

Воронежский государственный университет  
Филологический факультет  
Кафедра теории литературы и фольклора  
Лаборатория народной культуры им. проф. С.Г.Лазутина

**Афанасьевский сборник**  
Материалы и исследования  
Выпуск IX

# **НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА СЕГОДНЯ И ПРОБЛЕМЫ ЕЕ ИЗУЧЕНИЯ**

Сборник статей  
*Материалы научной  
региональной конференции  
2010 г.*



**Воронеж 2010**

ББК 82  
Н 30

Печатается по решению Ученого совета  
Филологического факультета ВГУ

**Народная культура сегодня и проблемы ее изучения.** Сборник статей / Материалы научной региональной конференции 2010 г. — Воронежский государственный университет, 2010. — 346 с. (Афанасьевский сборник. Материалы и исследования. Вып. IX)

*Научный редактор* - доц.Т.Ф. Пухова

*Редакционная коллегия:* проф. В.М. Акаткин, проф. Е.Б. Артеменко, проф. Г.Ф.Ковалев., проф. Г.Я.Сысоева

Сборник издается по итогам работы научной региональной конференции "Народная культура сегодня и проблемы ее изучения". Конференция проходила в Воронежском государственном университете 12 мая 2010 года. В сборнике публикуются статьи по проблемам собирания и изучения фольклора, славянской мифологии, соотношения фольклора и литературы, а также по проблемам лингвофольклористики, диалектологии, музыкальной фольклористики. В конференции принимали участие ученые Москвы, Воронежа, Тамбова. Сборник предназначен для всех изучающих народную культуру – преподавателей, аспирантов, учителей и студентов.

*Сборник издан за счет внебюджетных средств  
филологического факультета ВГУ*

- © Составление. Воронежский государственный университет, 2010
- © Оформление. Г.В.Марфин.

## СОДЕРЖАНИЕ

### *Фольклористика*

<b>Т.С. Шадрина (Орловский гос. технический университет)</b> Е.И. Колесникова – собирательница пословиц и поговорок Литвы.....	5
<b>Н.И. Копылова (ВГУ)</b> Фантастика в хантымансийских и чукотских сказках.....	13
<b>Т.Ф. Пухова (ВГУ)</b> Запреты и отношение к их соблюдению в календарной обрядности Воронежского края (по материалам из архива РГО и современным записям воронежского фольклора).....	19
<b>Е.Г. Матвеева (Воронеж, народный мастер Воронежской области)</b> Народный костюм Каширского района Воронежской области.....	34
<b>В.Ю. Коровин (ВГУ)</b> Секреты народной геральдики (М.А. Веневитинов как исследователь фольклора Воронежского края).....	45
<b>Г.П. Христова (ВГАИ, ВГУ)</b> Е.Э. Линева в истории воронежской фольклористики.....	48
<b>А.А. Чернобаева (ВГУ)</b> Свадебный обряд Терновского района Воронежской области (по материалам фольклорной экспедиции ВГУ 2009 г.).....	55
<b>Е.Н. Агаркова (Воронеж, преподаватель фольклорного отделения ДШИ № 9)</b> Свадебный обряд этнической группы украинцев Острогожского района Воронежской области.....	61
<b>Н.А. Грибкова (г. Воронеж, педагог ДШИ №6)</b> Особенности внедрения гендерного компонента в дополнительном образовании в свете реализации концепции «2020».....	73
<b>А.Б. Колпакова (Мексика, г.Тустла-Гутьеррес)</b> Воронежские былички о домовом и их особенности.....	76
<b>Е.В. Паршина (ВГУ, студ. 4 к. филфака)</b> Сюжетно-композиционные особенности воронежских мещанских романсов.....	83
<b>Т.А. Заверская (ВГУ, студ. 5 к. филфака)</b> Сравнительный анализ лирических украинских песен (по материалам из архива РГО и современным записям воронежского фольклора).....	97
<b>Т. Беленко (ВГУ, студ. 4 к. филфака)</b> Сравнительный анализ вариантов песни «Калинушка с малинушкой» (по	

записям XIX-XX вв.).....	..108
<b>Г.В. Марфин (ВГУ)</b> Современное бытование «пионерских» страшилок.....	..115

### *Фольклор и литература*

<b>Н.А. Молчанова (ВГУ)</b> Фольклорная стилизация в книге К.Д. Бальмонта «Жар-птица».....	..119
<b>Т.А. Тернова (ВГУ)</b> Национальное и фольклорное в восприятии А. Труфанова.....	..127
<b>М.П. Шибанова (ВГУ)</b> Особенности построения художественного образа в фольклоре и литературе.....	..134
<b>Т.В. Мануковская (ВГУ)</b> Приемы и функции стилизации фольклорных образов и мотивов в лирике Николая Клюева дооктябрьского периода.....	..140
<b>Е.А. Грибоедова (ВГУ)</b> Место фольклора в рассказе А.И. Эртеля «Полоумный».....	..150
<b>Я.В. Сальникова (асп. ВГУ)</b> Образы деревьев в художественном мире В.Белова.....	..161
<b>В. Щелыкина (асп. ВГПУ)</b> Элементы фольклорного дискурса на страницах романа-эпопеи М.А. Шолохова «Тихий Дон».....	..168

### *Лингвофольклористика и диалектология*

<b>С.И. Доброва (ВГПУ)</b> Типология формализованных моделей образного параллелизма в фольклорном тексте.....	..171
<b>В.А. Черванева (ВГПУ)</b> К вопросу о вариативности фольклорного текста.....	..183
<b>Н.В. Каплина (асп. ВГПУ)</b> Прием ступенчатого сужения образов: художественно-текстовые основы.....	..187
<b>М.В. Панова (ВГУ)</b> Наименования традиционной юбки в воронежских говорах.....	..198
<b>Ван Хунцзе, Т.В. Карасева (ВГУ)</b> Особенности китайской пищи.....	..205

### *Наши публикации*

<b>Б.А. Фирсов (Воронежская областная универсальная научная библиотека им. И.С. Никитина (ВОУНБ))</b> Воронежская деревня в 1920-е годы ( <i>По материалам архива писательницы Е.М. Милицыной</i> ).....	..211
<b>Якоб Гримм</b> Немецкая мифология. Глава XXXIII. Дьявол (перевод с нем. студ. 5 к. филфака ВГУ <b>М.Е. Нестеровой</b> ).....	..224
<b>Якоб Гримм</b> Немецкая мифология. Глава XXXIV Колдовство (перевод с нем. студ. 5 к. филфака ВГУ <b>М.Е. Нестеровой</b> ).....	..269

## Фольклористика

*Т.С. Шадрина (Орловский гос. технический университет)*

### **Е.И. КОЛЕСНИКОВА – СОБИРАТЕЛЬНИЦА ПОСЛОВИЦ И ПОГОВОРОК ЛИТВЫ**

Елизавета Ивановна Колесникова (1917 - 2004) – собиратель- самоучка. Она не училась в университетах, но её вклад в собирание русского фольклора Литвы трудно переоценить: более 40 тысяч фольклорных произведений разных жанров, в основном – пословиц, поговорок и фразеологизмов. (1)



Эта удивительная женщина ведёт своё происхождение от старообрядцев, которые были вынуждены переселиться из России в Литву в конце XVII века. Родители, деды, прадеды Елизаветы Ивановны жили в местечке Салакас Зарасайского района Литвы. Но сама она родилась 15 августа 1917 года в Нижнем Новгороде, куда её семья, в числе других русских старожилов Литвы, эвакуировалась в начале первой мировой войны. Елизавета Ивановна знала об этом только по рассказам старших. Практически все староверы возвратились в Салакас в

1922 году, так как считала своей родиной уже Литву.

Елизавета Ивановна жила в дружной, но небогатой семье. Отец, Иван Федорович Семёнов, был столяром, хорошим плотником. Он славился на весь Салакас как балагур-рассказчик. В семье росли четверо детей – сын и три дочери. Училась Елизавета Ивановна, как и остальные дети, в Салакасе. Окончила всего 3 класса литовской начальной школы, так как другого учебного заведения не было. Для продолжения учебы необходимо было ехать в районный центр Зарасай, много платить за обучение, что было не под силу родителям. «Славянскую грамоту», как она выражалась, усвоила самостоятельно, но писала порусски, часто путая русские и литовские буквы, не соблюдая никаких правил орфографии, что впоследствии осложняло чтение ее рукописей.

С 10 лет девочка начала работать по найму. Она нянчила детей, работала подпаском и пастухом, часто вынуждена была на целые месяцы оставлять школу, но училась хорошо. С 16 лет начала трудиться в три-

котажной мастерской, хозяйкой которой была Марьяна Корбене. Там Елизавета Ивановна познакомилась с еврейскими девушками (в Салакасе до войны было много евреев, действовали три синагоги), от них записала много еврейских слов, имён, узнала многие интересные подробности их быта, составила описание еврейской свадьбы. В зрелые годы много лет проработала буфетчицей в местной столовой.

В 19 лет Елизавета Ивановна вышла замуж за Петра Назаровича Колесникова. Он был коммунистом, активным участником подпольной организации «Кибиркштис» («Искра»), распространял запрещённую литературу. (Елизавета Ивановна впоследствии очень гордилась, что её расспрашивали о подпольщиках сотрудники Института истории, журналисты). Когда Елизавете Ивановне исполнилось 20 лет, её приняли в подпольную ячейку, поручили распространять листовки и нелегальную литературу в деревнях. Несмотря на свою истинную религиозность, молодая женщина считала деятельность подпольщиков правым делом, так как направлено оно было на восстановление справедливости, на помощь бедным и обездоленным труженикам.

В дни революционных праздников муж Елизаветы Ивановны вывешивал красные флаги в Салакасе и по большакам на столбах. Он получал также из Зарасай и Каунаса листовки и марки МОПР, а Елизавета Ивановна помогала распространять их среди рабочих сапожных и швейных мастерских, где у неё было много знакомых. Рабочие совместно выступали против хозяев, устраивали забастовки и добивались некоторого повышения заработной платы. Чем могли, помогали семьям заключённых.

После присоединения Литвы к Советскому Союзу многочисленная семья Колесниковых переехала в Каунас. Когда началась Великая Отечественная война, П.Н. Колесников ушёл на фронт в рядах 16-ой литовской дивизии и погиб в 1943 году под Орлом. Немцы, узнав, что П.Н. Колесников был коммунистом, расстреляли его родителей, двух братьев и сестру. Елизавета Ивановна вынуждена была скрываться от фашистов в родном Салакасе, куда вернулась из Каунаса. Поддерживала связь с партизанским отрядом под командованием Ф.Е. Медунецкого.

Елизавета Ивановна в 26 лет осталась вдовой с четырьмя маленькими детьми. Сколько сил пришлось затратить одинокой женщине, чтобы не только прокормить их, но и прекрасно воспитать, дать образование!

Сын Клеоник трудился в Вильнюсе в депо на железнодорожной станции. Феофилакт - в автотранспортной конторе в Зарасай. Дочь Татьяна работала инженером в Вильнюсе. В конце 70-х годов она по-

лучила квартиру как дочь подпольщика и участника ВОВ. С тех пор Елизавета Ивановна с начала апреля до середины ноября жила в Сала-касе, где у неё был свой домик и небольшая усадьба, а зиму проводила в Вильнюсе у дочери.

Особой гордостью матери был младший сын Фауст, который окончил высшее Рязанское десантное училище, долго служил в группе советских войск в ГДР, потом был переведён на Украину, в Кирово-градскую область, где женился. Но вскоре пришла беда: он был направлен в Афганистан военным советником (в чине майора) и в возрасте 33 лет погиб, попав в засаду к душманам. Похоронен в Кирово-граде, но мать никак не могла смириться с гибелью сына (гроб не открывали) и всё надеялась, что он попал в плен и остался в живых.

Похороны сына подорвали и без того слабое здоровье Елизаветы Ивановны, вызвали сильную депрессию. Но и в этот раз мужественная женщина не сломалась. Собиранием фольклора она продолжала заниматься с ещё большим усердием, так как это отвлекало ее от тяжёлых мыслей, приносило моральное удовлетворение.

Пословицы Елизавета Ивановна впервые начала записывать, когда в 14 лет всё лето провела у деда в пастухах. Главным информантом была её бабушка, знавшая множество пословиц, поговорок, прибауток, присловий. Но девочку ждало разочарование: бык съел тетрадь с записями. Однако проснувшаяся в ней тяга к собиранию устного народного поэтического творчества не пропала. Елизавета Ивановна вспоминала: «Песни, пословицы и присказки начала писать в самое военное время. Сидела больше дома, так как дети были малые, учила их стихотворениям, которые от отца с детства знала». После окончания войны она стала систематически записывать паремии. Местная учительница русского языка Сыркина поддерживала возникший у Елизаветы Ивановны интерес к собиранию пословиц.

Собирание пословиц и поговорок – занятие специфическое. Их запись требует от собирателя не только кропотливого труда, постоянного внимания, чуткого уха; она осложняется особыми свойствами человеческой памяти, о чём писал И.М. Снегирев: «Спросите у русского человека, крестьянина или посадского: Какие он знает пословицы? Он тотчас и не припомнит и не перечтёт их; но в живой страстной речи он вымолвит их много. Кто же может подметить все такие моменты жизни и уловить все заветные слова в народе?» (2).

Довольно скоро Елизавета Ивановна убедилась, что пословицы записывать непросто, их надо «караулить», постоянно быть наготове. Собирательница рассказывала много интересных историй: «Похвалила я наставника, что хорошо помолился над покойницей. А он: «Вступил-

ся в драку, не жалея чуба!» Я уже не слушаю его, а всё про себя твержу эту пословицу». (Наставник – священник-непрофессионал в религиозной общине старообрядцев-беспоповцев).

В другой раз она была у соседки, читала письмо от знакомых. Услышала пословицу «Не будь, как Роман, не сдавайся на обман», бросила чтение и помчалась домой, чтобы записать новый текст. (3, с.15) Порой случались курьёзные случаи: приходилось писать в кухне на стекле, на манжетах кофты, даже на бумажных деньгах – Елизавета Ивановна очень боялась «потерять» пословицу. Она вспоминала: «Однажды услышала пословицу в гостях. Мы её сто лет в Салакасе говорим. Я говорю [детям – Т. Ш.]: «Дайте чем записать». «Ну, неужели мы не помним»? Приехали [домой – Т. Ш.], спрашиваю: «Помните»? «Нет ...» А такая красивая, хитрая. Вчетырёх потеряли пословицу такую дорогую. Когда она теперь к слову придёт, промежду разговором примажет кто, подкрасит». Часто вставала по ночам и записывала на бумаге. А утром не могла разобрать, что к чему: строчки, записанные в темноте, налезали друг на друга. «Так я их только собрала, а если их по воды пускать, то ничего не будет», - резонно заключала Елизавета Ивановна. (3, с.9-10) Поэтому она всегда старалась носить с собой бумагу и карандаш, чтобы иметь возможность писать и дома, и на работе, и в лесу, и в автобусе.

Обрывки газет, лоскутки обёрточной бумаги с записями пословиц Елизавета Ивановна складывала в особый деревянный чемоданчик, а два-три раза в год устраивала его «ревизию» и переписывала тексты в беловую тетрадь. Черновики её трудно назвать записями в полном смысле этого слова: собирательница редко писала всю пословицу; если она ей была известна, то фиксировала два-три ключевых слова.

Недостаточная грамотность собирательницы приводила иногда к анекдотическим ситуациям. Ю.А. Новиков вспоминал, что найдя в рукописи пословицу «С иглы начинается, до **копья** доходит», он истолковал её как уникальный текст, отразивший реалии русского средневековья (ссоры между соседями начинаются с мелочей, по инициативе женщин, а расплачиваются за это мужчины). Впоследствии выяснилось, что пословица звучит иначе («С иглы начинается, до **коня** доходит») и речь в ней идёт о воровстве. Колесникова ошибочно написала вместо русского *n* литовское *n*, а букву *ь* она часто использовала для обозначения мягкости предыдущего согласного; в результате слово *коня* превратилось в *копья*, что и привело к ложному истолкованию всей пословицы. (4)

Каждый раз собирательница проверяла по своим записям, не было ли такой пословицы раньше, и, только убедившись в ее оригинально-

сти, заносила в беловую тетрадь. Долгие годы ей почти всегда удавалось избегать дублирования; когда же объём собрания резко возрос, повторения стали встречаться чаще, но обычно это близкие варианты, а не буквально совпадающие тексты.

В 1975 году члены фольклорного кружка Вильнюсского педагогического института под руководством Юрия Александровича Новикова впервые приехали в Салакас и слышали от жителей о Е.И. Колесниковой. Но встретиться с нею не удалось, так как она гостила у дочери в Вильнюсе. Когда же на следующий год они вновь приехали в Салакас, Елизавета Ивановна сама пришла к ним в общежитие знакомиться. К моменту встречи с фольклористами Елизавета Ивановна собрала более 2700 пословиц и поговорок. В настоящее время её собрание насчитывает около 40 тысяч паремий. (Для сравнения: в знаменитом сборнике В. И. Даля «Пословицы русского народа» около 30 тысяч текстов.)

Как указывает Ю.А. Новиков, Е.И. Колесниковой удалось зафиксировать около 600 частушек, 50 свадебных, протяжных, хороводных, плясовых песен, несколько десятков поздних городских романсов, 20 сказок, 8 заговоров, много преданий, святочных гаданий, примет. Следует отметить, что рассказчица она была не из блестящих; голос у неё был тоже довольно слабый, поэтому среди односельчан Елизавета Ивановна не пользовалась славой знатока фольклора. Женщины постарше были удивлены, когда узнали, что фольклористы записали от нее множество песен, частушек, загадок, потешек, прибауток и т. п.

Однако всё же именно пословицы и поговорки стали истинной страстью Елизаветы Ивановны.

Деятельность собирателей-самоучек, не получивших необходимой филологической подготовки, не поддерживающих постоянных контактов с профессиональными фольклористами, далеко не всегда имеет научную ценность. Как правило, они крайне неразборчивы, не разграничивают фольклор и литературу, черпают материал из самых разнообразных источников (преимущественно письменных), фиксируя все, что, по их мнению, напоминает пословицу. «Счастливые исключения составляют пословицы из собрания Елизаветы Колесниковой, не пользовавшейся газетами и транспарантами», - отмечает Е. А. Костюхин. (5) С первых шагов своей собирательской деятельности она ориентировалась на устную традицию родного края. Работавшие с ней фольклористы постарались удержать её от всеядности, погони за количеством, столь характерной для многих непрофессиональных собирателей, предупредить возможное в таких случаях личное сочинительство. Если же в собрание Е. И. Колесниковой попадали тексты, не связанные с местной традицией, она сопровождала их специальными пометками: «Не

*наша», «Не мои слова» и т. п.*

Главный источник собрания Е. И. Колесниковой – это её цепкая память, словно аккумулировавшая житейский опыт и знания нескольких поколений русских старожилов Салакаса. Одно из достоинств её собрания – предельно узкая локализация материала. В сущности, перед нами пословичный репертуар одного населённого пункта, в то время как в других крупных собраниях, как правило, представлены тексты, записанные на большой территории, в десятках, а то и сотнях деревень. Профессиональным фольклористам собрать такое большое количество паремий в одном регионе чрезвычайно трудно, для этого требуется многолетняя стационарная работа. Не случайно в экспедиционных материалах, в областных фольклорных сборниках пословицы и поговорки занимают скромное место, а присловья, фразеологизмы и прибаутки, запись которых представляет особую трудность, практически отсутствуют.

Е.И. Колесниковой удалось зафиксировать пословицы и поговорки, которые знала не только она сама, но и её дед, бабушка, отец, мать. Позже у неё появились помощники, которые записывали для неё бытующие в Салакасе литовские и польские пословицы и поговорки. Среди них Колесникова особенно выделяла сестёр Саулите, Ону Швалкуте и Каролину Соболевскую.

Значительный процент населения Салакаса составляют русские старожилы, потомки раскольников, выселенных в Литву в XVII – XVIII вв.; живут они вперемешку с литовцами, в близком соседстве с белорусами, поляками, поэтому многие свободно владеют несколькими языками. Полилингвизм был присущ и Елизавете Ивановне.

Недостаточная грамотность собирательницы в значительной мере амортизировала внешние воздействия, способствуя лучшей сохранности местной традиции. Е. И. Колесникова писала, с точностью фиксируя многие особенности местного говора, причём не только лексические, но и морфологические, синтаксические, фонетические.

