарообороту. Составитель Д. М. Торопов. Рукопись хранится в Государственном архиве Свердловской области (ГАСО)<sup>10</sup>.

Сразу оговоримся: мы не разделяем позицию, в соответствии с которой авторы «наивного письма» позиционируются как взявшиеся за перо авторы, которым «нечего сказать людям не своего круга»<sup>11</sup>. Вместе с тем согласимся с наблюдением: «Те, кто занимается в обществе подчиненное положение, не пишет, а если пишет, то на языке, далеком от литературной нормы»<sup>12</sup>. Что верно, то верно. Так, «Автобиографические записки Сибирского крестьянина В. А. Плотникова» можно смело назвать пособием по изучению диалекта западной части Юргамышского района. Профессор Б. И. Осипов, уроженец этих мест, тщательно описал все диалектные особенности этого текста от фонетики и морфологии до лексики, сделав вывод о севернорусских истоках говора В. А. Плотникова. По мнению ученого, диалектоноситель оставил рукопись, заполненную живой разговорной речью определенного локуса. Только лексических диалектизмов в тексте около двухсот<sup>13</sup>: опояска (это просторечие, зафиксированное СРЯ) — Т. Х.) (пояс), кОлоколо (колокол), анбАр (амбар), оmundировАние (одежда), сродный брат (дворянский брат), лОпоть (верхняя одежда), айдА (пойдем, иди). Часто предложения не имеют внутренней логики, не учитываются знаки препинания: «Родился я. 1906 г. 19 марта нового стиля Отец и мать были неграмотными. Склонны крелигиозным обрядам Семья унас была 9 человек мать отец и две старухи и кроме меня 4 сестры»<sup>14</sup>. К концу рукописи диалектизмы убывают. Иная жизнь, иной быт, иная работа, окружение молодых сослуживцев, отрыв от традиционных домашних занятий и забот изменили речь. Она становится более олитературенной. Обратимся к записи за 1967 г. Автор несколько лет пребывает в роли заслуженного пенсионера, о чем очень жалеет, чувствуя себя бездельником: «Сейчас немного стал привыкать к безделию — своей работы хватает по хозяйству». Грамотности не прибавилось, изменилась лексика.

Районный служащий А. Н. Белозёров, стараясь держать марку писателя, не мог совсем отойти от речи своей деревни. Текст его написан на «управленческом канцелярском просторечии»<sup>15</sup>. Воспоминания А. Н. Белозерова несут языковые приметы детства, которое еще не было оторвано от традиционной культуры. Особенно заметны диалектизмы на страницах, повествующих о детстве и отрочестве автора — фронтовика, орденоносца, получившего высшее образование: жёребий (жребий),

уважали (любили), пимы (валенки), бото (корни камыша), ложить (класть), кислятка (щавель), кой-какой, прясло (изгородь), ремки (поношенные вещи), литовка (коса) и т. д. Семейные корни Еланцева Григория Петровича связаны с Таловской волостью современного Юргамышского района. Одинаковое социальное происхождение, примерно один возраст авторов (рождение в конце XIX — начале XX вв.) позволяют предположить типологию шкалы ценностей в их представлениях. Филологический анализ требует выхода на различные уровни художественной структуры произведений. В частности, представляет интерес роль хронотопа в раскрытии означенной темы статьи. Рассказчики — герои произведений — наряду со своими современниками оказались в сложных условиях столкновения Человека с Историей, что привело к исчезновению неприкосновенности частной жизни и неустойчивости социального статуса личности. Наполненность воспоминаний жизненными ситуациями, впечатлениями, осознание автором становления себя как личности, обобщение наблюдений позволяют выявить шкалу ценностей, репрезентированных как основу бытия во все времена: вчера, сегодня, завтра.

В центре всех воспоминаний стоит личность, противостоящая условиям жизни, но, естественно, вынужденная принимать правила игры, понимая их чудовищную сущность. Только внутренняя стойкость, опора на традиционные ценности позволяют выдержать и оставаться человеком.

*Характером столкновения с жизнью определены цели авторов воспоминаний, хронотоп, образная система.* Сопоставительный анализ позволил высветить общее и глубоко индивидуальное в видении аксиологических граней мира авторами «наивной литературы», воспитанными в традициях одной локальной культуры.

Так, столкновение крестьянина Плотникова с историей проявилось в нарушении традиционной крестьянской жизни, ее лада. Основным композиционным приемом является противопоставление прошлого и настоящего. Прошлое — это самостоятельный землепашец, настоящее — колхозник, рабочий машинотракторной станции. *Крестьянин-философ главной ценностью назвал жизнь. Отсюда цель, выраженная афоризмом, который пронизывает текст, как рефрен: «Надо спасти жизнь от смерти». Как спасти? — Трудом.* Сосредоточенность на традиционном крестьянском труде, имеющем заверченный годовой цикл, мифологизировала время. Прошлое — это время сакральности землепашества, тайны соприкосновения зерна и человека с землей, тайны будущего урожая. Время предстает цикличным: посев — урожай, посев — урожай. Текущие годы маркируются урожаем, то есть тем, что «спасает жизнь от смерти» или, наоборот, грозит смертью.

Обратимся к тексту. После позиционирования своей семьи как крестьянской В. А. Плотников сразу же отметил первые жизненные впечатления, запавшие в память шестилетнего ребенка, — посев. Утро

человеческой жизни соотнесено с утром природы — весной: *«Первое впечатление о моей жизни я запомнил в 1912 г. Мы поехали на посевную. Отец запрягли лошадей, сложили семена, начали молиться. После этого поехали на поле. Запрягли лошадей в бороны, отец взял лукошко, начал сеять, а мне поручили разбросать вербочки, которые взяли с божницы»*. Так рассказчик введен в обряд народного календаря и приобщен к труду. Оставшись шести лет без отца, скоро стал основным работником — землепашцем, что измеряло жизнь теми же двумя важными вехами: посевом и уборкой, хотя, конечно, годовой круг сельскохозяйственного календаря многогранен<sup>16</sup>. Отрезки линейного времени чаще всего входят в мифологизированный устойчивый темпоральный круг, антропологически окрашенный. Сошлюсь на 1925 год: *«Пришла весна. Сею опять со сватом...»*, *«Пришла страда...»*. 1929 год: *«Продолжаем тем же путем: сею, пашем в хозяйстве, страдаем»*.

Нарушение реального цикла крестьянского труда революцией и гражданской войной проявилось в жизни времени: оно остановилось, так как нет посева и урожая. Остановившееся для крестьянина время заполнено чудовищной сменой красных белыми и наоборот. Жизнь защищать нечем, ее косит смерть: *«Под Колчаком мы жили весь 1918 год и до августа 1919 года. Житье было неважное: ни товаров, ни спичек, ни керосина не было, хлеб отбирали, лошадей добрых тоже отбирали для армии; телеги, хомуты — все собирали доброе. Одежду защитного цвета всю отбирали. Молодежь мобилизовалась в армию. В феврале месяце (1919. — В. Ф.) приехал к нам карательный отряд. Начали карать наших мужиков, лояльных к Советам и из боевой дружины, которые числились в списках боевой дружины. 4 человека расстреляли и 25 человек отодрали розгами. Что на селе творилось! Ужасное было время»*<sup>17</sup>.

Первый послевоенный год маркируется посевной: *«Посевную провели мы с сестрой Анной. После посевной Анну отдаем замуж в деревню Федюшино. Тожно вся работушка легла на меня. А я еще был мужик невелик»*<sup>18</sup>. В соответствии с главной жизненной установкой и лето характеризуется с точки зрения спасения жизни от смерти:

*«Хлеб не вырос, была засуха. Правда, мы намолотили пшеницы 25 пудов да ржи немного. Овса не было. Травы на парах выросли, мы их обмолотили, тоже пришлось пустить в продовольствие. Из пшеницы и ржи пришлось платить продналог»*<sup>19</sup>. Цикличность времени как основная форма бытия крестьянина проявляется в мотиве осенней заботы о семенах, которые понадобятся весной: *«Взяли мы с матерью два мешка пшеницы нагребли, затащили на палаты, положили взголова, спали на ней, дабы сохранить для будущего года на семена, а сами переключались на траву. Мякину прибирали, ее съели. Даже на мельницу возили мякину молоть. В согре резали мох, тоже ели»*<sup>20</sup>. В годовом круге жизни самое важное — сохранить семена — основу жизни.

Линейное время, маркированное годами, характеризуется в соответствии с началом и с итогом труда сеятеля: *«1920 г. Посевную провели...»*<sup>21</sup>.