Общаясь с Елизаветой Ивановной, фольклористы вскоре выяснили, что она обладала удивительным чутьём на художественные образы, помнила сотни оригинальных диалектных слов, толково и образно объясняла их семантику, думала над конкретным и обобщённым смыслом каждой своей пословицы. Так пришла идея записывать комментарии собирательницы к паремиям. К некоторым текстам комментарии записывались несколько раз, что дало интересные результаты.

Копии записей Колесниковой, выполненные преподавателями и студентами Вильнюсского педагогического университета, а также записанные ими комментарии собирательницы, хранятся в Рукописном

отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (г. Санкт-Петербург). Картотека с копиями этих материалов имеется и в Рукописном фонде Е.И. Колесниковой на кафедре русской литературы Вильнюсского педагогического университета, доступ к ней открыт для всех желающих. А тетради с записями самой Колесниковой являются собственностью ее дочери Татьяны (несмотря на все уговоры, Елизавета Ивановна не согласилась передать их ученым).

Впервые несколько сот русских пословиц и поговорок из собрания Е.И. Колесниковой были опубликованы Ю.А. Новиковым в 1981 году в «Учёных записках вузов Лит. ССР» (6), поэтому не получили широкой известности.

В 1989 году на материале паремий собирательницы автором данной работы (под девичьей фамилией Гаврилова) была написана статья «Пословица и контекст: (Собрание пословиц в самозаписи Е.И. Колесниковой)» (7), в которой довольно детально рассмотрены уникальные черты данного собрания.

В 1992 году в Вильнюсе вышел сборник «Русские пословицы Литвы: Из собрания Елизаветы Колесниковой» (8), подготовленный нами совместно с Ю.А. Новиковым. В него вошло 2950 текстов. При их отборе предпочтение отдавалось тем паремиям, в которых отражаются своеобразие местного быта, воздействие материальной и духовной культуры соседних народов. Многие из текстов снабжены комментариями собирательницы.

С этого времени пословицы и поговорки из собрания Е.И. Колесниковой стали входить в научный обиход. Их использовали в своих работах известные фольклористы: Е.А. Костюхин, Г.Ф. Благова, М.Н. Власова, В.И. Жекулина. (9)

В 2007 году около 4 тысяч паремий опубликованы Ю.А. Новиковым в первом томе издания «Фольклор старообрядцев Литвы: Сказки. Пословицы. Загадки».

Е.И. Колесникова умерла 26 октября 2004 года. Похоронена на старообрядческом кладбище в деревне Дегучай. На памятнике выбиты слова эпитафии, которую выбрала для себя сама Елизавета Ивановна: «Родилась умереть, умерла жить».

### Примечания

1. Фольклор старообрядцев Литвы: Тексты и исследование. - Т. I. Сказки. Пословицы. Загадки / Изд. подготовил Ю. Новиков. - Вильнюс: Изд-во Вильнюсского педагогического университета, 2007. С. 7.

2. Снегирев И.М. Взгляд на пословицы вообще и особенно русские: Введение. - М.: Типогр. С. Селивановского, 1829. С. IV.
3. Новиков Ю.А., Шадрина Т.С. Собрание пословиц Е. Колесниковой // Русские пословицы Литвы: Из собрания Е. Колесниковой / Изд. подгот. Ю.А. Новиков, Т.С. Шадрина. - Вильнюс: Вага, 1992.
4. Новиков Ю.А. Пословицы, поговорки, присловья // Фольклор старообрядцев Литвы: Тексты и исследование. - Т. I. Сказки. Пословицы. Загадки / Изд. подготовил Ю. Новиков. - Вильнюс: Изд-во Вильнюсского педагогического университета, 2007. С. 360.
5. Костюхин Е.А. Иван Снегирев – человек, ученый, издатель // И.М. Снегирев. Русские народные пословицы и притчи. – М.: Индрик, 1999. С. 476.
6. Новиков Ю.А. Пословицы в самозаписи Е. И. Колесниковой // Учен. зап. вузов Лит. ССР. Литература. 23 (2). - Вильнюс: Mokslas, 1981. С. 84 – 97.
7. Гаврилова Т.С. Пословица и контекст: (Собрание пословиц в самозаписи Е.И. Колесниковой) // Русский фольклор. XXV. - Л.: Наука, 1989. С. 144 – 152.
8. Русские пословицы Литвы: Из собрания Елизаветы Колесниковой / Сост. Ю.А. Новиков, Т.С. Шадрина. - Вильнюс: Вага, 1992.
9. Костюхин Е.А. Иван Снегирев – человек, ученый, издатель // И.М. Снегирев. Русские народные пословицы и притчи. – М.: Индрик, 1999; Благова Г.Ф. Пословица и жизнь: Личный фонд русских пословиц в историко-фольклористической ретроспективе. - М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000; Традиционный фольклор Новгородской области: Пословицы и поговорки. Загадки. Приметы и поверья. Детский фольклор. Эсхатология: По записям 1963 – 2002 гг. / Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом); Сост. М. Н. Власова, В. И. Жекулина. - СПб.: Тропа Троянова, 2006.

## ФАНТАСТИКА В ХАНТЫМАНСКИХ И ЧУКОТСКИХ СКАЗКАХ

На территории России проживают разнонациональные народы, имеющие свою культуру, корни которой уходят в народное творчество. Самобытность фольклора народов Севера, в том числе хантымансийских и чукотских (1) сказок, привлекает ученых. Хотя степень их изучения несопоставима с русскими сказками, они в целом охарактеризованы и по регионам их бытования, и в этнографическом отношении, и в плане выражаемого в них мифологического сознания (верования в тех или иных духов, представления о возникновении земли предков, человека и др.). В общих чертах охарактеризованы и основные образы сказок, и их жанровое своеобразие (2).

Наименее изученной оказывается поэтика названных сказок. А стержень поэтики всех фольклорных сказок мира – это, безусловно, фантастика. Она и является предметом нашего анализа.

Как показало исследование, общепозэтические сказочные приёмы в хантымансийских и чукотских вариантах обретают индивидуальное своеобразие.

Итак, фантастика, вымысел. Он должен удивить читателя (слушателя), занять его воображение независимо от жанровой разновидности сказок. Этот закон получает своеобразное воплощение – в эпизодах, отдельных сюжетных поворотах, деталях. Это, скажем так, плоть фантастики.

Среди всех сказочных начал с точки зрения наличия в них фантастического элемента не может не восхитить какой-то трогательной поэзией следующее: «На *тундровой кочке* старуха со стариком живут» [К. ч. (3) ; курсив во всей статье наш – Н. К.]. Или такой вариант: «На *болотной кочке* старуха со стариком живут» [К. в.]. Основанное на литоте фантастическое местожительство героев впитывает в себя и конкретную географическую особенность: среди снегов и льдов кочка – земля со всей её ценностью для северного человека. Это не «в одном селе» (где кругом земля) и тем более не «в тридесятом царстве». Другие герои (два брата и сестра) – вообще «под *открытым небом*» жили» [С. о.] и решили «кылван» (т. е. площадку для шатра) сделать.

«Кочка», как и площадка для шатра, – это почти «земля». И «земля» не просто слово, а ценность для живущих на Севере (хоть западном, хоть восточном), где она из-под снега показывается ненадолго. Поэтому царь-батюшка может дать герою фантастически трудное за-

дание – доставить *остров*, что «посредине моря вращается», т. е. не что иное, как аналог земли. Это и не молодильные яблоки, и не жарптица, не «то, не знаю что», встречаемое в русских сказках. Типологический приём принимает необычное для русского менталитета содержание. И именно своей инаковостью увлекает читателя.

Всё, что так или иначе связано с землёй, – ценность для северного человека. «*Землянка*» хоть и бедное, но жильё: медведица выплывает из моря с героем на спине «прямо напротив его *землянки*» [Б. м.]. Земля – это ещё и территория народа. И надо, чтобы в ней не было злых духов. «А чтобы больше на *земле ханты* не водилось злых духов», то когда они, побежденные героем, горят в костре, он «вверх летящие искры вверх не пустил, вниз летящие искры вниз не пустил» [Б. С.]. И это тоже фантастика, и весьма своеобразная.

Фантастично и следующее. Земля из малого «кусочка», отколотого с трудом от острова, может превращаться (когда его кинут перед царём) в целый остров, а может опять стать «осколком», который помещается в кармане добывшего его героя [Ч. р.].

Земля бывает своя, но и не своя: «Этот корабль меня в *землю чертей* везёт» [Ч. р.]. Разбежался герой и прыгнул «на корягу, чтобы до берега донесло» [Ч. р.], до своего берега. «Насильник» похитил девушку из «*другой земли*» [С. о.].

Как земля создавалась, важно человеку, живущему среди ледяных и водных пространств: гагары достали «*кусочек земли*» со дна моря, в воду положили, «начала *земля* расти» [О. з.]. Но, упомянув о мифологической стороне фантастики, вернёмся непосредственно к поэтике сказок.

В создании фантастического мира северной сказки участвует нечто соотносимое с землёй по её устойчивости и твердости, а именно – камень, скалы. Братья ищут похищенную «наильником» сестру, и перед ними «*скала* раздвигалась и быстро снова смыкалась», при этом «множество птицы всякой крошила» [С. о.].

Не только скала, но и «*камушек*» создает фантастический мир сказки. Так, мальчик «два *камушка* поднял. Потёр их друг о друга хорошенько – пушистохвостая собака появилась» [К. с.]. «*Уголёк*» – нечто вроде камушка, в нем тоже может быть сокрыта фантастическая сила. Наступил герой на уголек – «вспыхнул *уголёк*» и появилась «девушка», из «искры домашнего очага» [Б. с.] появилась красавица.

Скудна растительность северных земель. Скуден быт северных народов по наличию изделий цивилизации – металлических предметов. И эти особенности проявились в характере фантастики сказок. Думается, поэтому фантастической, желанной для царя является загадочная

«железная берёза». В тундровом «безлесье», среди «стланника» и мхов радует глаз даже редкая «карликовая берёза»<sup>4</sup>. И «железная», не гибнущая в снегах, не гнущаяся от ветров, – особенно желанна. А ветра в снеговой пустыне такие, что даже поприветствовать друг друга трудно. Так, Менгк (злой дух) говорит герою: «Будем здороваться... В эту сторону здоровайся» [Б. С.]. Почему? Иначе ветром отнесёт слово.

Железную березу достать – такое задание и получает герой от царя. Семь (очень частое число в северном фольклоре) обезьян (экзотические для Севера животные, сродни чудовищам) эту березу стерегут. Правда, сражаться с ними герою не пришлось. Пока пилили березу (семь рубах пропотело, семь пил притупилось, семь раз их точили), «обезьяны как сидели, так и уснули» [Ч. р.].

Добытая героем железная береза поражает царя: «И днём, и ночью растёт корнями *в землю*» [Ч. р.]. На что герой резонно заявляет: «Мудрости и ума, царь-батюшка, не имеешь» [Ч. р.]. Беседа героя с царём идёт, прямо скажем, не на русско-сказочный манер. Подобное панибратство нередко проникает в фантастику северных сказок, в том числе и по отношению к духам. Борьба борьбой, но иногда ему, духу, можно сказать и так: «Сейчас дам веслом по шее» [Б. С.]. И не только сказать, но и сделать: «Стукнул веслом трехголового Менгка по шее» [Б. С.]. И в самом деле: что с ним церемониться человеку?

И с неумным царём, считает герой, хорошо бы поступить по справедливости: посадить в бочку и сбросить в море, пусть попробует вернуться обратно (т. е. как вернулся сам герой). Но испугавшийся царь просит не делать этого, денег обещает. А герою, кроме «свободы», ничего не надо: «Это мудрость народа» [Ч. р.].

Но вернёмся к березе. Она, даже не железная, участвует в фантастике сказки. Герой всего лишь с неё «три листика сорвал, в трубочку их свернул, подул – мышь лесная появилась» [К. ч.]. Сродни березе по фантастическим свойствам и ель: от неё мальчик «щепотку отломил, наподобие зверька обстругал – соболю пушистый прыгнул» [К. ч.], за ним пошёл.

Но не только растительная и растительно-железная фантастика свойственна хантымансийским и чукотским сказкам. Необыкновенными свойствами обладают металлические предметы. Поэтому «железный лук» требует достать царь [Ч. р.]. В критической, опасной ситуации герою чаще всего помогает кольцо (иногда оно из золота). Так, сняла с пальца *кольцо* сестра Верхнего духа, «в гору бросила. Каменная дверь отворилась» [Э. П.]. В бочку посадили героя и в море бросили. «Он направил *кольцо* на дырочки в бочке. И они затянулись» [Ч. р.]. «Палец с золотым *кольцом*» [Ч. р.] направил герой в сторону ца-

ревны чернетты (т. е. морских уток) – упала она. Направил на её корабль – загорелся корабль. Но и «Менгк бросил *кольцо* на землю – получилась железная площадка для битвы, по краям площадки – острые *железные прутья*» [Б. С.].

Даже осколок от железной миски может фантастическим образом помочь герою. Разломил он «*осколок миски*» (что мать дала в дорогу) – «*кольчуга появилась*» [К. ч.].

Не только кольцо и нужные в быту предметы (миска) или желанные металлические диковины (железный лук, железная береза) фантастичны по своим свойствам. Ими может обладать и «морское чудище», которое выглядит так: «Спина его вся была покрыта *стальными зубьями*» [Ч. р.]. Но в победе злой силы опять-таки участвует железо: герой «ударил злого духа. Злой дух упал, напоролся на *железное остриё*» [Б. С.].

Фантастика характеризуемых сказок, кроме того, весьма практична. Этого свойства нельзя ждать, к примеру, от русско-сказочной Жарптицы, Конька-Горбунка и т. п. заветных образов. В хантымансийской же сказке герой с невероятным трудом добывший для царя железную берёзу, взял да и «установил её на корабле *вместо паруса*» [Ч. р.]. Добываемый «остров» (земля) также не только забавам может служить. Как и «железный лук». «Осколок миски» когда-то миской был и выполнял, следовательно, практическую функцию. «Кольцо», кроме его фантастической сути, – знак семейных отношений. «Уголёк» из костра – напоминает о возможности согреться и приготовить пищу. Этому же служит и «семиухий котёл» [Э. П.] при всей его необычности. Этот котёл дает герою фантастический Менгк (лесной дух). Менгк другой дарит ему «большую нарту», а третий – «котомку». Все они, Менгки, к тому же наградили героя несчетным количеством соболей (пригодятся для тёплой одежды). И все подарки фантастических сил очень нужны для жизни, быта, хозяйства. Подарки в русских сказках более затейливо-эстетические по своим функциям (напр., жемчуг, перстенок, зеркала, венец, драгоценности).

Любопытно, что ценя золото как металл, своих красавиц народная фантазия наряжает без его использования. «Кольцо» не столько её украшение, сколько атрибут жизни, принадлежащий не только женщине (напр., сестре Верхнего духа или сестре героя), но и мужчине (Человеку ростом с мизинец), и Менгку. И часто не уточняется, золотое оно или из другого металла. А настоящее украшение для девушки – серёжки «из ярко-спелой морошки» [Ч. р.], а сама она «в хантыйской одежде» [Б. С.].

В сказках народов мира герою, как известно, помогают неожиданные персонажи. В русских – это кто-то, кому герой бескорыстно помог на своём пути или просто обошёлся по-доброму (Морозко, медведица, вороненок, даже Баба-Яга и др.). В северных сказках, как показывают тексты, встречающиеся путники помогают герою просто так, не в благодарность за что-то. Часто просто «из жалости» [Ч. р.]. Именно из сочувствия встретившийся герою старик раскрывает ему секрет, где и как добыть остров для царя.

Помогают чаще обычные люди (несмотря на фантастичность результата). Это уже упомянутый *старик*, а также *мать*, *сестра*, *женщина*. Иногда может помочь и такая женщина, как «дочь подводного царя» [Ч. р.].

Помощь оказывается без какой-либо просьбы или жалобы. Так, старик, видя обман работника хозяином, сам подходит к герою и объясняет, что унты, которые хозяин дал работнику, никогда не изнасятся (т. к. сделаны из человеческой кожи). И работать ему (по договору – до тех пор, пока унты новые) – вечно. Сам старик и совет дает, как их испортить: на печь ставить, и тогда потрескаются [Ж. м.]. «Седобородый старичок» [Ч. р.] в другой сказке подсказывает, как остров добыть для царя. И тоже по своей инициативе, а не по просьбе героя. В следующей сказке «старец» [Б. С.] говорит герою нужные для жизни слова-напутствия.

Приведем примеры женской помощи. Так, женщина, возникшая из радуги, [М. р.] даёт герою блюдо с едой. Женщина на корабле «накармила, напоила» [Ч. р.], а уж потом рассердилась: «Голова стала большой и лохматой, словно на ней распустились снопы» [Ч. р.]. Сестра с целью помощи обменивается с братом кольцами. Именно этот обмен спасет его в пути в трудных ситуациях [Ч. р.]. Мать дает сыну волшебный обломок миски [К. ч.]. В помощниках характеризуемых сказок больше родственности по сравнению со сказками русскими.

Правда, иногда герою помощь приходит непонятно откуда: вдруг герой сам находит «семисуставный посох» [К. ч.]. Он как раз нужен ему, чтобы положить поперёк моря.

Но непонятной бывает не только помощь, но и злая сила. «Кто-то вспорол» живот герою, «все внутренности на землю выбросил» [Ч. р.].

Но в подобных ситуациях помогают не только заветные металлические предметы (осколок миски, кольцо), но часто самые незатейливые подручные средства: слюна, рукавицы. Всего-навсего «*послюнявил*» свой распоротый живот – «раны как не бывало» у героя. «Даже следа не осталось» [К. ч.]. Как от живой воды в русских сказках, но она не подручное средство: её еще достать надо. А в северной сказке «*слюной*

помазал» посох, перекинутый через море, – «должной ширины мост вырос, как раз человеку пройти» [К. ч.].

Разговор о фантастике хантымансийских и чукотских сказок в силу её многоаспектности может быть долгим. Но на уровне поэтики, как показывает анализ, сказки, что естественно, пронизаны фантастикой. А фантастика в самых типологических её проявлениях (таинственные предметы, помощники, злые силы и т. д. и т. п.) пронизаны, в свою очередь, самобытным, оригинальным началом. Именно оно дарит инонациональному читателю ощущение сказочной тайны, поэзии, своеобразного колорита.

#### Литература:

1. Объединение сказок хантымансийских и чукотских в качестве единого предмета исследования возможно, на наш взгляд, именно на уровне поэтики (что во многом справедливо для сказок Севера вообще).

2. См. об этом: Айпин Е. В. Ханты, или Звезда Утренней зари / Е. В. Айпин. – М., 1990. – 334 с.; Вдовин И. С. Природа и человек в религиозных представлениях чукчей / И. С. Вдовин. – Л., 1976. – 260 с.; Дёмин В. Н. Загадки Русского Севера / В. Н. Дёмин. – М., 1999. – 141 с.; Легенды и мифы Севера: [сборник] / сост., примеч. В. М. Санги; вступ. ст. А. В. Пошатаевой; ил. В. Петрова. – М., 1985. – 400 с.; Ромбандеева Е. И. История народов манси... и его духовная культура / Е. И. Ромбандеева. – Сургут, 1993. – 208 с.; Соколова З. П. Обские игры (ханты и манси): Этнографическая история народов Севера. – М., 1982. – 173 с. и др.

3. Здесь и далее для краткости название сказок указываем в соответствии с их сокращённым обозначением в нижеследующем списке (Легенды и мифы Севера: [сборник] / сост., примеч. В. М. Санги; вступ. ст. А. В. Пошатаевой; ил. В. Петрова. – М., 1985. – 400 с.):

#### хантымансийские тексты:

Б. С. – Бабушка Сисями и внук Имихилы.

Ч. р. – Человек ростом с мизинец.

К. м. – Как мужик на заработки ходил.

К. з. – Как землю выловили.

К. в. – Как ворон землю мерил.

О. з. – Опоясывание земли.

К. ч. – Как человека сделали.

К. с. – Как солнце и месяц достали, как птицы и звери на земле появились.

К. Э. – Как Эква Пыриц на свет появился.

К. Э. П. – Как Эква Пырищ лесовать ходил.

чукотские тексты:

С. о. – Сказание о двух братьях с сестрой.

М. р. – Морская радуга.

Б. м. – Белая медведица.

В. с. – Волчья стая.

4. Советский энциклопедический словарь. – М., 1983. – С. 1356.