*«1921 г. Февраль месяц. Последнюю сестру отдаем замуж. Остались мы с матерью вдвоем.*

*Пришла весна. Приехал новый сват, поехали с ним в поле. Он мне разбросал эти два мешка пшеницы и заборонил — одну десятину посеяли пшеницу. Овса комитет взаимопомощи дал на семена два пуда, и тоже рассеяли. Было сатину на рубаху для меня — их променяли на просо — 4 килограмма проса. Засеял 4 лехи просом. Лен, конопля, картошка — всего понемногу. Отсеялись и кушать совсем стало нечего»<sup>22</sup>. Историческое время крестьянин отмечает, оно для него зримо, но главным является течение времени сельскохозяйственного календаря. Так, 22 июня 1941 года вписано в ход крестьянских работ. Известие о войне, выступление И. В. Сталина с речью уместно в три предложения. Пространство текста занимают мотивы обездоленности земли и женщин: урожай земля дала, а мужчин нет. Наблюдательный, умный крестьянин отметил нарушение лада сельской жизни: остались в круге работ два женских начала. Разрушение архетипа бинарной оппозиции «мужское — женское» придает уборке драматизм, вызывает затратность сил земли и женщин, ставит под угрозу жизнь.*

*Перечислением итогов весенних работ сакрализуются труд и его результаты: «Хлеб вырос: пшеницы намолотили 20 пудов, ржи 40 пудов, проса 30, овса 20 пудов да кобылу продали за 22 пуда ржи. Остался у меня молоденький меринок Мухортко. Такой был умяга, только не говорил, а тут все меня понимал. Выросли мы с ним вместе: чуть когда что сбеднится — приду к нему, повешусь на шею, наревусь и опять дальше продолжаем»<sup>23</sup>.*

*Главным назначением крестьянина на земле — обеспечением основ жизни — задана константность мотива беспокойства по поводу малого запаса зерна для посева. В 1921 г. записано: «Продналог заплатили — осталось хлеба опять немного»<sup>24</sup>.*

*В более благоприятные 60-е гг. зрелый человек время измеряет теми же параметрами, что и полвека назад: посев и уборка: «1964 год. Начну с весны: весна была не очень благоприятная: сильные осадки выпали. И так все лето стояло ненастье. Пришла уборка — на полосу нельзя заехать: во пшенице вода.*

*У нас было сено накошено у Онаньина, после ненастья пришли грести, а тут море воды на одном участке. Я пришел, посмотрел на травку, поддел водички на оберушнике, и напился, и простился с травкой. Хлеба выросли хорошие, но убрать не давало: очень сырая почва. Комбайн двойной тягой таскали, каких только приспособлений не делали к ним»<sup>25</sup>.*

*Цикличность, замкнутость крестьянского труда способствовали мифологизации пространства<sup>26</sup>. Подобно времени оно представляет собой круг. В центре его расположен дом, далее следуют село, за селом поле, лес. Пространство открыто вертикально: над полем, лесом, речкой, человеком — небо, согретое солнцем и объединяющее все начала бытия, охраняющим куполом раскинулось. Благодаря солнцу, его*

теплу и свету в единое целое заключается небо и земля. В центре круга находится человек, осознавший высшую ценность — жизнь. Пространство жизни земледельца антропологично, охранительно, спасительно. Мифологизация хронотопа естественна в воззрениях малограмотного пахаря 1906 года рождения. Она связана с мифологизацией земли и хозяйственного прошлого. Эта мифологизация обостряется в моменты слома традиционной крестьянской «философии хозяйствования». Утраченное благополучие идеализируется и становится противоположностью настоящему.

Мифологизирован прорыв за пределы своего замкнутого пространства. Выход в «чужой» мир опасен. Так, поездка за солью обернулась тяжелой длительной болезнью. В 1921 году «отсеялись, и кушать совсем стало нечего». К тому же «А соли нет!». Пришлось поехать на озеро Горькое — чужое пространство — набрать соленой воды в кадки. *«Домой приехали, а ночь ночевал — утром пошевелиться не могу, заболел <...>, я в тот год почти до осени все чувствовал эту соль»*. Отрыв от неразрушенного уклада жизни как опасность рассказчик воспринял с детства: с отцом ездили на базар. «Меня там еще потеряли в народе — я крепко нарвелся»<sup>27</sup>. Мотив ценности жизни получает трагедийное наполнение в связи с нарушением картины мира, центром которой является дом. Мы обращаемся к воспоминаниям *спецпереселенцев*. Этим словом обозначали в основном трудолюбивых, работающих крестьян, провинившихся перед советской властью тем, что имели крепкое хозяйство, нанимали чаще всего на уборку урожая работников или не вступали в колхоз. Выселенных из собственных домов, их отправляли обживать север Урала и Сибири. Это и есть спецпереселенцы. Другая группа «сельских эксплуататоров» не направлялась властью в определенное место, им запрещалось жить в пяти-семи ближайших районах. Лишенные имущества, они вынуждены были скитаться по чужим краям. На заключенных в тюрьмы власть была вынуждена выделять какие-то средства, спецпереселенцы выбрасывались на самовыживание. Об их судьбе сурово и правдиво написали В. Шаламов и В. Еловских. Страшная правда, но увиденная извне. Пережитое самими спецпереселенцами еще страшнее, что раскрывается через хронотоп. Он отличается от хронотопа воспоминаний крестьян, избывавших тяготы жизни в своих домах, в своем обжитом пространстве.