*Т.Ф. Пухова (ВГУ)*

**ЗАПРЕТЫ И ОТНОШЕНИЕ К ИХ СОБЛЮДЕНИЮ В  
КАЛЕНДАРНОЙ ОБРЯДНОСТИ ВОРОНЕЖСКОГО КРАЯ**  
*(по материалам из архива РГО и современным  
записям воронежского фольклора)*

В системе разнообразных ритуалов, охватывающих всю жизнь русского крестьянина, выделялись запреты, главная функция которых - функция оберега. Как говорится в словаре «Славянские древности»: «Запреты (табу) - система правил, регламентирующих, бытовое и обрядовое поведение и хозяйственную деятельность индивидуума и коллектива. Относятся к области обычая, народного права и моральных норм; имеют жесткую логическую и языковую форму и потому могут рассматриваться как особый разряд верований и особый языковой (в определенной степени и фольклорный) жанр». (1, 269) Целью соблюдения запретов является предотвращение угрожающих жизни и благополучию людей событий и состояний: болезни, смерти, голода, падежа скота, засухи, градобития и т.п.» (1, 270)

Запрет как явление социальной и духовной сферы обращает нас к четкой системе мифологических представлений, регламентирующих жизнь человека в древности; к той эпохе, когда сам человек, время, в котором жил он и жили его предки, окружающее его пространство, предметы и явления были насыщены особым сакральным смыслом. Как отмечала В.Е.Добровольская: «Система запретов некогда отражала и фиксировала классификацию объектов и явлений по их ритуальной значимости. Фиксация ритуальной системы в повседневном восприятии людей актуализировала и подтверждала социальную иерархию, которая была тесно связана с ритуальной. Несомненно, что именно фиксация основ социальной организации и, шире, классификация всего окружающего, было когда-то второй по значению, неосознанной, но от того не менее важной функцией системы запретов.» (2, 123).

Запреты, указывая на то, что *нельзя делать*, тем не менее дают нам возможность представить широкую картину *обязательных* для выполнения древних ритуалов и верований.

Разумеется, в наше время мы встречаем лишь отдельные следы той полной и четкой системы действий и запретов, их толкований, той системы, которая когда-то существовала в древнем обществе. «С разрушением традиции указанная функция перестала существовать, и большинство современных носителей запрета рассматривают ущерб, вызываемым его нарушением, как «голый факт», не увязывая его со структурированием мира и человеческого общества». (2, 123)

Запреты сопровождали всю сферу жизни и деятельности человека, его отношения с природой, космосом, умершими предками и нечистой силой. «Непосредственным предметом запрета может быть любой компонент бытовой, обрядовой или хозяйственной ситуации: время, место совершения действия, его субъект или адресат (лицо), предмет (объект) или инструмент действия, реже само действие, воспринимаемое как опасное. Однако чаще всего запрет касается одновременно нескольких компонентов.» (1, 270)

Мы обратились к анализу данных по календарным обрядам, записанным в Воронежской области в 1990-2000-е годы студентами и преподавателями Воронежского государственного университета и Воронежской академии искусств. Рассказы жителей больше всего обращены в прошлое: в предвоенное и послевоенное время. Также мы будем использовать и некоторые тексты из материалов, хранящихся в архиве Императорского Русского Общества, содержащих сведения по этнографии и фольклору Воронежской губернии. В частности, это относится к материалам «Обыкновения малороссиян Бирючинского уезда», записанных священником слободы Алексеевка Иоанном Снесаревым в 1854 г.» (3) и «Некоторые доп. сведения о жителях Ясеновской волости Нижнедевицкого уезда», записанные священникомъ Василием Покровским из с. Кочегуры в 1856 г. (4)

Рассмотрим различные типы запретов, встречающиеся в Воронежской области. Наиболее распространены, многочисленны и строги были запреты, обусловленные **временем**. «К ним относятся в первую очередь календарные запреты, из коих наиболее общий и повсеместно соблюдаемый – запрет на работу в праздники – полный, когда не разрешается даже топить печь и готовить пищу, или частичный, с уточнением запрещаемых видов работ (например, запрет на работу в поле, рубку дров, снованье, тканье и т.п.)» (1, 270)

1. Запрет работать в **праздничные дни**:

«Подъ Богоявленіе Господне религиозные старики–малоросіяне не спятъ до глубокой полуночи и едва только начнетъ приближаться часъ полночи, они берутъ кувшинчики и идутъ на рѣку къ проруби, или, если нѣтъ рѣки, то къ колодцу и тамъ ожидаютъ часа полночи;– въ это время спѣшатъ набирать въ эти кувшинчики воду, которую считаютъ за вышеосвященную и эту полуночную воду они употребляютъ во всѣхъ почти болѣзняхъ съ ладаномъ, который берутъ они у церковнаго пономаря, которымъ оказываютъ церковь во время Херувимской пѣсни и по вѣрѣ ихъ бываетъ, что многѣ отъ тяжкихъ болѣзней исцѣляются.

Вечер Богоявленія, по руски «свѣчки», по-малороссійски «голодна кутя. Каждый малороссіянинъ въ этотъ день готовить себѣ въ пищу пироги съ капустою или съ горохомъ, кутью и взваръ всенепременно. Кутью они употребляютъ съ сытою или съ распушеннымъ жидко въ водѣ медомъ; а взваръ самъ по себѣ особенно, только въ этотъ день и то уже по восхожденіи вечерней зарницы, а весь день проводится въ совершенномъ постѣ (Слобода Алексеевка Бирюченского уезда. (И. Снесарев, Архив РГО, р.9, опись №5)

День перед Крещениемъ назывался – Свечки. В этотъ день почти не ели. Сама хозяйка рисовала кресты на дверях, на окнах, на потолках, на воротах.

с. Чесменка (Молодых З. Р. 1930 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2001. (5)

День перед Крещениемъ назывался «*свечи*». В этотъ день пока воду не посветятъ, ничего не ели. На Крещение делали Иордань, приходил поп и в три часа ночи освещал воду.

с. Солонцы (Путинцева М. Н. 1917 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2001 г.

День наканунѣ Рождества называли не Сочельник, а «Гостили». Его отмечали, какъ обычный праздник. В этотъ день не пряли, не ткали. Рождество праздновали 3 дня, при этомъ ходили в церковь, молились Богу.

с. Колодезное (Плаксина П.М.1911 г. р.) ВГУ АКТЛФ 2004 г.

Первые дни масленичной недели пекли блины, а с пятницы пекли пряники и блинчики. *Прясть в эту неделю не пряли, только вышивали, а с пятницы уже не работали.* Молодожены в пятницу на ночь уходили в гости и возвращались только в воскресенье.

с. Нижний Мамон (Фатеева М.Н. 1922 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2000.

Строго выдерживался запретъ работать в **Егорьевъ день**

При земледѣльствѣ, поселяне чтутъ нѣкоторые дни, въ которые работать въ полѣ, считаютъ за смертный грѣхъ. Такъ на 25 число Апреля, на Ягорій, какъ говорятъ они, нельзя работать; и погрѣшность противъ этого дня, можетъ сопровождаться тѣмъ, что Звяришша – волкъ, какъ не сторожи, истребитъ жеребенка.

(с. Кочугуры Нижнедевицкого уезда (В. Покровский) Архив РГО, р.9, опись № 50)

На Ягория нельзя работать, а то волк приреже скотину. На яблоню кусочек хлеба несешь: *«Ягорий, Ягорий, на тебе хлеба, а ты сбережешь мою скотину»*. Можно на любую дереву: *«Ягорий, Ягорий, береги мою скотинку, чтобы она была жива»*.

с. Бабинка Аннинского р-на (Токарева К.М. 1924 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2002 г.

Егорьев день – в этот день не работали, а если работать, то в дом придет несчастье. Скота выгоняли святой вербой.

с. Островки Аннинского р-на (Фролова М.Е., 1942 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2004.

На этот день всегда сажали огурцы, последнее просо сеяли. В этот день грех стирать, но огурцы сажали. Скот выгоняли ещё до этого дня, когда лёд был.

с. Каширское (Завалуева А.Ф.1924 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2004.

В этот день не работали, в церковь ходили.

с. Каширское (Маслова М.А.1935г.р.) ВГУ АКТЛФ 2004.

Егорий – праздник сердитый, работать на него тоже нельзя было.

с. Синие Липяги Нижнедевицкого р-на (Нестерова М.К.1928 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2004.

В этот праздник не работали. Это *«скотский день»*. Считали, что если работали на Егория, то потом волки грызли скотину. Скот выгоняли не первый раз в году на пастбище, он пасся и раньше.

с. Краснофлотское Петропавловского р-на (Мухоркина М.С. 1936 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2003

Отмечался 6 мая. В этот день нельзя было работать, *он злой для скотины*.

с. Нижняя Ведуга Семилукского р-на (Турищева А.С. 1919 г.р.) ВГАИ КНМ № 863 (6)

Ягорий день отмечают, строгий праздник. Угощали пастуха, выгоняли скот.

с. Вязовка Таловского р-на (Панарина А.Г. 1919г.р.) ВГУ АКТЛФ 2002 г.

На Егория у нас ничего не было, просто был строгий праздник. Ну, вот, он был бедовый. Этот праздник боялись, вот что это могло случиться, если в этот праздник работал. Надо ниче не делать. Под Егория огурцы сажают".

С.Буравцовка Эртильского р-на (Пищулина М.С.) ВГУ АКТЛФ 2005

Очень грозный праздник. Нельзя работать, ничего нельзя делать. Могли прийти волки и взять овечку или козочку, съесть ее. Волков было много, ходили стаями.

с. Буравцовка Эрпильского р-на (Жихарева К.Д., 1922) ВГУ АКТЛФ 2005

На Егорьев день никто не работал. В этот день выгоняли скотину в поле. Егорий считался покровителем здоровья скота. Егорию молились об этом.

с. Буравцовка Эртильского р-на (Немцов Л.П.) ВГУ АКТЛФ 2005

Интересно отношение святого Егория к волкам. Существует много свидетельств о том, что святой Егорий покровительствует волкам. В книге А.В.Гуры «Символика животных в славянской народной традиции» приводятся такие данные на примере пословиц: «волк – Юрова собака»; поверий: период разгула волков совпадает с временем разгула нечистой силы. «У восточных славян с осеннего Юрия до весеннего волки распушены и нападают на всякий скот – Юрий отмыкает им пасть. Жеребенок, родившийся между Юрьями, весной и осенью, избежит волчьих зубов» (5, 132). По другим поверьям, «не *снут* шерсть между Юрием и Николой, т.к. волки будут *сновать* около хаты и хватать, что попало» (7, 139); «когда волк уносит добычу – это жертва, предназначенная богу. Что у волка в зубах, то Егорий дал» (7, 140).

На 11 число Маія, по выраженію ихъ, на Малаградье, если работать; то «грать выбья хлѣпъ».

(С. Кочугуры Нижнедевицкого уезда (В. Покровский) Архив РГО, р.9, опись № 50)

*На третий день от Троицы праздновали Касьяна (он злой, вредный), если будешь работать, накажет.* Готовили яичницу (жарили во дворе, всех приглашали).

с. Першино Нижнедевицкого р-на (Зубкова Н.А., 1927г.р.) ВГУ АКТЛФ 2006

На 18 число Августа, на Хролавъ день, даютъ отдыхъ лошедямъ, считая этотъ день праздникомъ ихъ.

(С. Кочугуры Нижнедевицкого уезда (В. Покровский) Архив РГО, р.9, опись № 50)

2. В дни **Поста**, а также в Страстную Пятницу, в среду и пятницу строго соблюдаются **церковные** запреты на скоромную пищу, на пение песен, заключение браков, свадьбы.

В день перед **Рождеством** – сочельник, не ели «до первой звезды», а самым кушаньем было *сочиво*, приготовленное из варёных круп с добавлением фруктов, ягод и мёда. Разговляются после обедни, тогда ели всё: блинцы, кашу с маслом, щи с курятиной.

с. Хохол (Казарцева В.М. 1928 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2001.

На пост никаких песен не пели – грех. И детям не разрешалось в пост играть – никому.

с. Шишовка (Шашина А.А. 1915 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2001.

**Пост** строго соблюдали. Никаких развлечений не допускалось. Пекли блинчики на воде и заворачивала туда капусту жареную, хлеб свой домашний на воде был.

с. Петровское Борисоглебского р-на (Шишкина Н.А. 1951 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2004.

Во время поста не пелись песни, не было никаких развлечений. В пост пряли, ткали, вязали – работали. В среду на четвёртой неделе Поста, в Средокрестье, пекли печенье. Это печенье должно было быть только постным, т.е. без молока, масла, на воде. Работали и молились весь пост.

х. Донской Верхнемамонского р-на (Глотова Т.И. 1931 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2001

После Масленицы начинался Великий пост, в первый день поста в дом должен зайти первым мужчина. В селе не собирались на посиделки, не танцевали, иногда женщины исполняли протяжные песни. Еда в этот период была постная. В основном ели кулеши, квас с картошкой.

с. Новомеловатка Калачеевского р-на (Нестеренко П.А. 1930 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2002.

До поста заготавливали рыбу. Самыми строгими днями считались среда и пятница. В эти дни ничего нельзя было есть. Во время поста ничего не пели, только божественные, только молитвы. В церковь ходили, молились всё время.

с. Каширское (Маслова М.А.1935г.р.) ВГУ АКТЛФ 2004.

Посиделок не было, девки и парни на улицу не ходили. Танцы, песни и другие развлечения считались грехом.

с. Колодезное Каширского р-на (Чалова А.Д. 1922 г. р.) ВГУ АКТЛФ 2004 г

После Масленицы – Великий пост. На Благовещение и Вербное воскресенье разрешалось есть рыбу и подсолнечное масло. Одежду в пост старались одеть потемнее. Песен постом не играли, духовные стихи - можно.

с. Вознесеновка Таловского р-на (Петрякова Е. М.1918 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2002.

«В пост свадьбы играть нельзя было. Я вот говорю. Валя у меня соседка была, неужели чтоб не дождалась этого момента: Красную горку, да хотя бы на Святую, ну в пост зачем это?».

С.Буравцовка (Жихарева К.Д., 1922) ВГУ АКТЛФ 2005

Благовещенье. Никто не работал в этот праздник, все дома были. Благовещенье было, как мать говорила, Разрешенный день, потому уже пост шел. Но молоко, яйца, мясо нельзя. Это до пасхи. »

Буравцовка (Чурилова В.Г., 1931) ВГУ АКТЛФ 2005

Благовещенье. Люди в этот день не работали. Пекли просфиры.

С.Буравцовка Эртильского р-на (Филатова Н.И., 1923) ВГУ АКТЛФ 2005

Чистый четверг не праздновали. Четверг, пятница, суббота почитались как строгие дни. Все были дома, в селе было тихо. Ночи были темные, жуткие.

С. Петровское Борисоглебского р-на (Шишкина Н.А. 1951 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2004.

Во время поста пелись только духовные стихи, легенды рассказывались.

С.Буравцовка Эртильского р-на (Шейна В.Н., 1927) ВГУ АКТЛФ 2005

"На Красную горку тоже на кладбище ходили, вот вся пасхальная неделя, и горка Красная; у кого есть время и есть желание, все ходили. На Красную горку всегда свадьбы были. Вот в посты свадьбы не играли".

С.Буравцовка Эртильского р-на (Чурилова В.Г., 1931 г.) ВГУ АКТЛФ 2005

На Красную Горку ходили на кладбище, если не оставалось яиц с Пасхи, то их подкрашивали. В это время можно было играть свадьбы.

С.Буравцовка Эртильского р-на (Филатова Н.И., 1923 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2005

«Приходят на улицу и становятся карогодами. Играли при этом песни. Все играют, веселятся». *Карогоды водили в праздники, а в пост нельзя было.*

В Пост нельзя было играть, плясать, петь песни. Это большой грех. с. Першино Нижнедевицкого р-на (Зубкова Н.А., 1927 г.) ВГУ АКТЛФ 2005

3. Существовал также запрет на **смешение возрастов** во время проведения обряда: обряд осуществлялся только лицами определенного возраста, а также имеющими определенное положение в семье (заватанная девушка, замужняя женщина):

«Утромъ въ день Рождества Христова мальчики дѣтъ десяти ходить поздравлять своихъ знакомыхъ и родственниковъ съ праздникомъ и почти всѣ произносятъ одни слѣ ющіе стихи».

Затем И. Снесарев дает два текста христославий: 1. «О! Великий плачь въ Выфліеми злучився; № 2. Здравствуйте, добри люды, Радисть вамъ вична буде».

(И. Снесарев, Архив РГО)

Вечером на Рождество, как пишет И. Снесарев, малороссияне исполняли колядки. «Въ вечеру парубки и дѣвки, собравшись цѣлой ватагой, идуть праздновать колядку;— подошедши къ окну сосѣда,

спрашивают: чи заколядовать вамъ? Если получать приглашение «та заколядуйте», то начинают пѣть»:

Ой рано, рано куры запилы  
Святый вечерь....

В ночь под Новый год сельская молодежь ходила щедровать: «Пока этот ужинъ готовится, дѣвки и молодые ребята, называемые у насъ парубками, занимаются своимъ дѣломъ». – визитами по подь окнами; пришедши подь окно целою ватагою, испрашивают у хозяина позволения поздравить его съ щедрымъ вечеромъ, такъ: «чи защидровать вамъ?», если получать отказъ, то отходятъ къ другому; если же приглашение, то всѣмъ хороводомъ начинаютъ пѣть слѣдующіе стихи или что-то въ родѣ стиховъ, вероятно, задолго предъ симъ, написанныхъ какимъ-нибудь Семинаристомъ, да так, по преданію, и оставшихся потомкамъ:

Васильева маты,  
Ходыла щидроваты...

«Пропѣвши эти стихи, ожидаютъ себя награды, если человекъ богатый, то даетъ имъ грошь, а большею частію даютъ имъ нѣсколько варениковъ или млинцовъ или паляныцю. Походивши довольно долго они возвращаются по своимъ домамъ и собравшись въ свои дома, старикъ отецъ говорить: отъ уже и щидровалныки прійшли, свитить же била образивъ свички, та собирайте вечерять. Засвѣтятъ свѣчи, помолются Всевышнему Творцу и садятся ужинать.

(И. Снесарев, Архив РГО, р.9, опись №5)

На Рождество дети ходят по дворам и колядуют. Под Новый год 13 января дети ходят по дворам щедровать, а 14 января мальчики до восхода солнца ходят «посевают» по домам в святой угол зерном и говорят: «*Ходэ Илья на Васылья...*» Хозяева дают детям пироги, кусок сала, копейку и они бегут дальше, а другие приходят. Хозяева никогда не выгоняют их и дают всем.

с. Караяшник (Стадник А.М. 1935 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2000.

На Святках катались на лошадях с колокольчиками. Положено было сватать до Святков. А на Рождество *засватанную девушку* катали отдельно. Катались с гор.

с. Красносѣловка (Провоторова О.А. 1914 г.р., Мальева В.Н.1927 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2003.

Под Рождество дети носили по дворам кутью. Хозяева должны попробовать кашу и дать детям конфеты, печенье – *коники*, пряники. *Коников* пекли только на Рождество. Ходили щедровать на Святки, были ряженые.

Посевать ходили хлопцы неженатые. Заходять и пшеңицю на об-раз сыплять, при этом говорят: «На счастье, на здоровье, на Новый год». Приходили они рано утром.

с. Пески (Полященко Е.Я.1917г.р.) ВГУ АКТЛФ 2003.

Девчата носили кутью. Посыпать ходили холостые парни.

с. Старомеловая (Бедная Т.И. 1938 г.р., Усикова Н.Н.1940г.р.) ВГУ АКТЛФ 2003.

Кутью носили по дворам под Рождество дети 6 – 7 лет: «Вам кутью трэба?» Попробуют хозяева кашу и дают за это пряник или конфету.

*Виришувать* ходили вечером под Новый год и дети, и взрослые.

Утром на новый год посыпали пшеницей: «Сею, вею, повэваю...»

На Меланку по дворам ходили замужные бабы.

с. Старомеловая (Семененко М. Н. 1918 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2003.

Утром Нового года мальчиками совершался обряд «посевания», во время которого они посыпали избы и хозяев зерном, исполняя при этом обрядовые песни: «ГдѢ есть храмы, то по выходѢ изь заутрени, гдѢ же нѣтъ, то какъ только покажется утренняя заря, мальчики лѣтъ десяти собираются толпами и отправляются поздравлять своихъ сосѣдей съ новымъ годомъ. Поздравленіе это состоитъ въ слѣдующемъ: каждый мальчишка, а по нашему хлопецъ, держитъ при себѣ рукавицу, наполненную смѣсью: пшеницы, грѣчихи, проса, овса и ячменя и вшедши въ комнату цѣлымъ дѣсяткомъ берутъ изь рукавицы и дружно бросаютъ эту смѣсь на иконы приговаривая:

На щастья, на здоровья,

На новый годъ,

Роды Боже жыто, пашныцю!

Авичку, пашныцю!

Будте здоровы, зъ Новымъ годомъ,

Зъ празныкомъ, зъ Васыліямъ.

Ходывъ Илья на Васылья,

Заросывся, замочывся;

Богъ Ёго зна де волочывся;

Де Богъ ходе, тамъ жыто роде,

Жито пшыныцю и всяку

пашныцю.

Будте здоровы зъ новымъ

годомъ и пр.

(И. Снесарев, Архив РГО)

Под Рождество носят кутью и дети, и взрослые. Хозяева детям за кутью давали конфеты, пряники, а взрослым – наливали или деньги давали. Кутью делали ячменную.

Утром на Новый год посыпать ходили только парни. Рассыпали они зерно – пшеницу.

Утром на Новый год ходили *виришувать* и дети, и взрослые. Им за это давали пряники, конфеты, деньги.

Щедровать ходили женщины. Под Меланку ходили по дворам только женщины.

с. Старомеловая (Малёванный В. А. 1925 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2003.

Посыпать утром рано на Новый год ходили одни мальчики лет по десять. *Придут, кажутъ: «С Новым годом, з новым щастьем» - сыплютъ.* Кидают пшеницу на покуть.

с. Старомеловая (Шевцова А.С.1917 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2003.

На Рождество дети разносили кутью по домам. Кутью варили из риса и толчёного ячменя.

Посыпать утром рано на Новый год ходили одни мальчики.

с. Старомеловая (Косяченко Е.С.1926 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2003.

4. До сих пор выдерживается запрет на изменение **времени** проведения обряда. Например, купание на Чистый четверг возможно было только до восхода солнца:

Рано утром, еще до солнышка, все купаются и детей купают возле печки.

с. Бабинка Анненского р-на (Токарева К.М. 1924 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2002.

В чистый четверг до восхода солнца купались, омывали свои грехи, должны были причаститься. С четверга начиналась подготовка к великому воскресенью.

с. Островки Анненского р-на (Фролова М.Е., 1942 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2004.

Чистый четверг – это купание. Вставали утром рано, до зари, до восхода солнца. Все мылись до восхода солнца.

с. Петровское Борисоглебского р-на (Шишкина Н.А. 1951 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2004.

Четверг перед Пасхой назывался «*чистым*». До восхода солнца вся семья должна искупаться, чтобы весь год не приставали болезни и недуги, а днем убирали воду, вывешивали сушить зимнюю одежду. В четверг, пятницу и субботу перед Пасхой ничего не ели, а в субботу причащались в церкви. с. Новомеловатка Калачеевского р-на (Левченко Л.А. 1946 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2002.

Перед Пасхой (последняя неделя поста) – страстная неделя. На этой неделе нельзя ругаться, прясть, ткать. На Чистый четверг купаются дома, в корыте. Воду нагреют и купаются. Тогда не было ванн – то, а были корыта – то деревянные, у кого выдолбленное, такие корыта делали мастера. И вот встают рано – рано и купаются в Чистый четверг – то еще до солнца. Пекли куличи (пасхи).

с. Колодезное Каширского р-на (Плаксина П.М.1911 г. р.) ВГУ АКТЛФ 2004.

В Чистый четверг не работали. В этот день убирали дом, все мыли и сами купались. В Чистый четверг существовала примета: до солнца искупаешься – все грехи смоются.

с. Колодезное Каширского р-на (Чалова А.Д. 1922 г. р.) ВГУ АКТЛФ 2004 г.

В Чистый четверг купались дома в лотке, надо до солнца выкупаться.

с. Каширское (Завалуева А.Ф.1924 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2004.

Купались до солнца и детей купали. Убирали в доме, поросят резали. Яйца на Чистый четверг красили: они тогда и год смогут храниться. Паски из муки пекли.

с. Красный Лог Каширского р-на (Корзинова Е.И.1913 г. р.) ВГУ АКТЛФ 2004.

В чистый четверг до того как закричит утром рано петух, нужно искупаться. Считается, что смываются все грехи. Пекли куличи и красили яйца в красный цвет шелухой от лука.

с. Березово Подгоренского р-на (Гладнева Е.М. 1939 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2004.

*Купаться начинали до восхода солнца.* В семьях считали. Что в этот день люди смывали с себя все накопившиеся за год грехи.

с. Буравцовка Эртильского р-на (Немцов Л.П.) ВГУ АКТЛФ 2005

На Ивана Купала собирают травы, особенно зверобой, до восхода солнца. Работать не разрешалось.

с. Першино Нижнедевицкого р-на (Рукавицына П.А., 1946 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2006

На Пасху «играет солнце». Нужно встать рано- рано. Солнце сходит с неба и всё оно огненное, розовое, оно перевёртывается то так, то так. Потом становится на место. Это правда.

с. Буравцовка Эртильскогор-на (Жихарева К.Д., 1922) ВГУ АКТЛФ 2005

5. Запрет на использование определенного места. Например, воду после купания в Чистый четверг нельзя выливать на дорогу.

На чистый четверг рано утром надо подниматься, греть воду, чтобы перекупаться до солнца, и просить Господа Бога, чтоб все болезни, всё очистил. *Воду, в которой искупаешься, нужно вылить в сторонку, чтоб никто не коснулся.*

С.Буравцовка Эртильского р-на (Жихарева К.Д., 1922) ВГУ АКТЛФ 2005

Чистый четверг – это купание. Вставали утром рано, до зари, до восхода солнца. Вот эту воду она не выливала, она отдавала ее козам пить. Козы пили ее с удовольствием.

С. Петровское Борисоглебского р-на (Шишкина Н.А. 1951 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2004.

Каждый членъ семейства простаго малороссіянина въ продолженіе всей свѣтлой седмицы ... не станеть употреблять въ пищу ничего, пока хотя не можно не вкусить свяченаго, т. е. пасхи съ освященнымъ саломъ, або ковбасы; кости свяченаго поросенка и скорлупу яицъ малороссіяне не бросаютъ безъ вниманія, а во всю седмицу собираютъ какъ освященное и когда уже съѣдятъ всю пасху и свяченое сало, то соберутъ всѣ кости отъ свяченаго пороса, а такъ же и скорлупу изъ яицъ, бывшихъ подъ пасхою, несутъ ихъ на рѣку и *бросаютъ въ воду или же закапываютъ въ землю, дабы какое либо животное не дотронулось до нихъ.*

(Слобода Алексеевка Бирюченского уезда. (И. Снесарев), Архив РГО, р.9, опись №5)

Троица - в июне. Бывает очень веселая. Зеленъ. Травочку косили, разносили в комнату, в зал и т.д. Веточки ломаем... Везде – везде зеленъ. Стоит дом весь разукрашенный. *Траву косили серпом, чистую, чтоб по ней никто не ходил.*

С.Буравцовка Эртильского р-на (Жихарева К.Д., 1922) ВГУ АКГЛФ 2005

6. Известен запрет и на изготовление и использование бытовых **предметов**. «В некоторые праздники и поминальные дни (а также «волчьи») запрещалось пользоваться острыми, колющими и режущими орудиями..., чтобы не навредить душам предков и магически защитить скот от волчьих зубов». (1, 272)

На Егорьев день «не работали железом».

с.Першино Нижнедевицкого р-на (Утянских Н.А., 1938г.р.) ВГУ АКГЛФ 2006

При прежнихъ моихъ свѣдѣнїяхъ упущень обычай поселянъ при посѣвѣ проса. Когда, они отправляются сѣять просо, въ это время избѣгаютъ всѣхъ случаевъ братья за голову и шапку. Отъ несоблюденія этого правила, по мнѣнїю ихъ, вмѣсто проса родится головня. Предъ самымъ даже разсѣвомъ, поселянинъ, нескидая шапки, молится Богу о плодотворенїи.

(С. Кочугуры Нижнедевицкого уезда (В. Покровский) Архив РГО, р.9, опись № 50)

7. В народном календаре были дни и праздники, когда повседневные и всеми признаваемые нормы поведения, в том числе **запреты, переставали действовать**, «снимались», что было связано с особым характером праздников (святки, ночь накануне Ивана Купала и др.) или с особым ритуальным «антиповедением» (ряжение и др.).

Ночью под Новый год ворота должны быть открыты, чтобы могли зайти щедровальщики. Если ворота закрыты, значит, хозяева не ждут гостей, у таких хозяев снимали ворота, относили их куда-нибудь и прятали. Щедровать ходили дети и женщины.

с. Верхний Мамон (Куницына М.А. 1913 г.р.) ВГУ АКТЛФ 1994/5.

На Новый год дети и взрослые наряжались и разукрашивались, ходили по домам колядовать. Часто у хозяев снимали и прятали ворота, если хозяева не успели их привязать.

с. Осетровка (Власова А.А. 1933 г.р.) ВГУ АКТЛФ 1996.

8. **«Языковые запреты («табу слов»)** могли быть полными (например, молчание) и частичными.» (1, 273)

На Крещение девки гадали. Ровно в полночь на Старый Новый год ходят за водой непитой и приговаривают: *«суженый, ряженный, приходи воду пить»*; вокруг пенька сыпали зерно, обходили три раза и говорили: *«с кем жито убирать, с тем век вековать»*; когда идешь домой, ни с кем нельзя разговаривать, ночью должен присниться жених; дверь закрывают на ключ, и ключ под подушку кладут, говорят: *«суженый-ряженный, дверь открой»*, должен присниться суженый.

с. Колодезное (Чалова А.Д. 1922 г. р.) ВГУ АКТЛФ 2004 г.

А чтоб наседки садились, под Крещение заходишь в курятник *молчком в 12ч. ночи, накрываешь платочком кур одну, две, три – сколько надо тебе наседки, читаешь «Отче» 3 раза и молчком уходишь. Вот у меня год куры 46 цыплят мне вывели»*.

С.Буравцовка (Чурилова В.Г., 1931) ВГУ АКТЛФ 2005

Запреты могли подаваться рассказчиками в разной форме. Обычно это просто сообщение об общепризнанном обычае – собственно запрете и его мотивировке. «Как правило, запреты имеют двучастную структуру и состоят из собственно запрета и его мотивировки. Логически, а часто и вербально запрет связан с определенным предписанием, тогда его формула оказывается трехчастной.» (1, 269-270) В воронежском материале чаще всего представлена простейшая двучастная формула. Но изредка перед нами оказывается описание запрета, включающее жанр былички. «Рассказы о наказаниях за нарушение запрета, нередко в форме былички, могут заменять собой мотивировку.» (1, 270) Такие рассказы, или просто упоминания, разъяснения, толкования в воронежских запретах связаны прежде всего с образом Христа и соотносятся с первым и вторым типом запретов (запрет на работу в праздник, запрет на праздники в пост).

На Пасху ходили на могилки. Могилки посыпаются в виде креста. *Пшеном перестали посыпать, т.к. к одной женщине во сне пришла*

мать (умершая), и сказала, что из-за того, что могилку посыпают зерном, ей птицы все глаза выклевали.

С.Буравцовка Эртильского р-на (Жихарева К.Д., 1922) ВГУ АКТЛФ 2005

Святки были разгульные дни. На святках не разрешалось прясть, как будто в нитку мы запрядаем душу Христа.

с. Островки Анненского р-на (Фролова М.Е., 1942 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2004.

Во время поста песни не пели – запрещают, стыдно было. Зерны ж не грызли на пост. Бывало, скажут: « это Христу плюет, во Христа». Если кто идет по улице да зерны грызет: «ах, бессовестный, глянь, иде да плюет».

с. Синявка Таловского р-на (Перещокина М.И. 1912 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2002.

После масленицы был пост. Самые страшные дни – пятница, среда. Кто постился, кто не постился. Батюшка сказал так: « Вы только хотя бы в пятницу и среду. Эти два дня самые строгие. В пятницу Иисус Христос был весь на распяты за нас, грешных».

С.Буравцовка Эртильского р-на (Жихарева К.Д., 1922) ВГУ АКТЛФ 2005

В Чистый четверг у кого есть чего резать – резали, уже яйца красят до солнца, они не испортятся, пасху уже пякут, кулич. Мылись до солнца. До солнца надо помыться и все уголки отряхнуть, чтоб не было никаких насякомых. Резали поросёнка тоже до солнца. Это же на Чистый четверг причастие – то Иисус Христос давал, тайный вечер был.

с. Каширское (Лачугина А. Т. 1925г. р) ВГУ АКТЛФ 2004.

В Чистый четверг нужно было обязательно искупаться до солнышка. «Все свои гряхи – из хати выгрябаем всё, вычишишаем по угалкам, из падвала вычишишаем. Всю нечисти на Чистый четверг вычишишаем».

с. Полубяновка Каширского р-на (Гончарова П.Т., Харина М.С. 1926 г.р.) ВГУ АКТЛФ 2004

Итак, в материалах Воронежского календарного фольклора описание различных типов запретов встречаются достаточно часто. Как мы видим, содержание запретов в целом соответствует общеславянской схеме, предложенной в описании запретов по словарю «Славянские древности». Ведь «в основе запретов, составляющих общий фонд славянских верований, зачастую лежат одни и те же механизмы, логические схемы, ассоциации и символические сближения, раскрываемые в мотивировках.» (1, 273)

В календарных обрядах Воронежского края это воплотилось в следующих запретах:

- запрет работать в праздничные дни;

- церковные запреты на скоромную пищу, на пение песен, заключение браков, свадьбы в дни Поста, а также в Страстную Пятницу, в среду и пятницу;

- запрет на смешение возрастов во время проведения обряда;

- запрет на изменение срока проведения обряда;

- запрет на использование определенного места;

- запрет и на изготовление и использование бытовых предметов.

Сохранилось описание дней, когда запреты, переставали действовать и наблюдались святочные «бесчинства».

В рассказах жителей отчетливо просматривается различное отношение к тем или иным запретам. Особо почитаемые и выполняемые запреты относятся к «грозным», «сердитым», «злым» дням – дням памяти Егория и Касьяна. В дореволюционные времена, помимо уже названных дат, соблюдался запрет на работу в «святые» вечера.

Описания прохождения обрядов в записях воронежских краеведов из Архива Русского Географического Общества, разумеется, более подробны, детализированы; описания запретов в этих текстах содержат предписание и, что особенно важно, мотивировку того или иного запрета, т.е. запреты в их изложении обладают трехчастной формой.

#### Литература:

1. Виноградова Л.Н., Толстая С.М. Запреты // Славянские древности. – т.2. – с.269-273.

2. Добровольская В.Е. Типы и функции магических запретов, связанных с исполнением некоторых жанров фольклора // Славянская традиционная культура и современный мир. Сб. материалов научно-практической конференции. Вып.4. – М., Государственный республиканский центр русского фольклора, 2002. – с.112-123.

3. «Обыкновения малороссиян Бирючинского уезда», записанных священником слободы Алексеевка Иоанном Снесаревым», Архив Русского Географического Общества, р.9, опись №5.

4.«Некоторые доп. сведения о жителях Ясеновской волости Нижнедевицкого уезда», записанные священникомъ Василием Покровским из с. Кочегуры, Архив Русского Географического Общества, р.9, опись № 50.

5. ВГУ АКТЛФ – архив кафедры теории литературы и фольклора Воронежского государственного университета

6. ВГАИ КНМ – кабинет народной музыки Воронежской государственной академии искусств.

7. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции / А.В. Гура. – М., 1997.

*Е.Г. Матвеева (Народный мастер Воронежской области)*

## НАРОДНЫЙ КОСТЮМ КАШИРСКОГО РАЙОНА ВОРОНЕЖСКОЙ ОБЛАСТИ

В 7-м выпуске Афанасьевского сборника мы рассматривали историю формирования воронежского костюма, обереговое значение одежды, материалы и ткани из которых она создавалась, а также вашему вниманию были представлены фотографии и описание *бутурлиновского* костюма.

Мы продолжим нашу тему историей, описанием и фотографиями костюмов *Каширского* района.

В XVII в. на территорию Воронежского и Коротоякского уездов (ныне Каширский район) началось переселение "*цуканов*". "Цуканы" - московские колонисты конца XVII - и начала XVIII века, среди которых много старообрядцев - живут по древнему Дону и Хворостани к северу от Коротояка, на местах прежних хазарских поселений". (1, с. 207) Они принесли с собой цокающий говор, традиционный костюм, и дали своим новым поселениям названия покинутых ими родных мест, например, Коломенское, Кашира, Московское, Можайское, Мосальское.

Женский костюм "*цуканов*" состоял из белой холстинной рубахи без воротника, с застежкой по центру ворота, с узкими, длинными, вытканными в различных техниках, рукавами. Есть упоминания, что рукава таких рубах ранее были длиной почти до земли. Для удобства выполнения работы в таких рукавах делались "окошки", через которые продевались руки. Чтобы длинные рукава не мешали работе и не пачкались, их завязывали на спине.

Рукав "*цуканской*" рубахи, безполиковый, цельный от ворота до конца. Он не имеет ластовицы. Свободу движения руки и ширину рукава обеспечивали косые клинья, вшитые от подмышки до запястья. Верхняя часть рукава декорировалась узорным ткачеством, красными полосками различной ширины, орнаментальными полосами, деликатной черной вышивкой. Для праздничных рубах ткали более тонкое полотно из *поскони*. Для повседневной одежды и подставок делали более грубую ткань из *замашки*. «*Посконь* – ткань из мужских стеблей конопли, дающих более тонкое волокно, чем из женских, идущих на пеньку» (2, 222). Из обработанных волокон женских растений делали более толстую нить, которая шла на изготовление *замашки*.

Во время тканья холста ткачиха учитывала длину рукава, ширину орнаментальных полос, которыми создавался плавный переход от красного цвета к белому полю холста. "И так, в процессе прядения и ткачества "программировалась" конструкция, композиция и декоративное решение рубахи". (3, с. 51).

Вторым элементом костюма была юбка-понева "красноглазка", которую многие исследователи костюма считают более древней, чем синяя понева окского типа.

В поневе "*кубиками*" пояс пришит к наборенной поневе, как корсаж. Пояс выткан орнаментом, на дощечках, из цветной шерсти.

Дополнял костюм "запан"- высокий туникообразный фартук, декорированный так же, как и верх рукава.

В качестве головного убора у "цуканов" была широко распространена древняя форма кички с рогами торчащими кверху. Сложные и массивные головные уборы ("сороку", "збругу") дополняли большим количеством бисерных подвесок, шелковой бахромой, блёстками. Вес наиболее праздничных головных уборов достигал 8,5 кг." (4, с.173)

В музее народной культуры ВГУ представлены комплексы одежды, а также отдельные детали костюма, принадлежащие "*цуканской*" культуре. Все костюмы, о которых пойдет речь в этой статье были приобретены во время фольклорной практики студентов-филологов ВГУ в 2004 году в селах Каширского р-на Воронежской области.

Сначала рассмотрим **костюм села Кашира** (Фото №1 – здесь и далее фото приведены в приложении).

Он состоит из рубахи, поневы, запана и платка.

**Рубаха** сшита из отбеленной конопляной ткани поскони. (Длина 54 см.) Она имеет архаичные черты кроя (Фото №2). Её стан сшит из четырех полотнищ, расположенных спереди, сзади и по бокам. Конструктивной особенностью этой рубахи является узкий цельный, длиной 85 см, рукав, без полика, с косыми клиньями из льняного полотна.

Рукав пришит сверху, широкой своей стороной, к полотнищам стана. Образовавшееся отверстие между основаниями рукавов, передним и задним полотнищами, собрано в сборки и является горловиной рубахи. Для свободного продевания головы на переднем полотнище, по центру сделан разрез.

Такие рубахи, в которых полики становятся частью самих рукавов, а цельный рукав продолжается до самой горловины, считаются древним типом русских женских рубах.

Верхняя часть рукава украшена ажурным и браным ткачеством на 2/3 всей длины (Фото №3). Чувство гармонии народной мастерицы-ткачихи позволило создать этот прекрасный орнамент, плавно перехо-

дящий от белого полотна к красному рисунку, посредством постепенно расширяющихся красных полосок "перетьки". Самая легкая часть орнамента расположена на плечевой, поликовой, части рукава. Она состоит из красных полосок, расширяющихся от шеи, и заканчивается зубчиками на линии плеча. Далее идет полоса ажурного ткачества с ромбами и "столбушками" (солнце, как основа жизни). В средней полосе орнамента мы видим тот же мотив, но внутри ромба заключен крест - символ человека (союз человека с солнцем). Столбушка в данном случае означает нерушимость этого союза. Во второй ажурной полосе повторяется рисунок репья. Третья полоса, самая широкая, имеет орнамент из полурепьёв.