Крестьянское понимание жизни как величайшей ценности отражено и «наивном письме» спецпереселенцев, но по-своему. Обесцененность жизни спецпереселенцев проявляется в константном мотиве лишения дома как средства спасения жизни. Выброшенность из привычного быта обрекла людей на бездомовье и дорогу, противопоставленную устойчивости очага. «В традиционном обществе жилище — один из ключевых символов культуры. С понятием «дом» в той или иной мере были соотнесены все важнейшие категории картины мира у человека. Стратегия поведения строилась принципиально различно, в зависимости

от того, находился человек дома или вне его пределов. Жилище имело особое, структурообразующее значение для выработки традиционных схем пространства. Наконец жилище — квинтэссенция освоенного человеком мира», — пишет А. К. Байбурин<sup>28</sup>. Рассказ о скитаниях по Сибири семьи Багрецовых начался знаковой ситуацией — исторжением из своего мира: *«Дом описали и продали с торгов»*. Е. И. Михайлов день изгнания из своего дома запомнил на всю жизнь:

*«Выселили нас из дома 5 марта 1929 года, как раз в день моего рождения, тогда исполнилось мне 18 лет. Дома я оделся в праздничную одежду»*<sup>29</sup>. В сельсовете с них «сняли доброе и оставили то, в чем работали дома да по две пары белья. В этом и поехали на Север в ссылку»<sup>30</sup>. И пошла дорога — Плотниково, Мишкино, Тюмень, Тобольск; далее водой на пароходе «Казанец». На вторые сутки догнали ледоход и с ним прибыли в поселок Питляр в июне в 1929 г. — выше Салехарда на сто одиннадцать километров. В остановившемся, застывшем от холода времени дорога как основное пространство обитания людей, продуваемая морозными ветрами, становится местом смерти. Бесчеловечность подобной организации бытия людей подчеркивается мотивом смерти опоры семей — мужчин. В семье Михайловых первым истаял в 1935 г. отец. Люди умирали, не выдержав холода. Мифологизация чужого пространства как враждебного проявляется в мотивах смерти и постоянного ее присутствия в разрушенности традиционного циклического календаря. Даже начало войны не отмечено конкретной датой. В остановившемся, бесперспективном времени катастрофы отмечается только время жизни семьи, утрата и поиски дома. Так, 1933 год означен в рукописи скоблинцев как самый трагический в истории семьи: не только описан и продан с торгов дом, разрушено все хозяйство — основа жизни: *«Корову тоже продали, скудные запасы хлеба и картофеля выгребли и увезли. Личные вещи, которые получше, продали. Нам оставили верхнюю зимнюю одежду, валенки, летнюю обувь, носки, чулки, несколько пар белья и самую необходимую посуду <...> Все оставленные нам вещи уложили в сундук и ящик, и 13 февраля 1933 года, гонимые продувающим дорогу ветром, мы вышли из дому в направлении деревни Гагарье. 12 км. до д. Гагарье мы шли весь день»*<sup>31</sup>. Рассказчику было 7 лет. Началась дорога. Она «в русской ритуальной и фольклорной традиции получает свою определенность, прежде всего, по отношению к дому, как его противоположность»<sup>32</sup>. Перечисляются бани, углы — имитация дома. Неустойчивость социального статуса, вторжение власти в частную жизнь проявляются в мотиве калейдоскопической смены жилья и постепенной утраты людьми веры в возможность иметь свой дом. Его заменяют клетушки в казенных бараках. Авторы (спецпереселенцы) показали целенаправленные усилия власти на разрушение чувства дома, что превращает человека в безличный винтик общего улья строителей новой жизни. Благодаря хронотопу «новая» жизнь предстает антинародной, противоречащей всем устоям крестьянского уклада. На примере семьи Михайловых показан

тернистый путь гонений по Северу. Построенный домишко пришлось оставить. Вместо своего *«дали дощатый <...> площадь метра два с половиной на три у самого лесозавода...»*<sup>33</sup>. Утрата сакральности пространства дома переключается с мотивом утраты возможности свободно, по-хозяйски трудиться — добыть средства для жизни. Так в тексте предстает философия жизни зауральского крестьянина. Высшая ценность — дом, семья, труд, устойчивость. За пределами этого стоят болезни и смерть по дорогам Омской и севера Новосибирской областей<sup>34</sup>.