Белые ажурные полосы и красный орнамент имеют между собой зубчатое соединение. Изображение зубцов означает границу.

Внутри красных, по оставленным белым промежуткам, вышиты ручную символы земли, полей и женские знаки продолжения жизни, плодородия. Вышивка выполнена черной нитью. На запястье рукав заканчивается бардовой полосой, пристроенной желтой бумажной ниткой и черным сатиновым руликом по самому краю.

Ворот оторочен красным ситцем. По краю оторочки проложена синяя машинная строчка, а место соединения ожерелка со станом рубахи прикрыто черным узким вылинявшим сутажем.

Рубаха застегивается на пуговицу с воздушной петлей. Пуговица пришита с правой стороны ворота.

Разрез рубахи оформлен рамкой вышивки в технике "счетная гладь". Орнамент состоит из солярных знаков выполненных черной нитью. Полосы орнамента перемежаются красной нитью проложенной между ними (Фото №4).

Под прореху рубахи подшита красная сатиновая подставка-клапан с белой подкладкой из холстины.

Таким образом, белая рубаха с красно-черным орнаментом является символом жизни на земле под солнцем и несёт радостный, оптимистический настрой.

**Понёва** (длиной 68 см) сшита из четырех полотнищ шерстяной домотканой ткани (Фото №5). Ширина полотнища 43 см. По принципу конструкции такая понёва, без вшивки, называется "глухой". В основу и уток ткани полосами заложены черные, белые и желтые нити в симметрично чередующемся порядке. Полосы нитей прокладываются через равные промежутки в горизонтальном и вертикальном направлении и образуют клетки на красном поле ткани. Размер клетки 11х11 см. По колористическому признаку наши предки называли такую понёву "красноглазка".

Подол понёвы отделан полосой красного сукна, к нижнему краю которого пришит красный, дерганый из шерсти поясок. Выше пояска проложена синяя тесьма, а ещё выше, светло-зелёный, зигзагообразный сутаж. По верху суконной красной полосы, в месте соединения её с тканью понёвы, нашита полоска белого сутажа. По подолу понёвной ткани, выше суконной отделки, пришиты с промежутком две горизонтальные черные тесьмы с часто нашитыми мелкими блестками. С изнанки на подол поневы пришита полоса подоплеки шириной равная ширине украшенного подола.

Верхний край понёвы подвернут внутрь и в подворот вдернут синий крученный *шнурок-гашиник*, который выходит в том месте, где два полотнища поневы сшиты не до конца.

**Запан** шит из отбеленной конопляной ткани. Одно цельное полотнище расположено спереди. Второе полотнище разрезано вдоль и пришито по бокам (Фото №6). Общая ширина запана составила 67 см, а длина 108 см. Горловина и проймы запана обшиты красным руликом из сатина. Рисунок браного и ажурного ткачества практически повторяет рисунок рукава.

На подол запана нашита красная ситцевая лента 4 см шириной. Стежки белых ниток, которыми пришита лента, принимают участие в общем декоре запана. Сверху и снизу красная лента оторочена тесёмками из тёмно-синего бархата, шириной в 1 см. По краю подола пришито белое хлопчатобумажное кружево, шириной 4 см. Декорированная часть запана занимает 2/3 общей его длины.

С изнаночной стороны, по низу запана, пришита красная ситцевая подоплека с рисунком в желтый цветок.

Вместе с костюмом был получен **платок** красного набивного ситца, размером 1х1 м. (Фото №7). На кайме платка имеется клеймо "Асафа Баранова в Москве". Платок имеет «средник» с букетами в двух диагональных углах и широкую кайму с цветами и ажурными листьями, отделенную от «средника» линией из желтых точек. По краю платка имеется ещё и узкая кайма с рисунком похожим на кленовые листья. Эти платки были очень популярны в народе. Такие платки носили и "цуканки" по воспоминаниям Л. И. Некрасовой из странствий за народными костюмами по Воронежской губернии в 1918-1920 гг. "Их занятные головные уборы по рассмотрению оказались обыкновенными ситцевыми платками, обшитыми густой бахромой "мохрами" и только необычно одетыми. Кончики этих платков, завязанных на затылке, были завернуты вверх и приколоты на темени, что придава-

ло им вид шлема Паллады со стриженной конской гривой" (1,208) (Фото №7А).

Описанный комплекс не полный, в нём не хватает пояса, обуви и головного убора.

**Второй комплекс "цуканского" костюма** так же принадлежит селу **Кашира**. Он состоит из рубахи, юбки - понёвы и запана (Фото №8).

**Рубаха**, как и в первом случае, принадлежит к типу бесполиковых рубах с длинными узкими рукавами. На границе, где должен бы кончатся полик и начинаться рукав, шерстяной нитью, крестом вышит черно-красный орнамент из "репёв. Орнаментальная полоса заключена в рамку, по внешнему краю которой вышиты чередующиеся черные и красные треугольники" (Фото №9). Орнамент расположен поперек рукава, между передним и задним швами. Конец рукава обшит бардовой сатиновой тесьмой и синим сатиновым руликом.

Горловина и прореха рубахи имеют такую же отделку, как и в предыдущем случае, за исключением небольшой разницы в орнаменте. Под прореху рубахи подшита подставка из бардового сатина (Фото №10).

Шерстяная **понёва** сшита из 4 полотнищ, из ткани "кубиками". Рисунок этой ткани создается чередованием полос черных и красных нитей в основе. В основу также закладываются и белые нити, проходящие в центре черных и красных полос. Во время тканья ткачиха работает то черной, то красной нитью, создавая поперечные полосы с белыми прожилками в середине, аналогичные размеру вертикальных полос. Таким образом, создаются клетки, внутри которых каждый глазок состоит из четырех разноцветных полей, действительно похожих на кубики (Фото №11).

В поневу вшита вставка шириной 45 см из синей хлопчатобумажной ткани ситцевого переплетения. По низу вставки пришита зелёная кашемировая полоса шириной 11,5 см, и выше неё - красная шелковая лента.

Подол понёвы обшит полосой красного сукна, по верхнему и нижнему краям которой симметрично, от центра, нашиты золотой шнур и черная тесьма с блестками. Верх каймы обшит зеленым сутажем-вьюнком. Нижний край подола обшит шерстяным красным "дерганным" пояском.

Верх понёвы собран на сборку, к которой пришит тканый из шерсти, красный с зелёным узором, желтыми и черно-белыми полосками, **поясок** шириной 2,5 см. длиной 2 метра (Фото №12). Он пришит

включительно до правого бока, до последнего полотнища справа перед вшивкой. Это полотнище подвернуто сверху внутрь и в подворот продернут, как гашник, правый конец пояса. Концы пояса завязываются спереди.

**Запан** второго каширского костюма идентичен запану рассмотренному нами в первом комплексе. Декор второго запана менее ярок. Пять ажурных вытканых полос разделены узкими розовыми тройными полосками перетьки. На подол запана белыми нитками, декоративным швом, нашиты две красные полосы ситца, перемежающиеся узкими полосками черного бархата. Запан заканчивается пришитым по краю хлопчатобумажным кружевом (Фото №13).

Комплекс этого костюма также неполный. В нём не хватает головного убора и обуви.

В Воронежской губернии кроме "цуканов" проживали и другие группы населения. Мы будем рассматривать особенности костюма однодворцев - "**талагаев**".

По определению В. И. Даля наименование - прозвище *однодворцы* бытует еще с XVIII в. и означает что это - "поселяне, считающие себя дворянского рода и, отчасти, владевшие людьми; из дворянских детей и служилых, поселены в XVIII в. на Украине (границе); им даны некоторые права; их притон Тамбовская, Воронежская и соседние губернии".

Судя по костюму, его покрою, декору и комплектности, его корни находятся в Рязанской губернии, откуда и переселялись однодворцы - "талагаи".

Костюм "талагаев" состоит из рубахи с косыми поликами, застежкой спереди, и широким рукавом, собранным на запястье, декорированном красными полосами "перетьки". Рукава имеют красные полики. На рубахи женщин детородного возраста, в верхней части переднего полотнища, по обе стороны от застежки, нашивали "пельки"- красную ткань.

С рубахой "талагайки" носили темно-синюю или черную поневу, с затканными в ткань белыми хлопчатобумажными нитями, образующими крупные клетки. Подол будничной поневы обшивали пояском. Праздничную поневу украшали нашитыми по подолу лентами.

В качестве передника женщины носили высокие, закрывающие грудь "завески" из домотканого полотна с горизонтальными полосами ажурного ткачества, перемежающегося черными тонкими полосками вышивки, с красными лентами по подолу и кружевом. С появлением фабричных, доступных по цене, тканей "талагайки" стали их исполь-

зовать для шитья "завесок" и рубах, предпочитая материал красного цвета.

Дополнением костюма был черный шерстяной пояс. Концы пояса расшивались лентами, позументом и с трех сторон обшивались кисточками из разноцветной шленки с бисеринками на концах. Пояс мог дополняться "махориками", дополнительными поясными наспинными украшениями. "Махорики" украшались также, как и концы пояса. Обычно такие украшения одевались на пояс за прикрепленную к ним тесьму с петлей на свободном конце.

В праздники женщины украшали головы "сороками", головными уборами сложной конструкции. "Сороки" не были одинаковы, в разных местах бытования акцент украшения этого головного убора смещался то на лобную часть, то на "крылья", то на "хвост".

Нагрудными украшениями служили мониста, ожерелки, бусы и гайтаны из ленты, соединенной концами на груди и прикрепленной к ним иконкой.

Далее мы будем рассматривать **"талагайский" костюм села Полубяновка** Каширского района, который находится в музее ВГУ (Фото №14).

Комплекс состоит из рубахи, понёвы и короткой поясной завески. К сожалению, отсутствует пояс, головной убор и обувь.

**Рубаха** длиной 61 см, с косыми поликами, сшита из "поскони". Она имеет стан из четырёх полотнищ по 39 см шириной. Полотна расположены так, что спереди и сзади рубаха имеет по два шва. Верх переднего полотнища украшают полосы "перetyки", которые переходят постепенно от тонких и редких в более широкие и плотно поставленные полосы (Фото №15). Они заканчиваются широкой красной полосой, звучание которой усилено двумя черными полосками и двумя, рельефно выступающими, красными нитями. Верх переднего полотнища, по обеим сторонам прорехи, наставлен до ворота красным ситцем в черный и белый мелкий цветочек. Эти детали из красного ситца называются "пельки" и имеют длину 9,5 см. Красные "пельки" носили заневестившиеся девушки и женщины детородного возраста. Старухи и девочки красных "пелек" не носили.

Прореха обшита рамкой из красного, в маленький рисунок, ситца. Клапан, закрывавший изнутри довольно широкий промежуток между внутренними краями рамки, утрачен. Скорее всего, он был из того же темно-красного сатина, как и полики.

Косые полики рубахи выкроены из темно-красного сатина. Они имеют со стороны спины наставки, оформленные декоративными швами. От ворота до рукава полик имеет длину 18 см.

Длина рукава от полика до манжета - 56,5 см и ширина - полтора полотнища. Верхняя часть рукава украшена красными полосками перетяжки и ручной вышивкой красными и черными нитками. По соединительному шву с поликом проложен, так называемый, "вилочий гарус".

Подмышку вставлена квадратная ластовица из холста в тонкую красную полосу (Фото №16).

Рукав собран в сборку и к нему пришит прямой манжет шириной 3,5 см (Фото №17). Манжет вышит болгарским крестом, красными и черными нитями, растительным орнаментом. Застегивается манжет на пуговицу.

Ворот рубахи собран в складку по типу "гофр" и обшит узкой обтачкой из такой же ткани, что и рамка прорехи. Окружность горловины равна 34,5 см.

**"Талагайская" понева**, представленная в коллекции музея, имеет длину 78 см. Она сшита из пяти полотнищ, шириной 49 см., шерстяной темно-синей домотканины в голубую клетку. Размер клетки 9,5 x 9,5 см (Фото №18).

Ткань, использованная для шитья данной понёвы, была окрашена в темно-синий цвет после её изготовления. Такой вывод мы можем сделать из того, что бумажные нити, затканые в материал для создания клетки, окрасились в голубой цвет. Дело в том, что шерсть и хлопок окрашиваются с разной интенсивностью за счет различной структуры волокна. Народ использовал эту особенность при создании ткани и её окрашивании.

Данная понёва не имеет никаких украшений и, следовательно, предназначалась для повседневной носки.

Рассмотренная нами понева относится к древнему "окскому" типу "глухих" понев.

**Поясная завеска** является поздним вариантом высокой нагрудной завески на лямках (Фото №19). Она сшита из двух полотнищ посконной ткани домашнего изготовления. Одно полотнище, шириной 34 см., расположено спереди. Второе полотнище разрезано вдоль на две части и пришито по бокам первого. Верх передника приспособлен складочками и к нему пришит пояс с завязками - «мутузками».

Нижний край завески выполнен в технике ажурного ткачества. В его орнаментах использованы символы солнца, дождя и плодородной земли. В промежутках между ажурными орнаментами черной шерстью вышиты зигзагообразные линии. Они являются символами границы, края, подола и "Матери-сырой земли". Знаки земли часто изображались на поясной одежде. Таким образом, человек обращался к земле за

помощью и поддержкой в выращивании урожая, а также выказывал своё уважение к ней. Часть нитей вышивки вылиняла при стирках и ношении. Такое случалось, если использовались нити не стойкого крашения.

На нижний край завески нашита полоса красного ситца, шириной 5 см. По обе стороны от неё пришиты трикотажные, в прошлом черные, тесемки, шириной 1 см. К краю завески пришито белое хлопчатобумажное кружево на розовой подставке, шириной 4 см.

Длина завески 77 см. Декор занимает 37 см длины передника.

**"Талагайская" рубаха из села Каменно-Верховка** по принципу конструирования принадлежит к типу рубах с косыми поликами, но поликов, как таковых, рукава не имеют. Рукава рубахи цельные, длиной 77 см, а шириной 51 см, то есть полтора полотнища (Фото №20).

Особенностью края этих рукавов является то, что от верха цельного полотнища, которое располагается от горловины до манжета, отрезан равнобедренный прямоугольный треугольник, с катетом равным половине ширины полотнища, (приблизительно 18 см) (Фото №21).

Этот треугольник пришивается к верхней части второго, разрезанного вдоль, полотнища, которое изначально отрезается короче цельного полотна на длину равную половине ширины полотнища. Таким образом, развернутый рукав визуально делится на прямоугольник и трапецию, что и характерно для рубах с косыми поликами. Треугольник, пришитый к половине полотнища, при сшивании рукава, оказывается на спине.

Плечевая часть рукава украшена красными полосками перetyки, постепенно расширяясь от краёв, они сливаются в центре в сплошную красную полосу. Средина этой полосы вышита черной шерстью и рельефно проложенными красными нитями. Декорированная полоса находится в 9 см от горловины и имеет ширину 18 см.

Рукав заканчивается манжетом, 3 см. шириной. Манжет из красного ситца в мелкий черный горошек, по краю отстрочен желтой ниткой, середина выстрочена ромбами той же ниткой. Манжет застёгивается на металлические петлю и крючек.

Подмышкой рукавов вшиты треугольные ластовицы, которые получаются из разрезанного квадрата ткани. Длинная диагональная сторона треугольника пришита к середине бокового полотнища. Короткие стороны треугольника вшиты в подмышечную часть рукава.

Стан рубахи шит из четырех полотнищ. Два полотнища расположены спереди и сзади, а два других, по бокам. Заднее полотнище имеет наставку в нижней части.

На переднее полотнище рубахи, по обе стороны разреза, пришиты красные, в мелкий черный горошек, ситцевые полосы " - пельки". В длину рубахи "пельки" занимают 5 см. Общая длина рубахи 64 см. Ниже "пелек", по бокам разреза, проложены красные полосы перetyки. Поле красного ситца плавно переходит в красную полосу холста и постепенно растворяется, через чередующиеся красные и белые узкие полоски, в белом фоне ткани. Стык между ситцем и холстом вышит красными и черными нитками.

Соединительные швы, между косыми срезами рукавов и станиной, украшены мелким черно-красным орнаментом вышивки, также задекорированы и швы вставного треугольника на спине.

Ворот рубахи присборен по плечевой части, а переднее и заднее полотнище заложены аккуратными складочками гофрировки. Край ворота обшит белой холстинной оторочкой и вышит красной нитью. Разрез, идущий вниз от ворота, обмётан красной нитью. Ворот застёгивается на красную пуговку и воздушную петлю. Пуговица пришита на правую сторону.

#### **Костюм села Каменка-Верховка (Фото №22).**

Рассматриваемый нами костюм является типичной одеждой "талагав". Он представлен только рубахой и поневою, остальные части комплекса отсутствуют.

Стан **рубахи** состоит из четырёх вертикальных полотнищ, два из которых расположены спереди, а два других по бокам. Переднее полотнище в верхней своей части украшено полосками "перetyки", закладным ткачеством и вышитыми черной нитью зигзагообразными полосками. Выше орнаментальных полос пришиты "пельки" из тёмно-красного сатина, собранные к вороту мелкими складками. Переднее полотнище имеет разрез по центру для продевания головы. Разрез обшит рамкой из бардового сатина, которая отстрочена по краям двойной строчкой, голубой и розовой нитками.

Боковые полотнища сверху так же, как и передние вытканы с "перetyкой".

Рукава рубахи с косыми поликами из темно-красного сатина, собраны в сборку у ворота. Со стороны спины полики составные, к ним пришиты треугольные наставки (Фото №23). Соединительные швы с наставкой и с рукавом закрыты нашитой на них бирюзовой сатиновой узкой тесемкой. Соединительные швы поликов со станом также оформлены декоративными строчками: черной, красной, желтой, голубой и снова желтой, по темно-красному сатину. Со стороны белёного холста, вдоль этих строчек, вышит красной нитью орнамент в технике "набор" шириной 8 мм.

Непосредственно сам рукав имеет ширину одного целого полотнища с третью. Таким образом, рукав имеет два шва, один - со стороны спины, а

другой - подмышкой. Подмышку вшита квадратная ластовица из белой холстины.

От локтя до плеча рукав покрыт красными полосками перетыки, закладного ткачества и вышивкой. Полоски деликатного, филигранного, искусно выполненного орнамента, перемежаются тонкими, в две нитки шириной, черными прожилками, которые усиливают звучание красно-белого рисунка рукава.

Конец рукава выткан также с использованием приёмов декорирования. Его украшают перетыка и закладное ткачество.

Интересно созданы **брыжжи** на рукавах (Фото №24). К концу рукава пришита широкая, в два пальца бейка бардового цвета, из ткани репсового переплетения. Отступя от края бейки 5 мм, пришита серо-голубая тесьма в полтора сантиметра шириной. Стык рукава с бей, по всему его периметру заложены складки и сверху пришит манжет из такой же ткани, как и бейка. Манжет выстрочен на машинке розовыми, голубыми и желтыми нитками и застегивается на пуговицу и воздушную петлю.

Ворот рубахи обшит белой холстинной оторочкой, шириной 1,5 см и вышит черным и красным "ирисом". Застегивается ворот на пуговку и воздушную петлю.

**Понёва**, 77 см длиной, без вставки, сплошная. В верхний подворот юбки вдёрнут гашник. Понёва соткана из черной шерстяной нити. Для создания клетки на черной ткани в основу и уток заложены красные, зеленые и желтые нити. Размер клетки данной понёвы 8x8 см. Понёва, с клеткой по черному фону, называется "черноглазкой".

По низу понёвы, отступя от края подола, проложены с промежутками три атласные ленты: красная, розовая и зеленая.

К комплекту приложены лыковые лапти.

Рассмотренные нами костюмы были куплены или получены в дар во время экспедиционной фольклорной студенческой практики в 2004 году. Экспонаты поступают в музей и в другое время от частных лиц. Растет интерес к истории и культуре Воронежского края. В музей приходят экскурсии из школ, вузов и различных организаций, а также гости города. Часть костюмов продолжает свою жизнь на сцене с фольклорными ансамблями, приобщая зрителей к народной культуре нашего края.

#### Литература:

1. Некрасова Л.И. Те баснословные года (Из странствий за народными костюмами по Воронежской губернии в 1918-1920 гг). // Мерца-

лова М.Н. Поэзия народного костюма. – М., Молодая гвардия. – с. 200-215.

2. Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре первой половины 18-20 вв. / Р.М. Кирсанова. – М., 1995.

3. Пармон М. Русский народный костюм. // М.Пармон. – М., Легпромбытиздат. – 1994 – с. 51.

4. Толкачева С.П. Буйство красок и свободных форм. // С.П.Толкачева. «Подъем», № 9. – Воронеж, 2010, с.173.

*В.Ю. Коровин (ВГУ)*

### **СЕКРЕТЫ НАРОДНОЙ ГЕРАЛЬДИКИ (М.А. ВЕНЕВИТИНОВ КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ФОЛЬКЛОР ВОРОНЕЖСКОГО КРАЯ)**

В 1890 году вышла книга «Расписные кирпичные избы (Новая область народного художества)» известного археографа Михаила Алексеевича Веневитинова (1844-1901). Хотя данное исследование посвящалось VIII Археологическому съезду, затронутый в нем вопрос касался не древности, а явления новейшего времени. Предметом изучения стали типы народного орнамента, обнаруженные ученым в родном селе Новоживотинном (ныне – Рамонский р-н). Методика исследования состояла в детальном описании и зарисовке орнаментов нескольких домов (Гордея Михайлова, Федора Королева, Терентия Арженных) и выяснении у народных умельцев названий распространенных элементов рисунка («вилюшки», «опояски» и т.д.). Цель своего исследования автор обозначил, как обогащение этнографии новыми материалами, относящимися к области народного быта. Одной из задач ставилось отыскание в особенностях народной геральдики черт, которые коренятся в исконном мифологическом воззрении славян. Последнее обстоятельство говорит в пользу того, что некоторые положения рассматриваемой работы могут быть весьма полезны при написании обобщающего труда по истории изучения фольклора Воронежского края.

Начало описываемому явлению М.А. Веневитинов относит к тому моменту, когда крестьянин сделался собственным строителем. Вместо навязанных ему помещиками образцов казарменного строительства, он стал изоциряться в области декорирования фасадов собственных домов. «Пользуясь кирпичом, как красным фоном, крестьянин стал выводить на нем преимущественно белые, а иногда черные, желтые и синие или зеленые узоры, составленные из целой системы прямолинейных боль-

шей частью очертаний» [1; С. 5]. Главное основание народного орнамента заключается в линиях, которые проводятся по кирпичу в разных направлениях (преимущественно, по диагонали), отчего стена дома оказывается поделенной на отдельные части, окрашиваемые в разные цвета.

В своем исследовании М.А. Веневитинов выделяет несколько особенностей кирпичной орнаментации, останавливаясь на объяснении каждой из них.

1) Условный характер изображений. Схематичность внешнего вида даже «осмысленных» изображений, с точки зрения ученого, обусловлена особенностью рабочей поверхности. В связи с формой кирпичей и их кладкой (чередование продольных и поперечных ребер) круглые линии вынужденно заменяются прямыми. В общей композиции все оказывается основанным на каждом отдельном кирпиче, который является ячейкой мозаичного рисунка, подобно тому, как в народной вышивке ячейкой узора являются две скрещенные петли [1; С. 15].

2) нанесение крупных узоров и комбинирование основных мотивов. Благодаря нанесению разных рисунков близко стоящие каменные избы становятся непохожими друг на друга. Эти действия невольно напоминают обычай русских крестьян обозначать «свою» пашню посредством зарубок на куске дерева. По наблюдениям М.А. Веневитинова, вариативность узоров в настенном орнаменте дает повод предполагать стремление придать постройкам существенные отличия, чтобы облегчить хозяевам задачу найти свой дом в темноте ночи или в тумане винных испарений [1; С. 15].

3) символизация основных элементов орнамента. Как в самом Новоживотинном, так и в соседних деревнях, М.А. Веневитинов отмечает тенденцию присоединять к геометрическому орнаменту «сложные» изображения. Появление в росписи таких образов, как чаши, звезды и деревья, автор связывает не со случайным плодом воображения маляра, а с мифопоэтическими представлениями русских о доме, следы которых обнаруживаются в традиционном фольклоре и обрядах. В частности, соединенные в косые квадраты «сосенки» и «глазки» представляют собой подобие небесных светил. Свои размышления автор подкрепляет ссылками на цикл величальных песен, в которых солнце, месяц и звезды низводятся с неба в терем и сравниваются с его обитателями. Еще одним показательным случаем является изображение самоваров, которые на своих верхушках не имеют трубы, а скорее напоминают кубки. Русский ученый видит в этом творческую задумку хозяина поместить на стене символ домашнего изобилия, идеал которого обычно представляется в чаепитии. В народной среде о человеке,

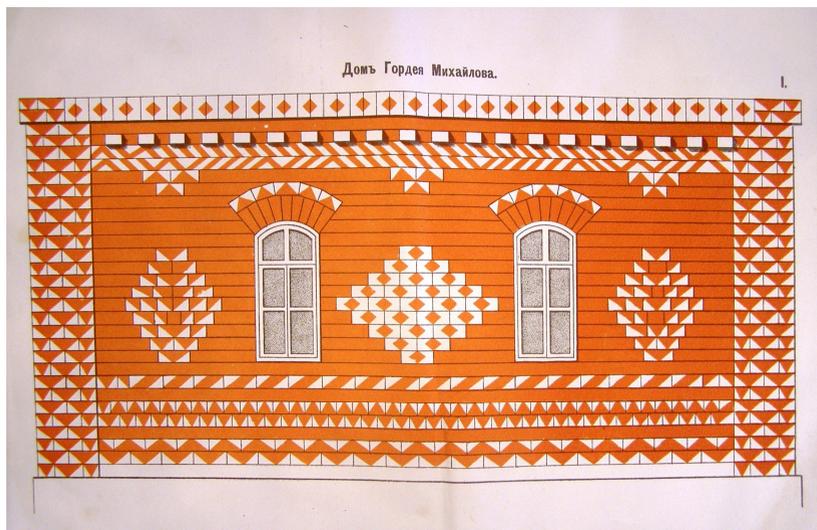
который в избытке удовлетворяет все жизненные потребности, обыкновенно говорят, что у него «дом – полная чаша». Присоединение к этому мотиву элементов растительного орнамента (деревья, цветы, злаки) автор соотносит с наблюдаемым им самим ритуалом крестьян Воронежской губернии, когда при переходе в новые дома для благополучия выплескивают из рюмки водку на землю, приговаривая: «чтобы все в доме прыгало и росло!» [1; С. 14].

На основании сказанного, можно заключить, что труд М.А. Веневитинова может по праву претендовать на то, чтобы войти в летопись истории изучения фольклора Воронежского края.

#### Литература:

1. Веневитинов М.А. Расписные кирпичные избы : Новая область народного художества / М.А. Веневитинов. – М. : Тип. и словолитня О.О. Гербека, 1890. – 18 с.

Рис. 1. Дом Гордея Михайлова (иллюстрация из книги М.А. Веневитинова).



## **Е.Э. ЛИНЕВА В ИСТОРИИ ВОРОНЕЖСКОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ**

Освещение вопросов собирания, изучения и публикаций местного материала является важным разделом изучения региональной фольклористики. Особый интерес представляют самые ранние образцы музыкального фольклора, их изучение позволяет проследить динамику фольклорных процессов, а иногда даже воссоздать облик утраченных традиций. Воронежские народные песни впервые были записаны на фонограф известной исследовательницей русских народных песен Е.Э. Линевой.



Евгения Эдуардовна Линева – яркая представительница русской музыкальной культуры, «легенда русской фольклористики». Она стояла у истоков нового этапа изучения музыкально-певческих традиций русского народа. Однако ее деятельность, хорошо известная представителям музыкальной фольклористики, в широких кругах музыкальной общественности, к сожалению, знакома немногим. Богатое наследие Е.Э. Линевой до настоящего времени не изучено: ее фонозаписи, рукописные заметки, тексты, переписка, – все это хранится в архивах и

требует скорейшей реставрации и изучения.

Записи Е.Э.Линевой до настоящего времени представляют интерес для изучения региональных традиций, так как это были расшифровки первых фонографических записей многоголосия из разных регионов России. Экспедиции Е.Э. Линевой проходили в селах Воронежской, Костромской, Симбирской, Владимирской, Тамбовской, Нижегородской, Новгородской и Калужской губерний, а также на территории Украины, Грузии, славянских стран (Галиции, Словении, Югославии, Хорватии).

Собирательская, научная и пропагандистская деятельность Е.Э. Линевой была связана с Музыкально-этнографической комиссией Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете, которая в начале XX века сыграла огромную роль в изучении и организации собирания материалов по музыкальному фольклору.

Экспедиционная практика Е.Э.Линевой была связана с новым историческим этапом в развитии этномузыкознания – использованием фонографа, что дало возможность более точной фиксации произведений народной музыки. До Линевой никто широко не использовал фонограф в собирательской деятельности и не применял его для записи многоголосного звучания народной песни. Внедрение фонографа повлекло за собой изменение методики полевой работы и последующей обработки материалов, включая нотирование фонографических записей. Нотные транскрипции Линевой впервые поставили задачу не просто передать народно-песенную мелодию в обобщенной форме, а найти «возможно более точный нотно-графический эквивалент зафиксированной песни» [1, с. 179].

Замечательным вкладом в воронежскую фольклористику являются нотации Е.Э. Линевой песен Воронежского уезда (современных Верхнехавского и Новоусманского районов). Благодаря этой публикации самобытная музыкальная традиция воронежского края начинает привлекать внимание этномузыкологов.

Экспедиция в Воронежскую губернию состоялась летом 1897 года. Перед поездкой в воронежские села, собирательница обратилась с просьбой о помощи в организации записи песен к Марии Васильевне Эртель, жене известного писателя А.И. Эртеля. Сама М.В.Эртель в то время проживала в деревне Емпелевка Воронежского уезда. Ее близкими друзьями и соседями по имению были К.К. Соколов и З.С. Соколова (сестра К.С.Станиславского).

Соколовы в своей округе вели разнообразную благотворительную деятельность, направленную на просвещение и образование крестьян, оказание им различного рода помощи, за что пользовались большим уважением и авторитетом среди жителей местных сел. Они организовали в селе Никольском народный театр, в котором ставились и драматические спектакли, и музыкальные. В постановках музыкальных спектаклей принимали участие крестьянки, которые славились умением петь народные песни, которых Зинаида Сергеевна и будет привлекать к записи песен на фонограф Е.Э.Линевой.

В ответ на письмо М.В.Эртель З.С.Соколова отвечала: «Теперь относительно Линевой. Думается, материал для нее нашелся бы в деревнях, и порядочный: в Супруновке Марфа Данильевна с сестрой Марьей хорошо поют старинные песни. У нас – две старухи и молодая Гаврилиха с ними всегда поет. Они же и много духовных песен знают. В Приваловке есть, как говорят, такая, у которой “ох, а богатеющее богатство песен и причитаний!”. Можно было бы их всех собрать у нас. Да! А Демьян Андреевич! Он массу старых песен поет, и как! Очень

интересно было бы всех собрать и послушать. Интересно и хороший граммофон дать послушать крестьянам, школьникам, и мы охотно послушали бы уже записанные Евгенией Эдуардовной старые песни. <...> Если она простая и неизнеженная, будем очень рады и познакомиться с ней и быть ей полезными, и послушать уже собранные ею материалы». [6, с. 114]

В августе 1897 года Е.Э. Линева приехала в село Никольское. З.С. Соколова писала: «На последний (спектакль «Кража невесты») попала приехавшая к нам Евгения Эдуардовна Линева. Мы струхнули (она в молодости была певицей), но она такая простая, милая, что мы решились при ней играть и петь, она пришла в восторг. <...> Евгения Эдуардовна записала у нас 12 народных песен» [6, с. 121].

После этого М.В. Эртель писала мужу: «после спектакля, который кончился в 10 часов, З. С. оставила часть публики, человек 150 и попросила Евг. Эд. дать прослушать фонограф. Хотя Ев. Эд. и чувствовала себя усталой, – она, разумеется, распаковала цилиндрики фонографа и устроила представление. Эффект – чрезвычайный по силе удовольствия. Один номер повторялся два, три раза» [5, с.167].

Е.Э. Линева своей деятельностью произвела неизгладимое впечатление на местных жителей. Из воспоминаний З.С.Соколовой: « Когда приезжала к нам собирательница русских старинных песен Евгения Эдуардовна Линева, которая записывала песни при помощи граммофона, я предупреждала наших деревенских старух, чтобы приходили петь. Посмеявшись, что в них может быть еще нужда, они в глубине души были польщены и оживлены моим приглашением, главное, что песни их будут записывать. Они стали еще до приезда Евгении Эдуардовны собираться, чтобы сообща вспомнить “старинку” и спеваться, чтобы “ладнее голосами выводить”. Когда по приезде Е.Э. “чистенько убратые” в светлых платках и белых шушпанах внакидку шли вторично к нам петь ей, мужики над ними посмеивались: “На гроб уж напели, таперя на крышку, что ль пошли напевать сабе”. Пели даром. В столовой отодвинули стол в сторону, поставили стулья полукругом, разместили певиц старого и среднего возраста. <...> Пело всего человек 8-10. В маленьком коридорчике у двери в столовую столпились, конечно, слушатели из деревни, которые тоже подавали советы, как лучше “выводить голосом” подголоснякам, какие “колена” выводить» [6, с. 171].

Кроме с. Никольского, Линева побывала в селах Большая Приваловка, Супруновка, Макарье. «Богатейший материал нашелся в Макарье, где с 3-х ч. и до 12 ночи мы записали 12 песен. Это было 3-го дня. Вчера же мы созвали всех емпелевцев и знакомили их со всеми записанными песнями» [5, с.168].

По документам известно, что Е.Э. Линева побывала в Никольском еще раз – в 1899 г. Об этом говорится в письме 1899 г. З.С.Соколовой к Е.В.Алексеевой: «Сегодня уехала от нас Евгения Эдуардовна Линева, которой при помощи граммофона записаны народные песни. Она такой милый человек, что все мы сожалеем об ее отъезде. С ней опять ездили по деревням, где нам пели старинные песни (старухи)» [6, с. 151].

Во время всех своих поездок Е.Э.Линева делала рукописные заметки, которым придавала самое серьезное значение, считая что «они нередко с такою живостью изображают среду, в которой живет или умирает народная песня, так наглядно выясняют самый процесс развития народного творчества, с такою яркостью, наконец, характеризуют ту атмосферу, в которой приходится действовать собирателю, что замалчивать их нельзя» [3, с. XXI].

В 1 выпуске «Великорусских песен в народной гармонизации» собирательница помещает яркие характеристики воронежских исполнителей: «Запевала – Марья Данильевна Петрова, еще молодая женщина, жизнь которой сложилась печально. Она вышла замуж за вдовца, один из сыновей которого был хронически болен. Но, кроме тяжелых семейных условий, приходилось жить в большой бедности – “в избе небо через крышу видно”. Все песни ее звучали печально и больше походили на голосьбу...» [2, с. XXXII]. В других случаях, исследовательница записывает комментарий по поводу времени и значения исполнения конкретного образца: «Стишок этот («Мы проспали, продремали»), как старухи называют духовный стих, поют после свадьбы, когда, навеселившись “вдосталь”, они начинают настраиваться на мрачные мысли о грехах и тленности всего земного» [2, с. XXXV]. Часто в ее комментариях обозначается характер звучания, определяемый через эмоциональный настрой исполнителя и качество тембра: «пение ее задушевное, серьезное», «много молодой энергии, даже удалства», «печально», «несколько манерно», «живо, с увлечением», «сильно» и т.п.

Все записанные образцы Е.Э. Линева анализирует с позиции наличия в них «свободной импровизации», считая импровизационность одним из главных качеств народного исполнительства. Наблюдая процесс исполнения в различных местностях и условиях, от разных исполнителей, исследовательница обнаруживает определенные закономерности фольклорной импровизации:

1. народные певцы не придерживаются раз установленной хоровой партитуры: «народные певцы – настоящие импровизаторы и никогда не споют песню два раза одинаково...» [2, с. IV]; «построение мелодических фраз в исполнении хороших певцов удивительно разнообраз-

но» [4, с. LVII]; «Народный хор <...> состоит из певцов, которые изливают в импровизации свое чувство, стремятся каждый проявить свою личность, но, вместе с тем, заботятся о красоте общего исполнения» [2, с. XXIV].

2. свободная импровизация всегда имеет известные границы: «особые свойства музыкального строения песни с трудом поддаются наблюдению, т.к. фантазии народного певца предоставляется большая свобода, и он постоянно вносит неожиданные изменения в исполнение песни. Но, очевидно, свобода эта имеет свои границы» [4, с. LVI].

3. импровизируя, певцы не выходят за пределы заданного звукоряда: «в выборе звуков по высоте чувствуется большая свобода, хотя и в пределах звукоряда, из которого певцы не выходят» [4, с. LVII].

4. мелодический рисунок опирается на главные ладовые опоры: «мелодический рисунок опирается на основы лада, т.е. на звуки, которые <...> составляют как бы точки опоры мелодии. Возникает мелодический рисунок из текста песни; повышение, понижение и продление звуков идет сообразно требованиям текста; развивается и украшается мелодический рисунок, смотря по таланту певца и живости его изображения» [4, с. LXI].

5. на основе устойчивого «варианта-типа» (термин Е.Линевой), строятся варианты-подголоски, которых может быть сколько угодно: «зная характерные признаки лада песни и подметив особенности основного напева, можно составить сколько угодно вариантов-типов...» [4, с. LX]; «На основе варианта-типа строятся подходящие к нему варианты-подголоски, более или менее красивые, смотря по таланту певцов» [4, с. LXI]; «в этом понимании варианта-типа лежит тайна способности народных певцов к импровизации».

Собирательская работа Е.Э. Линевой в Воронежской губернии оказалась достаточно плодотворной. Всего на фоновалики было записано около 60 песен разных жанров: лирические, свадебные, хороводные, рекрутские, духовные стихи. Из них только 9 песен вошли в первый выпуск сборника «Великорусские песни в народной гармонизации» (1904) – первой публикации нотированных фонографических звукозаписей многоголосных воронежских песен. Остальные записи хранятся в Фонограммархиве Института Русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (см. Приложение 1).

Как и во время других поездок, для записи на фонограф Е.Э. Линева сознательно подбирала лучшие образцы русского народного песенного искусства, ею записывались самые яркие в художественном отношении образцы. По собственному признанию, больше всего Линева интересовала многоголосные русские песни, или, как говорила соби-

рательница – песни «в народной гармонизации». Из записанных воронежских песен наибольшее количество – в жанре лирической протяжной, т. к. именно в этом жанре собиратели того исторического периода видели наиболее типические черты русской народной песенности.

В настоящее время фольклорная традиция «воронежского песенного края» представляется по-разному – от полного забвения музыкального репертуара в одних селах, до существования ярких аутентичных коллективов, продолжающих традиции предков в других селах. Сравнение фольклорных архивов с современным состоянием локальных традиций отражают тенденции, происходящие с течением времени в традиционной народной культуре.

Уникальность записей Е.Э. Линевой подтверждается тем, что при повторных экспедиционных выездах «по следам» собирательницы уже не было обнаружено подобного количества и качества образцов музыкального фольклора. А в настоящее время территория, обследованная Е.Э. Линевой, для фольклористов-собираателей практически не представляет интереса. Фольклорная традиция упомянутых сел находится в почти полностью разрушенном состоянии, знатоков музыкальной традиции уже невозможно обнаружить.

Таким образом, материалы, записанные Е.Э. Линевой, являются, по сути, единственным источником для описания и исследования одной из локальных песенных традиций Воронежской области. И по содержанию, и по жанровому составу фольклорные записи тех лет стали уже художественным наследием прошлого, но не утратили научного значения.

Кроме самих фонозаписей, историческую ценность представляют ее заметки по поводу исполнения народных песен. На современном этапе развития этномузыкологии любой факт, зафиксировавший исполнение песни, или упоминание об обряде может стать важным поводом для проведения полевых исследований, повлиять на результаты научных выводов. Е. Линева специально спрашивала мнение деревенских певцов о пении, давая им прослушать записанное на фонограф, не пренебрегала малейшей подробностью, важной для характеристики среды, в которой развивается народная песня. Высказывания народных исполнителей, по ее признанию, наводили ее «на некоторые мысли об основах народной песни» [2].

Результаты первых экспедиций Е.Э. Линевой вызвали живой интерес русской общественности. Ее трудами был собран бесценный материал, составляющий золотой фонд русской фольклористики. А для воронежской музыкальной фольклористики ее публикации народных

песен стали началом собственно научного изучения воронежского музыкального фольклора.