Отсутствие дома, нарушение времени крестьянского сельскохозяйственного календаря как структурной единицы мироздания, отсутствие границ «своего» пространства приводят к перевернутости устоев внутреннего строя семьи, отмеченного высокой планкой аксиологического комплекса. Исторически русская крестьянская семья предполагала гармоничность обязанностей, каждый делал свое дело, выполнял ему предназначенные функции. Вдруг все перевернулось. Из всей семьи Багрецовых на ногах остался восьмилетний ребенок, который вынужден поддерживать свою семью, изнемогавшую от сыпного тифа: *«...ходил по миру, кормил и поил всю семью, топил баню»*<sup>35</sup>.

Насильственное отторжение от «своего» пространства разорвало привычную связь крестьянина с полем, уничтожило годовой цикл календаря, превратило пахаря в изгоя. Василий Савельевич Багрецов, умный и работающий хозяин, распределявший внутри своего хозяйства дело и время, на Севере живет вне традиционного времени крестьян. Утрачены отношения с хозяйством, он ищет работу у власти, но ее ему не дают. Универсальные, конституирующие крестьянский мир ценности уничтожены. Без своего дела становится бессмысленной жизнь переселенца Е. И. Михайлова. Скитания с армией Калчака утвердили священника Е. Д. Золотова в том, что работа на земле есть высшая ценность<sup>36</sup>.

В любой культуре сформированы свои представления о ценностях, их сочетаниях, способах выражения. В системе ценностей есть ядро, вокруг которого концентрируется вся аксиологическая шкала. Иван Васильевич, ребенком ходивший по Сибири, в зрелом возрасте задавал себе вопрос: как это работающий, умелый, мастеровой человек — его отец — мыкался по Сибири, но не подался в город, где все равно нашел бы себе какую-то работу? Почему? Пришел к такому выводу: отец *«психологически был крестьянин до корней волос и до последней нервной клетки. Он не мыслил себя вне крестьянской жизни»*<sup>37</sup>. Соглашусь с этим. Мне рассказывала Енафья Кирилловна Стешенцева из села Ильна современного Шатровского района о том, как на горьком пути спецпереселенцев уже где-то за Серовом ее мужу предложили остаться работать в какой-то столовой. Он отказался: «Не мое дело, у меня всегда в руках топор, продержу семью». Не продержал, умер на лесоповале. Про беды этой семьи долго рассказывать (архив автора). Еще раз подчеркну, что послереволюционный властный диктат отнес на периферию аксиологического круга ценности крестьянской цивили-

зации, что вызывало неуверенность крестьянина в себе, в завтрашнем дне. Лишение дома как ближайшей жилой зоны, миромоделирующего ядра, безопасного пространства, независимости выводит человека за рамки социальной устойчивости, превращая его в перекасти-поле. Не случайно родные дома изображены так детально. Пройдя страшный сибирский путь бездомности, Иван Васильевич Багрецов детально описывает дома скоблинцев: *«Самый распространенный тип строения в нашей местности называется “изба — через сени горница”. Высокое крыльцо более метра высоты. Пол в избе, сенях и в горнице находился на высоте более метра от поверхности земли. С крыльца попадали в сени, из которых в одну сторону был вход в “избу”, то есть кухню, а в другую вход в чистую горницу. У более бедных дома состояли из одной лишь избы. В избе главное место занимала битая из глины печь, на ней свободно мог стоять человек, не доставая головой до потолка, такие высокие были дома. Просторные полаты, от поверхности которых от потолка было 130—150 см. <...> Первые дома не сохранились, хотя строились из бревен толщиной 50—60 см с тонкого конца бревна»<sup>38</sup>. Первые дома простояли лет по 200 как свидетели истории. Но дома вместе с тем — свидетели семьи, ее роста. Так, дом Еланцевых манифестировал рост семьи. *«К 1905 году старый дом окончательно перестал устраивать семью деда и отца <...>. Они купили в чайной старинный дом у бездетных стариков Усольцевых — Фомочки, его дом был большой, но старый...»<sup>39</sup>. В 1925 год отец «начал строить новый дом»<sup>40</sup>. Строительство домов рассчитывалось на разветвление рода, семьи. Оно соотносилось с устойчивостью жизни. Жительница села Скоблина А. И. Суханова строительство домов считает составной частью истории своей семьи: *«У моего дяди в Бельковке дом был мал, он стал строиться в Дудиновке. Дескать, дети взрослеть стали <...> мал им показался родительский пятистенок, и они со своей супругой Матреной Тарасовной решили переехать в Дудиновку. Но не успели перебраться — их раскулачили, из дому высадили в Бельковку, в тот же родительский пятистенок обратно. Остались они совершенно голыми»<sup>41</sup>.***