### Приложение 1.

**Список песен**, записанных Е.Э. Линевой в селах Воронежского уезда Воронежской губернии (из Рукописного Отдела Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. – ИРЛИ, РО, р. V, к. 34:

**Макарьё:** Ох, летела пава, середь двора пала; Иван с Дунею гулял; Не шатайся, не валяйся, да в поле травушка; Солетался сизый голубь со чистого поля; Уж вы ночки, вы такие ночки; Зимушка-зима, холодна очень была; Не вздыхай, душа-Маша тяжело; Ты не пой, не пой, соловей в саду; Зазноба ты моя, зазнобушка; Вниз по матушке, по Волге; Кукушечка кукует; Мальчоночка-разбедняжечка; Пошла Машенька в дорожку; Закаталось право, братцы, красно солнышко, да за тёмные леса; Эй, дак уж вы, ночи тёмные; Лучина моя, лучинушка да берёзовая; Катись, яблочко, куда котисься; Как под яблоней такой, под кудрявой зеленой; Как у нашего соседа; Семушки по семушки, всем часочкам переменушки; Как у месяца золоты рога; Сизенький голубчик сидит на дубочке; Кочет, кочеток, золотой гребешок; Калинушку полола, да в пучечки вязала;

**Никольское:** Ох, я по бережку похаживала, чернобыль-траву заламливала; Снежки белы, лопушисты, призакрыли все поля; Я по рыночку ходила; Да меня солнышко не греет; Белая моя, белотелая моя; Зародила матушка двенадцать сыночков; Темны леса, круты горы, различили нас с тобой; Поехал наш королевич; У нас во лузях; Молодка, молодка, молоденькая; Как у рюмочки серебряной золотой веночек; Как под яблонькой такой; Как на крыше воробей; Степь Моздокская; Веселая беседушка; Горы воробьевские; Мы проспали, продремали (псальма); Летела пава;

**Супруновка:** Я пойду, пойду; Долина моя да долинушка; Что ж ты, Маша, да ты приуныла; Ох, отдавал меня батюшка в немилую семью;

**Большая Приваловка:** Жаворончѣк, размолоденький; У нас по морю; Девушка-душа по саду гуляла; Ох, да вы комарики; Снежки белы, лопушисты; Нет несчастнее на свете меня; Ночушка темная; Туман широкий при долинушке; Девка белая; Эх, голубчик ты мой сизенький; Не с кем мне молодой, подумать; Не велят Маше за реченьку ходить.

### Литература:

1. Дорохова Е.А., Пашина О.А. Российская музыкальная фольклористика в XX веке // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сб. докладов. Т. 1. М., 2005.

2. Линева Е.Э. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 1 – СПб., 1904.
3. Линева Е.Э. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 2 – СПб., 1909.
4. Линева Е.Э. О музыкальном строении народной песни на основе новгородский песенных образцов // Линева Е.Э. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 2 – СПб., 1909.
5. Разуваева Л. Старинушка: Из истории собирательства воронежского песенного фольклора // Журнал «Подъем». Воронеж, 2006/ № 12. С. 159 - 174.
6. Соколова З.С. Наша жизнь в Никольском. Воронеж, 2004.

*А.А. Чернобаева (ВГУ)*

## СВАДЕБНЫЙ ОБРЯД ТЕРНОВСКОГО РАЙОНА ВОРОНЕЖСКОЙ ОБЛАСТИ (по материалам фольклорной экспедиции ВГУ 2009 г.)

Свадебный обряд сёл Терновского р-на принадлежит к южно-русскому типу свадьбы – «свадьба-веселье» и сохраняет все основные его этапы. Мы рассмотрим все этапы терновской свадьбы на основе этнографических материалов, записанных в селах Козловка, Новотроицкое, Александровка, Костино-Отделец и Новоспасовка студентами и преподавателями филологического факультета ВГУ в 2009 г. Возраст информаторов: 60-90 лет, информация о свадебном обряде относится к середине XX в.

Многие информаторы отмечают, что выйти замуж желательно было за ровесника.(1) Желательный возраст – 17-20 лет.(5) Если в семье было много детей, то стремились сначала отдавали старшую дочь. Младшие ждали очередь.(1) В старину нельзя было выдать младшую дочь раньше старшей и младшего сына женить раньше старшего. Однако случались подмены, о чем в народе сложились анекдотические истории: *«Была пять сятёр. Сватали адну, пасادили на пасад, как тибя – па Красииве. Вот, пасадили. Ну, дагаварились. Всё. А патом, кагда пришол жаних уже на какой день назначили свадьбу, а яму пасадили уже другую. Или касую, или гарбатую. И он уже, жаних, против этага уже не имел права. Какую дали, такую ты бяри, всё. И он ня мог атказаться»* (2).

В старину **выбор жениха и невесты** был за родителями. О чем свидетельствует информатор: *«Тогда были родители и они всё реша-ли»* (2); *«У меня тетка выходила – ни он ее не знал, ни она его, не зна-*

ли в лицо друг друга» (4). Т.е. предположительно до начала 30-х XX в. выбор родителей преобладал, с середины 30-х гг. выбор жениха/невесты стал личным делом: *«Сколько я помню, тут уже самовластия пошла, я сама себе ищу человека»* (5).

Традиционно **сватовство** происходило в три этапа: предварительное сватовство, сговор и запой. В XX в. эти три этапа объединились в один ритуал. И, хотя в этом случае сватовство уже было простой формальностью, считалось необходимым выполнить все обрядовые действия.

**Свататься** приходили отец и мать жениха, крестный отец, крестная мать и жених. Приходили вечером, чтобы посторонние не увидели. Сваты заходили, садились под матицу, это условие было обязательным, так они подчеркивали свой статус. Затем, немного погодя, начинали разговор инсказательно, шуткой: *«У вас тут нет козочки продажной?»* (1); *«Мы пришли ведь не так расслаживаться. Мы пришли, никак у вас тёлочка прадажная есть?»* (2). После этого переходили к конкретной цели разговора – сватовству: *«Начинают издали, подходят ближе: с чем пришли, зачем пришли, какую цель держали. Подходят тогда к главному: начинают свататься. Естественно, хвалят жениха со всех сторон, какой бы он ни был, а его хвалят на все тебе иголки»* (7). Затем приглашали жениха и невесту, спрашивали их согласия: *«Тут их начинают допрашивать: «Приглянулись друг другу? Не против?»* (1); *«Бывало, что отказывали. Отказаться можно было до сватовства. После – уже нельзя»* (1).

В случае согласия начинался **сговор** – назначали день свадьбы, решали хозяйственные вопросы. По достижении договоренности совершалось **богомолье**: *«Богу помолятся и садятся за стол.»*(1); *«Ну да, как засватали, встали, памалилися, в час добрай»* (2).

После этого садились за стол и начинался **запой**. Застолье устраивали в складчину. Родители жениха приносили с собой угощение: *«Родители жениха привозили с собой чего-нибудь закусить – хлеб, холодец, яйца, сало»* (1). В более раннее время запой был отдельно. Приглашали немного больше гостей, чем на сватовстве: *«Сосватались, договорились, когда запой, приходят на запой, там поболее людей, к невесте. И запили. Договорились когда свадьба буде»* (4).

Через несколько дней устраивали **двороглядье**, это называлось *обмерки делать*: *«Потом ходили к жениху крестная невесты и ещё двое, идут к жениху обмерять дом, занавески шить. Их сажали за стол, угощали»* (1); *«Обмерки ездили делать подруги»* (6).

Между сватовством и свадьбой обычно проходило не более двух месяцев. В этот период времени невеста готовила **приданное** и

узел жениху. Приданное называлось *сундук, укладка*. В него входили постельные принадлежности, подзор, полотенца, занавески, одежда для невесты. Сверху сундука кладут перину, подушки, одеяла: *«Матрас ватнай, перина, у кого сколь есть адеял, у мене была две каньёвых, шерстяная и стёганая двухспалка, две падушки»* (2). Кроме того невеста готовила одежду для жениха – *узел*: рубашку, брюки, носки. Нередко подруги невесты помогали приготовить приданное, собирались в доме невесты, шили, вышивали: *«А до свадьбы шили ей (невесте) девки, помогали с нарядами для свекра, свекрови, для жениха»* (6); *«Ну кто може сама вышивали, но одной трудно, конечно, потому что очень много было. Были и наволочки, вышитые, строченые, и шторки, полотенца, утирки раньше их называли, все это... заднички, подзорники, все строченое...»* (5).

Невеста готовила подарки будущей родне, свёкру, свекрови: *«Шили для свекрови раньше, а потом готовое покупали»* (6); *«Хто как. Кума Нюрка Слятина выхадила, например, дяде Паньке валенки сваяла, куму Мишки перчатки свезали и кальсоны падалили, и рубашку»* (2).

В этот период времени свекровь ходила проводить невесту: *«Неудобно не сходить, вроде теперь она считается как-никак...»* (7).

Накануне свадьбы **выкупали постель**: *«Приезжали выкупать те, кто голосиситые со стороны жениха. Сундук с постелью украшали красивым одеялом и везли через всё село. Привозили постель в дом жениха, там накрывали стол, угощали. С постелью привозили узел для жениха»* (1). В с. Костино-Отделец постель привозили утром свадебного дня: *«Невесту с женихом везут в церковь венчаться, а постель везут к жениху»* (6).

**Девичника** не было: *«Нет, я уже не захватила, как это называется, - девишники. А раньше было, перед свадьбой собирались»* (6).

**Утром перед свадьбой** подруги невесты собирались, одевали её к венцу: *«Перед свадьбой собираются подруги невесты и продают ее. Они наряжают ее и вокруг нее садятся»* (1). Традиционный костюм в это время уже не носили, невеста была одета в платье, на голове фата и восковые цветы: *«Крибдышинавая платье была тада. А у каго штапельная была розавого цвета или кремавого цвета»* (2); *«утром девки приходят одевать невесту: платье кребдышыное, фата с цветами»* (1). Родители благословляли невесту. При отсутствии отца его заменял брат или дядя невесты, мать заменяла мачеха или крёстная мать: *«Невесту благославляли родители, крестные. Обязательно мать или бабка голосили. Невеста плакала. Потом сажают за стол»* (1). Невесту сажали на посад. Приезжал поезд жениха. Дружок выкупал невесту:

*«Выкупали невесту. Сажали рядом младшую сестру со скалкой и выкупали у нее место возле невесты. После этого крестный с женихом проходит и обводит жениха с невестой» (1);*

*«С невестой подружка сидит. Не одна, там мож их три сидять. Иль чатыри сидять. А дружка приехал, жаних и дружка тоже с кем-нибудь с такими. И вот выкупали: «Давайте» – «Да, кладите денежки». А тада какие были денежки? Мож, паложись пять капек» (2);*

*«Покупают невесту. Ну как покупают, сначала чтоб войти в дом. Тут молодежь стоит, подруги невестины, тама, в дом не пускают никого. Жених покупает или друг...Вошли они в террасу или сенцы, в комнату войтить – опять надо покупать. Вошли. Сидит невеста за столом, тут ее окружают, опять надо покупать. Опять же, кладут, шумять: «Мало, мало, мало и мало». Накладут там, сколько могут – купили невесту. Раньше всегда сразу венчались. Прямявесту купили, благославили ее и сразу поехали венчаться» (5).*

После выкупа ехали **венчаться**: *«Приехал жаних на лошаде. Лошадь украшена, с калакольчиками, как щас была, лентами украшена... Ну и паехали венчаться» (2).*

От венца ехали в дом жениха. Там родители жениха встречают молодых у дверей. Перед домом ставили стол, его накрывали скатертью, которую называли *столешник*, и клали на него икону и хлеб-соль. Когда родители благославляли, то брали в руки хлеб-соль и икону, после этого дружка брал скатерть со стола и бросал ее на крышу дома. После этого молодые заходили в дом: *«Ва дваре стол стаить, хлеб-соль сталешник старинный, у кого есть, паслат...Мать держа хлеб, а атец – икону. И вот, паходим к ним, памалились Богу, пакланились атцу-матери, к иконе, к матери, к хлебу, их пацелавали, ну и всё. Тагда этот сталешник закидывали на крышу» (2).* В селе Александровка украшали курицу лентами и несли её в дом жениха: *«Когда невесту везли, украшали курицу лентами, потом её везли в дом жениха и пускали в дом впереди невесты» (1).*

Никаких сведений о **повивании**, переодевании невесты или каких-либо других обрядовых действиях в отношении невесты в доме жениха в первый день свадьбы информаторы не предоставили. Вероятно, этот обрядовый момент был утрачен до нач. 30-х гг. XX в.

Далее начинался **свадебный пир** в доме жениха. Молодых сажали в красный угол: *«маладые как в верхх, называлися» (2); «Возле молодых сидят близкие родственники, а потом остальные» (1).*

Во время застолья устраивали **дары**: *«Дары были. Становятся крестный и крестная, крестный с чайником с самогоном, а крестная с*

тарелкой закуски и мешок для подарков. Тогда дарили тряпки, кто деньгами. И обходят каждого. Гости встают, поздравляют: «Вот вам на сыр» (1); «Падарки, да. Ну, как сказать, кто чего паложит, кто три рубля, тады какие ани, деньги-та... Ани не тарелку взяли, а брали какую, вот, небальшую чашку, пасуду, и в нее клали» (2).

Невеста одаривала женихову родню: «Обязательно. Рубаху свекру, а свекрови фартук, чтоб готовила чище и опрятнее была. Можно кофточку, если кто побогаче» (6).

Свадебный пир заканчивался далеко за полночь: «Гости гуляют до утра» (1).

**Первая брачная ночь** проходила в доме жениха. Уже в середине XX в. нередко случалось, что невеста выходила замуж беременной. Это уже не было поводом для расторжения брака, но от общины этот факт старались скрыть: «– Невесту на честность не проверяли, не было такого? – Утром узнавали, по постели. – Это показывали всем? – Показывали своим только, или же с моей стороны, или же с его» (6).

Утром **второго дня свадьбы** родственники невесты приходят в дом жениха *ярку искать*. Родственники жениха прячут невесту, невестины родственники ищут: «Приходят невесту разыскивать, тут горшки бьют об пол. А ее спрячут в сарае или у соседа. Родня невесты ищет ее, находят, с шутками и бьют горшки» (1).

**Горшки били.** Проверяли невесту – хорошая ли она хозяйка, заставляли работать: «На второй день, как обычно, давали веник, подметай, как ты будешь веником шевелить, какая ты ловкая, или не ловкая. – А горшки не били на второй день?– Били. Женихова семья, как она будет подбирать» (6).

После этого невеста переодевалась в другое платье и все вместе шли в дом невесты, где веселье продолжалось: «Потом все вместе идут в дом невесты и там гуляют второй день. Там уже столы накрыты» (1).

Гости **рядились**: «Рядились посмешнее: в цыган, в пастуха со скотиной...» (1); «Кто в доктора, кто в цыгана, кто палушубак аденя – в медведя, кто в чего. А кум Мишка Шляпин, энта, шубу выверня наизнанку и такое-та, рушником падпаяшется, вышитым-та, ну, эт был чудак он тожа, был-та» (2).

**Третий день** назывался *отводы, охмелка, похмелки*: «Свадьба была четыре дня. Постель была, первый день, во второй день гуляли у жениха, на третий день гуляли у невесты, а четвертый день называли *отводы*» (10); «Пахмёлка называлась, третий день пахмеляться, кто дюжа балел» (2); «Охмелка, кто заядлый на вино приходил» (6).

Гости собирались отдельно в доме жениха и невесты, каждый к своим родственникам. В некоторых случаях родные невесты ходили в дом жениха: *«Ну, на третий день шли в гости к невесте. Не все, конечно, а близкие: его мать, отец, сестра, брат. Вот и там побудут»* (8)

В первый год после свадьбы молодые на праздники ходили в гости ко всем родственникам по очереди: *«Приглашали – да, на гас-тям хадили долга»* (2); *«Раньше в гости зазывали молодых. Всю неде-лю ходили. По праздникам обычно. Обязательно в гости брали»* (9).

Свадебных песен не сохранилось: *«Раньше старинны песни бы-ли, щас такие не поют»* (5); *«Сажали невесту на посад, наряжают ее и обязательно с подругами. И вот тогда подруги пели тут песни, пока жених не приедет.»* (); *«Песни пели всякие... любые песни... была ка-кая-т одна песня, я ее сейчас не помню, расставальная такая, с под-руженьками прощались»* (7). *«– Скажите, а песни какие-нибудь пели на свадьбе специальные?– Пели, но какие – не могу вспомнить»* (6).

Терновская свадьба сохраняет в себе все основные элементы южнорусского свадебного обряда: сговор, сватовство, богомолье, дво-роглядье, выкуп постели, выкуп невесты, отъезд к венцу, приезд в дом жениха, свадебный пир в доме жениха, второй день свадьбы, ряжение, отводы. Полностью отсутствуют девичник и повивание. Местной осо-бенностью терновской свадьбы является обрядовый момент, когда мо-лодые приезжают от венца в дом жениха, где их благословляют роди-тели и дружок бросает скатерть на крышу дома. Смысл и значение этого действия информаторы объяснить не смогли.

#### ИНФОРМАТОРЫ

1. Канищева М. Я. 1938 г.р., Павлова П. И. 1939 г.р. с. Александровка.
2. Кавешникова А. М. 1930 г.р., Ковешникова Н. В. 1935 г.р. с. Козлов-ка.
3. Стрельникова Л. М. 1916 г.р. с. Новотроицкое.
4. Балаева М. Н. 1943 г.р, Дмитриева М. П. 1937 г. с. Козловка.
5. Стрельникова М. П. 1942 г.р. с. Козловка.
6. Тарабрина В. И. 1937 г.р. с. Костино-Отделец.
7. Маргынова Р.М. 1941 г.р. с. Козловка
8. Ненашева М. И. 1933 г.р., Бобрин Н. В. 1926 г.р. с.Козловка.
9. Фокина В.Г. 1950 г.р. с. Козловка.
10. Крысина В. И. 1943 г.р. с. Козловка

*Е.Н. Азаркова*  
*(Воронеж, преподаватель фольклорного отделения ДШИ № 9)*

## **СВАДЕБНЫЙ ОБРЯД ЭТНИЧЕСКОЙ ГРУППЫ УКРАИНЦЕВ ОСТРОГОЖСКОГО РАЙОНА ВОРОНЕЖСКОЙ ОБЛАСТИ**

Самобытность традиционной культуры Острогожского района определяет компактное проживание на этой территории двух этнических групп – русских и украинцев. В ходе экспедиционных работ Кафедры этномузыкологии ВГАИ было обследовано несколько украинских сёл: Урыв-Покровка, Коротояк, Хохол-Тростянка, Нижний Ольшан, Веретье, Гнилое, Кривая Поляна, Дальняя Полубянка, хутор Полёнино, хутор Владимировка. Возникновение населённых пунктов в этой местности связано со строительством в XVII веке линии оборонительных сооружений - Белгородской черты. В ходе исторических процессов были основаны города-крепости: Острогожск, Урыв, Коротояк. Документальные факты говорят о том, что их население составляли переселенцы с Украины (черкасы – украинские переселенцы) (1). В последней трети XVIII века украинское население Воронежской земли делилось на две группы: потомки служилых черкас Острогожского полка, так называемые «привилегированные черкасы», и большая группа, составляющая помещичьих черкас.

Издавна местные жители русских сёл современного Острогожского района украинское население называют *хохлами*. Да и сами жители украинских сёл сами говорят о себе следующее: «*Хохлы нас называли. Мы вообще к Украине присоединены*» (2). В старину русские и украинцы жили обособленно друг от друга, даже когда были жителями одного поселения. Например, село Урыв ручей делит на две части: в одной проживают украинцы - *хохлы*, а в другой русские – *москалы*. Несмотря на длительное совместное проживание, до сих пор сохраняются различия в традициях двух этнических групп. Эти различия ярче всего проявляются в особенностях говора, традиционного костюма, системе ритуальных действий, музыкальном фольклоре. Жители украинских сёл отмечают всегда существовавшую особенность в обычаях украинской народности, теперь уже обрусевшей: «*У маскалей и хохлов парятки разные, сватьбы играли на разному*», - утверждают жители села Урыв-Покровка.

В современное время традиционный свадебный обряд претерпел значительные изменения, и в целом находится в состоянии угасания. Но даже та информация, которую удалось собрать в сёлах Острогожского района, указывает на прочность традиционных корней местного

крестьянства, имеющего разное этническое происхождение. В украинских сёлах Острогожского района сложился единый сценарий свадебного обряда, обладающий неповторимостью и соответствующий сценарию украинской свадьбы. Основные этапы украинского свадебного обряда в Острогожском районе: *лады*, *запой* (или *запоины*), *вечерок*, обряды утра свадебного дня, *выкуп*, венчание, *дары*, *перезва*, *колок*. В старину украинскую свадьбу играли три дня, каждый из которых имел своё название соответственно совершаемым в этот день ритуальным действиям. Первый день называли *дары*, второй – *перезва (складчина)*, третий – *колок*.