Осмысление политики новой власти относительно ценностных ориентаций крестьянства показывает ее глубоко антинародную, антикрестьянскую суть и способность увидеть главное звено, «ухватившись» за которое, можно подчинить себе всю цепь. Удар по глубинной, базовой, архетипической структуре — дому, роду — нанес невосполнимый урон понятию «семья» и конкретным семьям. На страницах воспоминаний история семьи складывается из двух противопоставленных этапов, раскрывающих представления зауральцев о семье как великой ценности, охраняемой домом и спасаемой трудом.

В зауральской ментальности выделяется значимость первопоселенцев, свет труда которых является составляющей частью семьи всех поколений. Ценностно ориентированными манифестируются «древность» рода на зауральской земле и многочисленность его. Григорий Петрович Еланцев вспоминает: *«Семья у нас была большая, сядем округом стола.*



*Хлеба одного сколько перепечь надо было, да и приварок (все, что сварено для завтрака, обеда или ужина) изготовить»<sup>42</sup>. «Семья у нас была 9 человек: мать, отец и две старухи и, кроме меня, 4 сестры», — вспоминает В. А. Плотников<sup>43</sup>. В семье Белозёровых к 1930 г. было 8 детей. Автор «Воспоминаний» родился в 1918 г. — «в воскресенье и в рубашке»<sup>44</sup>.*

В «биографии» всех семей как особая ценность репрезентируются владение землей и трудолюбие, что возвышало хозяев — собственников в общественном восприятии и самооценке. Хозяйство Белозёровых в 1930 г. было середняцким. Перечисление утраченного добра, накопленного трудом, мифологизирует прошлое как идеальное «золотое» время осмысленной и зависимой только от себя да Бога жизни: «...у нас было уже 2 рабочих лошади, два мерина: Сивко и Серко, подросток Манька, 2 дойных коровы, 2 полторника, 2 малых теленка, 12 овец, 3 свиньи, куры и гуси. В общем, наше хозяйство было крепкое...»<sup>45</sup>.

Сакрализация семьи проявляется в космически организованной архитектоникой внутренних отношений поколений. Основу хорошей семьи составляют общий труд, взаимная любовь, распределение обязанностей, забота о стариках и детях. И, конечно, общий дом. А. Н. Белозёров пишет: «Мы с братом Василием рано стали помогать отцу по хозяйству, как в поле, так и дома. В поле учились пахать, боронить, а дома ухаживать за скотиной»<sup>46</sup>.

Как известно, «идеология патриархальной семьи, зародившаяся в рамках родового строя, была основой экономической и культурной монолитности крестьянской общины и не предполагала какой-либо хозяйственной и духовной автономии ее членов в рамках малой семьи»<sup>47</sup>. Отсюда такое внимание авторов воспоминаний к свадебной обрядности и разным формам брака. Григорий Петрович Еланцев сообщил о замужестве своих теток: дед Михаил Ерофеевич собрал хороший урожай, расплатился с кузнецами и дочерям купил подарки. Еще до революции все они были «споены и скормлены, и вышли замуж: Матрёна Михайловна в Гагарье, Мария Михайловна в Камаган, Анна Михайловна в Кипель, Прасковья Михайловна в Таловку»<sup>48</sup>. Е. Д. Золотов добросовестно записал свадьбу села Пески<sup>49</sup>. Брачный союз репрезентируется как основа космического лада округа. Заключение брака в советское время подается просто как факт.

Эстетизации семьи служат семейные предания, вошедшие в исследуемые тексты, а также собственные наблюдения авторов. В соответствии с фольклорной традицией идеализируется предок — «мастер на все руки». Дед «Михаил Ерофеевич, наверное, родился мастером, плотником. Он сам изготовлял всю молотильную снасть. Все было сделано из дерева: колесо, маховик, барабан»<sup>50</sup>.

В традиции эстетизации предка и прошлого как особая ценность репрезентируются сила предков и знание ими законов природы. И. В. Багрецов с гордостью вспоминает отца: коренастый, широкоплечий, рост всего 165 см. Сила в нем была немереная. Кулак поражал мощью.

Удар наносил отец резкий и сильный. «С двухпудовой гирей справлялся играючи. Однажды в Куртамьше на базаре парни и молодые мужжики устроили состязание: кто перебросит двухпудовую гирию через амбар, стоящий на базаре. Бросали очень многие, но никто перебросить не мог. Отец подошел и говорит: «Дайте-ка я попробую». Кинул и перебросил. Окружающие удивлялись, что небольшой ростом, а перекинул. Ему говорят: «А ну-ка, еще попробуй!» Отец взял и еще дважды перебросил»<sup>51</sup>.

В другой раз на мельнице он «оборол» семнадцать человек<sup>52</sup>. На работе отец был «очень вынослив, мог поднимать значительные тяжести. Пятипудовый мешок отец с пола поднимал на плечо и заносил на второй этаж (на мельнице)»<sup>53</sup>.

В текстах «наивной литературы» одним из частотных, аксиологически значимых является мотив заботы о детях — будущем семьи. В соответствии с крестьянскими представлениями дети были согреты любовью. «Родители о нас заботились и к каждой Паске нам, ребятишкам, шили бахилы или сапоги (бахилы — это обувь без каблуков, с длинными голенищами), а девочкам — обутки. Эту обувь смазывали дегтем, и она становилась мягкой и водонепроницаемой. Рубашки мать всегда шила сама — с косым воротом и обязательно с вышивкой на обшлагах, вороте и подоле, а также — гарусный пояс», — запомнил А. Н. Белозёров<sup>54</sup>.

Обратимся к воспоминаниям Г. П. Еланцева. Запомнился ему 1911 год — голодный. Обществу не давали погибнуть: население строило дороги, мельницы и церковь в Скоблине. За работу платили людям и лошадям. Видимо, была какая-то работа в Юргамьше. Отец взял с собой Гриньку — показать новый мир, «где бегают по чугунным дорогам машины». Умный был человек, подвел сына к насыпи и научил: «Ты, Гринька, не бойся. Сейчас скоро придет поезд, паровоз шибко ревет». Хорошо, что предупредил, испугался бы малец насмерть: «Вот зашумело, загремело. Увидел я пыхтящий паровоз и пассажирские вагоны. Как назло, земля провалилась подо мной, хотел бежать, но отец удержал меня за руку»<sup>55</sup>. Такая вот наука родителям от скоблинцев: берегли от испуга. Учили детей всему, что сами умели. Дед Михайла учил внука, как рыбачить, как рыбу укладывать, чтобы она не пропала. На всю жизнь запомнил автор воспоминаний, как дед накопил крапивы, разостлал ее по телеге и только тогда насыпал полвоза свежей рыбы, укрыли возок, подвязали веревкой. Дело было утром, а рыбу продавали вечером. Она была свежей»<sup>56</sup>.

Подведем итоги. Аксиологическая составляющая ментальности зауральских крестьян многообразна. Что-то имеет общерусский характер, что-то является отражением жизни, местных условий. За рамками обозначенных черт остались представления о феноменах отношений человека и природы, красноречии, взаимовыручке, о презрении к жадности, жестокости, эгоизму.

Говоря об аксиологическом подходе к текстам «наивного письма», нельзя не отметить внимания авторов к феномену любви. По незыб-

лемой крестьянской этике никто не произносил любовных монологов, однако глубина чувств, «жаления» проявляется в поступках. Любовь, поддержка любимых видится авторам воспоминаний как восхождение к совершенству души, своеобразной святости. Любовь видится и как общий закон и как проявление личности. Дед Савелий Гаврилович Багрецов (1849—1922), похоронив жену, привел в дом красавицу, но при этом *«имел еще и любовниц. Не бросил дед свои любовные похождения и в пожилом возрасте»*. Хаживал и материально поддерживал. В голодный 1921 г., крадучись, нагреб муки около пяти килограммов и отнес ее к совсем ослабевшей любовнице, хотя и своя семья голодала. Что скажешь, мужской поступок<sup>37</sup>.

Подводя итоги исследованию, отметим, что свое творчество авторы вряд ли считали наивным. Но вот что любопытно: как все увязывается в логическую, гармоническую систему. Цель, стоявшая перед героем и автором — одним из них, задает соответствующую структуру произведения, отдельных ее компонентов, в частности, хронотопа. Он разнообразен, как разнообразны столкновения человека с историей и как многообразны средства «спасть жизнь от смерти».

### Примечания

<sup>1</sup> Неклюдов С. Ю. От составителей // «Наивная литература»: исследования и тексты. М., 2001. С. 7.

<sup>2</sup> Никитина С. Е. «Наивная литература» в конфессиональной среде // До и после литературы. Тексты наивной словесности. М., 2009. С. 43.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Автобиографические записки сибирского крестьянина В. А. Плотникова: Публикация и исследование текста / подгот. текста, предисл. и коммент. Б. И. Осипова. Омск, 1995.

<sup>5</sup> Воспоминания А. Н. Белозёрова: «Записки районного служащего»: Публикация и исследование текста / предисл. и коммент. Б. И. Осипова, подгот. текста Б. И. Осипова и Е. С. Ситниковой. Омск, 2002. С. 23.

<sup>6</sup> Солдатские воспоминания Н. Ф. Шульгина и Г. П. Еланцева: Публикация и исследования / подгот. текста Б. И. Осипова и Е. С. Ситниковой. Омск, 1999.

<sup>7</sup> Золотов Е. Д. Летопись села Песковского // Фольклор и литература Зауралья: из истории русской фольклористики: Хрестоматия / сост. и авторы статей В. П. Федорова и Е. Н. Колесниченко. Курган, 2005.

<sup>8</sup> Живая летопись села Скоблино: [Учебное издание по краеведению и родоведению / С. В. Плотников (руководитель авторского коллектива) и др.]. Челябинск, 2008.

<sup>9</sup> Михайлов Е. И. Побратимы: автобиографическое письмо в газету «Красный Север». 1989. 5 января: Републикация: До и после литературы. Тексты «наивной словесности». М., 2009. С. 403—478. Цитация дается по названной книге.

<sup>10</sup> ГАСО, Ф. Р. 2757, оп. 93.

<sup>11</sup> Козлова Н. Н. «Наивное письмо» и власть // До и после литературы... С. 26.

<sup>12</sup> Там же. С. 25.

<sup>13</sup> Автобиографические заметки... С. 17.

<sup>14</sup> Там же. С. 47.

<sup>15</sup> Осипов Б. И. Предисловие // Воспоминания А. Н. Белозерова... С. 15.

<sup>16</sup> *Соколова В. К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979; *Некрылова А. Ф.* Круглый год. Русский земледельческий календарь. Челябинск, 1999; *Агапкина Т. А.* Этнографические связи календарных песен. М., 2000.

<sup>17</sup> Автобиографические записки... С. 115.

<sup>18</sup> Там же. С. 117.

<sup>19</sup> Там же. С. 116.

<sup>20</sup> Там же. С. 117.

<sup>21</sup> Там же. С. 116.

<sup>22</sup> Там же. С. 117.

<sup>23</sup> Там же. С. 117—118.

<sup>24</sup> Там же. С. 118.

<sup>25</sup> Там же. С. 144.

<sup>26</sup> *Топоров В. Н.* Пространство // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 340.

<sup>27</sup> Автобиографические записки... С. 113.

<sup>28</sup> *Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.

<sup>29</sup> *Николаев О. Р.* Из культурного наследия спецпереселенцев: Памятники письменности семьи Михайловых (пос. Питляр, Ямало-Ненецкий автономный округ) // До и после литературы. Тексты «наивной словесности». С. 431.

<sup>30</sup> *Шепанская Т. Б.* Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX — начала XX. М., 2009. С. 28.

<sup>31</sup> *Михайлов Е. И.* Побратимы... С. 411.

<sup>32</sup> Живая летопись... С. 190.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Живая летопись... С. 191.

<sup>35</sup> *Золотов Е. Д.* Летопись села... С. 58.

<sup>36</sup> Живая летопись... С. 196.

<sup>37</sup> Там же. С. 129.

<sup>38</sup> Там же. С. 143.

<sup>39</sup> Там же. С. 149.

<sup>40</sup> Там же. С. 384.

<sup>41</sup> Там же. С. 35.

<sup>42</sup> Там же. С. 135.

<sup>43</sup> Автобиографические записки... С. 113.

<sup>44</sup> Воспоминание А. Н. Белозерова ... С. 423.

<sup>45</sup> Там же. С. 43.

<sup>46</sup> Там же. С. 231.

<sup>47</sup> *Подгорбунских Н. А.* Семейные предания крестьян Южного Зауралья (Курганская область): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. С. 7.

<sup>48</sup> Живая летопись села... С. 26.

<sup>49</sup> Летопись села... С. 86—113.

<sup>50</sup> Живая летопись... С. 26.

<sup>51</sup> Там же. С. 153.

<sup>52</sup> Там же. С. 152.

<sup>53</sup> Там же. С. 86—113.

<sup>54</sup> Воспоминание А. Н. Белозерова... С. 24.

<sup>55</sup> Живая летопись... С. 30.

<sup>56</sup> Там же. С. 41—42.

<sup>57</sup> Там же. С. 145.