В обрядовом фольклоре украинцев главными персонажами были молодые: жениха и невесту называли *молодий* и *молода*. Патриархальный уклад крестьянской свадьбы обусловил ведущую роль в свадебном обряде представителей семьи жениха (*старосты*). Именно они провозглашали традиционные речи-формулы во время сватанья, при благословении обрядовых действий, делении каравая, вручении даров. Важную роль играли и родители молодых, особенно мать. Она осыпает молодых зерном, надев вывороченный тулуп, встречает зятя, выпекает обрядовую еду. В песенном свадебном фольклоре звучат обращения преимущественно к матери: «*Матю латишица варыла*», «*Вийди, матюно, падывсяя*», «*Вийди, ты матюно, стань против нас*». Крестные родители жениха и невесты (*свашки*) принимали участие в обрядовых обменах подарками между родственниками жениха и невесты, подготовке брачной постели. Своеобразными были функции ближайших замужних родственниц или соседок невесты, в разных украинских сёлах имевших свои свадебные чины: *прыданки*, *свашки*.

В ритуалах прощания с девичеством особую роль играла неженатая молодёжь. Группу жениха составляли *бояре*, один из которых был старшим (*дружко*), и девушка – *свэтылка*. Она (сестра или незамужняя родственница жениха) светила молодым на свадьбе, держа в руках *свэтыло*. Группу невесты составляли *друшки*, одна из них была старшей. Неженатый брат невесты был одновременно защитником и продавцом сестры. Гостей жениха, отправляющихся вместе с ним за невестой, называли *свати*.

Начинается свадебный обряд с выбора невесты. В праздничные дни в доме, нанятом у бездетной вдовы или солдатки, неженатая молодёжь устраивала *вечерницы*. Девушки приходили на них с работой, хозяйке дома приносили масло, муку, или курицу. Кроме *дивчин*, на *вечерницы* собирались и *парубки* (парни), приносившие с собой водку, балалайку, гармонию, скрипку, дудку - начиналось веселье. Старинные обычаи современного Острогожского района очень подробно описы-

вает Веселовский Г. в своих этнографических очерках «Город Острогожск и его уезд».

Ряд исследователей связывает украинские вечерницы с формированием индивидуального брака. Провожать девушку с вечерницы парень мог лишь после объяснения в любви и получения разрешения на проводы у родителей своей избранницы. Задумав свадьбу, родители жениха считали нужным расспросить своего сына, куда посылать сватов. После сватовства жених «имеет разрешение проводить с нареченой не только день, но и ночи наедине, обязуясь ничего, что противоречило бы целомудрию, не делать, и это выполняется» (3). В течение свадебного обряда различные ритуальные атрибуты негласно говорили о честности девушки – невесты. В с. Кривая Поляна лошадей из свадебного поезда жениха наряжали красными цветами, если невеста была непорочной девкой. В с. Урыв-Покровка *венок* молодой украшали калиной, её присутствие в венке говорило о непорочности невесты. Традиционно в сёлах современного Острогожского района в каравай, выпекаемый общиной невесты, втыкали калину. В украинских свадебных песнях Острогожского района калина также выступает растительным символом чистоты и невинности девушки:

*Ой, спасибо тебе свату-сваточку,  
За червоную дочку,  
Да за красну калыну,  
За харошу дэтыну.* (4)

Жених предупреждал невесту о приходе сватов: «*Старосты ладить придут*». (5) От того сватовство называли *ладами*, как объясняли сами информаторы. Только после этого в дом невесты шли родители жениха, крёстные родители, дядьки или братья и сам жених. Могли сватать за шапку или *куцинку* (зимняя одежда) вместо жениха. Сваты шли тайно, вечером, всегда шли с посохом, который служил оберегом от сглаза и злых сил, был залогом удачи. (6) К их приходу готовились: варили студень, борщ, квас, пекли пироги, делали лапшу, яичницу. Сваты приносили с собой специально испеченный обрядовый хлеб – *хлебину*, выпивку. Разговор начинали в иносказательной форме, шутиливо:

– *Мы ис далэка прышлы. Мы шлы с таво края.* (7)

– *Говорят, у вас продажная тёлачка есть. А мы пакупатели, пришли падывыця. Может договоримся да и зладым шо.*

– *Чи у вас денег хватит на нашу тёлачку? Мы дешёво не отдаем, у нас дорога тёлачка.* (8) Если сватов принимали, их приглашали за стол, молились Богу. Хлебину ставили на стол. Невеста, согласная идти замуж, принимала хлеб и разрезала его только на *запое* (*запоинах*).

Во время *ладов* родители договаривались о проведении следующего этапа свадьбы – *запое*. Для некоторых сёл Острогожского района с украинским населением характерно совмещение двух моментов свадебного обряда: ладов и запоя. В этом случае хлебину разрезали сразу, на ладах.

Запой или пропой устраивали в доме невесты, куда на большое застолье сходились для более близкого знакомства родственники с обеих сторон. (9) В с. Кривая Поляна на запое мать невесты выносила хлеб и спрашивала её: «*Режем ли хлеб?*» Если невеста разрежала хлеб, начинали готовиться к свадьбе: *атрезана скиба ат хлиба*. (10) Знаком отказа был возврат сватам принесенного хлеба, а также поднесение им *гарбуза* со словами: «*Павесили жениху тыкву*». (11) Новый социальный статус просватанной девушки-невесты подчёркивала особая деталь в её костюме - белый платок: «*Мы уже запьлы невесту. Просватана дівка ходыла в белом платке*». (12) На запое говорили о приданном невесты, которое состояло из постели - перины, подушек, скатертей, *рушников*, *наброзников* и наряда невесты. Невестина мать *выговаривала* у отца жениха деньги для невесты. Родня жениха требовала от невесты рубаху для жениха. Назначали определённый день свадьбы. У украинцев дни недели были строгими - среда, пятница или воскресенье. В субботу играть свадьбу считалось грехом. На запое уже звучали *свадьбешные* песни.

В украинских сёлах Острогожского района соблюдался обычай осматривания хозяйства жениха родственниками невесты. Эту встречу родителей парня и девушки, происходившую в доме жениха, называли *поглядына*, и устраивали вечером после запоя. Будущих родственников обязательно угощали. Если невеста была из другого села, осмотр хозяйства считался обязательным.

Следующим ритуалом предсвадебных действий в сёлах Острогожского района был девичий вечер, который несёт в себе функцию ритуального прощания невесты с подругами. Этот момент свадьбы соответствует ритуальным действиям *дівич-вiчора* в традиционном украинском свадебном обряде, хотя сохранил свои местные особенности, имея общее название в разных сёлах: *вечерок*, *вечарыны* (с. Урыв-Покровка).

Накануне свадьбы в доме невесты устраивали гулянку. Невеста звала своих подруг, а жених приходил с друзьями. Заранее отец или брат невесты ломал *вишнуну кучеряву*. Свадебное деревце украшали девушки цветными бумажными цветами, лентами и бусами, к самому верху прикрепляли три свечи. Такой куст называли *сад* или *квитка*. Во время вечерка *сад* стоял на столе. Если у невесты были и мать, и отец,

то срубали вишню, если была сиротой, наряжали ветку сосны. Важным обрядовым действием вечерка было расплетение косы невесты. Под пение свадебных песен и плач невесты подруги чесали ей волосы, в косу заплетали букет лент.

Во многих украинских сёлах был распространён обычай *дарить* молодых. Неженатая молодёжь подносили жениху и невесте подарки, после чего устраивали застолье. Молодёжь обедала, пели песни, плясали под гармонь барыню, вальс, краковяк, гопак, *падыспань*. Невеста раздавала девкам вышивать рушники, рубахи, подзоры на кровать. На самой свадьбе неженатая молодёжь за столом не сидела и участия в обряде не принимала, кроме девушек, которые исполняли свадебные песни в течение всего свадебного ритуала.

Для украинской свадьбы особенно характерны обряды, связанные с растительным и земледельским культурами. К ним относятся очень важные по своему значению каравайные обряды. Кроме каравай, пекли и другой вид обрядового хлеба – *шишки*, который предназначался для отдельных свадебных чинов и определенных свадебных действий. Так, мать невесты выпекала *шишки* из теста. Она выносила их в решете и раздавала всем, кто был на вечерке. Молодёжь приносила это обрядовое печенье домой.

Приготовление свадебного хлеба и его раздача относится к числу важнейших обрядовых действий. Свадебный хлеб пекли в доме жениха и невесты накануне свадебного дня, его считали обрядовым блюдом и не ели. *Каравай* пекли мать невесты и её родственницы, женщины, живущие в мире и согласии со своими мужьями. Верили, что это обеспечит благополучие и молодой семье. Обычно *караваем* называли сам хлеб с *квиткой*. Каравай старались украсить сделанными из теста цветами, птичками, калиной. «Выпекание каравай отчётливо уподобляется «переделке» девушки в молодую женщину... С помощью кулинарного кода дублируется главная идея свадьбы: создание новой пары». (13)

Обряд выпекания ритуального блюда сопровождался свадебными песнями. Всё это свидетельствует о том, что свадебный хлеб наделялся магической силой, призванной обеспечить счастье, достаток и плодотворность молодой семье.

Наиболее древней традицией в украинской свадьбе был обмен двух родов обрядовым караваем. В дом невесты женихова сваха (его крёстная мать) привозила два *каравайчика* или *шишки*. Невестина сваха тоже везла в дом жениха два каравайчика. Чтобы брак оказался счастливым, в «*каравайчик калину пхали, колосочки*». (14) В с. Гнилое вместе с караваем жених должен был привести две деревянные ложки

и пшеничные колоски, перевязанные лентой. Такие свадебные атрибуты были необходимыми средствами для обретения будущего плодородия и семейного благополучия. Сами информаторы так объясняют это: «*Шоб урожай був*». (15) От невесты тоже брали каравай с двумя деревянными ложками, их хранили, «*чтоб невеста прижилась*».

Рано утром первого свадебного дня к невесте приходили подруги. Все вместе они начинали готовить невесту к предстоящему венчанию. Её сажали на лавку в святой угол – *на покат, на покуть*. На столе стоял каравай или маленькие каравайчики, а на покути – сад или квитка (ветка вишни в хлебе). Невесту наряжали в черную юбку, белую *кохту*. В некоторых украинских сёлах Острогожского района эти обязанности часто выполняла одна старшая *друшка*.

В украинских сёлах до венца совершалась замена девичьего головного убора, благодаря которому девушка-невеста окончательно прощалась со своей девичьей волей и переходила в новый род. Этот обряд в современной украинской свадьбе Острогожского района практически утрачен, поэтому в поздней традиции бытования он представлен надеванием *цветка* перед венцом. Единственный пример села Урыв–Покровка показывает, что обряд смены прически молодой (*завивание*) сохранил архаичные обрядовые действия и соответствует обряду *покрывання* в традиционной украинской свадьбе, совершаемому после венца. Здесь после венчания возвращались в дом жениха, а невеста с подругами и молодёжью в свой дом. После обеда невеста с девками уходила к соседям на посад, где её готовили к обряду *завивання*. С песнями и шутками дружки расплетали невесте косу, чтобы вновь её заплести, но при этом навязать в косу массу замысловатых лент и узлов так, чтобы при завивании не смогли сразу расплести её и обратить девицу в молодицу. После приезда жениха и выкупа невесты молодых усаживали в святой угол. Свахи, получив у родителей невесты разрешение, начинали обряд - отпарывали *цветок* от платка, расплетали косу. Обрядовое покрывание головы невесты сопровождали свадебные песни:

*Завиваннэчко плаче, завиваться ны хоче,  
Ны так завиватьця, як поциловатьця.* (16)

Волосы невесты расчесывали, разделяли на две части, укладывали вокруг головы выпуклым обручем. На голову молодницы надевали *чепец*, поверх него повязывая, как и до этого, платок с цветком. Подобные обрядовые действия символизировали окончательные похороны девичества и превращение девицы в молодицу. Таинство происходящего ритуала скрывали от чужих глаз, невесту закрывали платком, на

столе горели свечи. Все эти ритуальные действия сопровождались исполнением свадебных песен:

*Отдаёши мэнэ мати молодую,  
Дае мэнэ зазолунку садавую.  
На шош зазолэнка садовая,  
Яко у мэнэ свекрошучка молодая  
Свэкрушэчка нэ матюнка... (17)*

Цветок девушки делали заранее, старались, чтоб он был самым ярким, богатым и красивым. В свадебный венок вплетали калину, как символ невинности и чистоты. Невесту прятали перед приездом жениха, который должен был с *боярами* её выкупать. В это время в доме жениха собирается свадебный поезд: украшают лошадей лентами, цветами, колокольчиками. Жених надевает свой лучший наряд. В дом невесты жениха провожает его мать. По обычаю она *обсевает, пасевая кругом* свадебного поезда деньгами и зерном на богатство и будущее плодородие новой семьи. Мать жениха три раза обходила вокруг подводы, в которой уже сидели жених и его друзья, а его отец идёт впереди её и размечает дорогу. С женихом в дом невесты ехала *свэтылка*, его сестра или близкая родственница. Она везла *свэтыло*, букет сухих или живых цветов на палке калины, в центре которого крепились три свечки. После свадьбы это светило хранили, когда рождался ребенок, в этой траве его купали, *«чтоб нечистот не было»*. (18)

Традиционно, встречая свадебный поезд жениха, на воротах, на крыльце, в сенях, в хате устраивали преграды. *Дружко* - старший боярин - платил за них. У ворот жениха с друзьями встречали родители и родня невесты с метёлками и дубинками, не пропуская их. Дружко был обязан расплатиться угощениями: наливал родителям водки. В с. Кривая Поляна перед воротами дома невесты разводили *огнище*, чтоб свадебный поезд жениха не проехал. Архаичные представления об очищающей, магической силе огня имели большое значение в украинской свадебной обрядности. Так, переведение свадебного поезда через огонь было необходимо для очищения молодых перед началом супружеской жизни.

Бояре искали невесту, после чего выкупали её у девушек. Дружко одаривал их. Действия жениха оставались пассивными. Если девушек не устраивали подарки или дружко скупился, его корили в свадебных песнях:

<i>Старший боярин лохматый,</i>	Дружко отвечал:
<i>До стенки прижатый,</i>	<i>По столу, по столу</i>
<i>Дружскр тэбэ нэ дружковаты,</i>	<i>Раки, раки ище рачинята,</i>
<i>Тибэ свиной пасты</i>	<i>Брэшитэ дивчата,</i>
<i>С долгаю калякаю,</i>	<i>Як щенята. (19)</i>
<i>С черную собакаю.</i>	

Вместо невесты могли продать другую: *наряжали чудесною*, то есть ряженую. Молодую торжественно выводили, сажали за стол. Теперь *бояре* должны были выкупить невесту у брата. Ритуальные действия выкупа сопровождались свадебными песнями: «*Песельники спыва- лы песни: Продал брат сестру за рупь – за чатыри, за две золотые*». (20) После выкупа за столом *кувалы молоду*. Друшки от невесты и *бояре* от жениха соревновались: ставили на стол тарелку и по три раза кидали в неё деньги, после чего одна из сторон должна схватить тарелку и забрать деньги. По проворности представителей жениха и невесты судили обо всём роде: самый умный, богатый и красивый. Молодежь на свадьбе уже не присутствовала, *были одни старики, друшкам нельзя было сидеть за столом* (с.Кривая Поляна, с. Гнилое). Их кормили до венца в доме невесты, на пиру после венца их не было.

После угощения начинался обряд раздела каравая. Дружко выносил *коровай*, выпеченный стороной невесты и украшенный *разными хвигульками* из теста, под свадебную обрядовую песню «*Дружко коровай кроя*». Каравай клали на *ви́ко* (большую деревянную крышку с дежи, в которой приготавливается тесто для хлебов), и дружко нес его высоко над головой. Гости подпрыгивали, старались ухватить себе кусок. Дружко спрашивал благословения у старостов: «*Разрэшитэ, старосты, наш хлеб по миру разнэсты*». (21) Если каравай оказывался недопеченным, родители невесты объяснялись гостям: «*Мы такой каравай спэклы, шоб наша нэвэста была как с тэста слэплэна, шоб не була большая, сухая*». (22)

Во время обеда в доме невесты молодую *далили* её родители и родственники, а жениха - в его доме. В старину гуляли всегда врозь. На *дары* молодых три раза вызывали из-за стола песней:

*Увядитя нашу,  
Пускай нам папляша,  
А мы будэм знати,  
Кого дарувати. (22)*

Дружко подносил чарку тем, кто дарил, а *приданка* одаривала гостей шишками или закуской. После окончания *даров* снова пели «*Уведите нашу*».

До церкви родители невесты *отклоняли* молодых, т.е. благословляли к венцу тайно. На пороге стелили лохматый тулуп, *кожух, шоб у молодых було богатство*. (23) Сначала *отклоняли* её родители, затем крёстные родители с иконой и хлебом. Жених и невеста становились на колени, благодарили родителей, просили благословения у *путь-дорогу*. Во время благословения светилка зажигала свечи в светиле. Перед отъездом молодых мать невесты в вывернутом наизнанку тулупе три раза обходила свадебный поезд, обсыпая всех зерном и деньгами. Её выводил ряженный староста (старый родственник невесты), и подстёгивал её как кобылу. К венцу молодые ехали в одной *брычке*, друшки и бояре – в другой. После венчания катались по селу с песнями и гармонью. Традиционно молодые возвращались в дом жениха. Как отмечает Веселовский Г. А. в своих этнографических очерках, «хотя молодые повенчаны, но настоящей свадьбы ещё не было. Настоящая свадьба – это гулянье» в доме жениха и невесты. (24) Пока молодые были в церкви, приданка от невесты и *поручитель* от жениха в доме жениха обвешивали окна, *напушивали*, убирали кровати, а также привозили *узел с постелью* или *скриню* (сундук), в котором был наряд невесты и постельное бельё (перина, подушки, одеяла).

Из дома невесты приданка приносила с собой курицу для того, чтобы невеста прижилась в новой семье. В доме жениха замужним женщинам, *шоб толька не вдова*, нужно было *обтолочь, напушить кровать*. (25) Подобные магические действия совершались для того, чтобы жизнь новой пары была благополучной. Они попрыгивали на кровати и пели *прибаутки*. Женщин угощали, им наливали водки.

Церемония встречи молодых в доме жениха обставлялась действиями, которые должны были предохранить дом от влияния «чужой» силы. Родители жениха тайно от гостей *откланяли* молодых с иконами, расстила тулуп перед порогом. Молодым расстилали половицы да хаты. Невеста, заходя в новый дом, обсыпает хату рожью, *шоб была хозяйкаю в доме, шоб все патчинялись: «Хата ваша, а верх мой»*. (26) Такое *обсевание* должно было обеспечить плодovitость и благополучие.

В хате жениха начинался свадебный пир, *дары*, в конце которого жениха одаривали его родственники. Традиционно молодых вызывали из-за стола или из соседнего помещения, как и в доме невесты, песней «*Уведите нашу*». По окончании пира в доме жениха выполнялись обряды, символизировавшие приобщение невестки к новому роду и семейному очагу мужа. Так, в селе Кривая Поляна родственники и гости били стаканы на счастье. В хуторе Владимировка раскидывали венок

молодой. В селе Гнилое *пышуть рогачем на стене: «Чи ана (невеста) умеет мазать, чи не...»*. (27)

Молодые ночевали в сарае или в *мазанке*, зимой уходили в хату. Рано утром второго свадебного дня их будят. Родственники невесты брали с собой длинный посох, водку, пироги – несли *гостинец* или *снудать* в дом жениха. Шли *шукать* невесту со свадебными песнями:

*Да мы к тебе, Валечка идем,  
Да мы к тебе завтрак несем,  
Ты у чужой мамачки начивала,  
Ана ш тебе йистачки ни давала.* (28)

Родственники невесты и молодёжь шли к сватам гулять у *невести на завтрак*. (29) В доме жениха их ждали, не пуская на порог и пряча невесту. Разговор вели в иносказательной форме: *«Чи мы в этот дом зашли? Мы тёлку шукаем, где ана е? - Нема телачки, ночью была, теперь утекла»*. (30) В доме жениха во время обеда били стаканы и горшки, воровали ложки. Невесту проверяли на честность, для этого сходилась вся улица, сваты выносили простынь, честной молодой пели:

*А наша дэтына по саду ходыла,  
Калыну ломала, подол замарала.* (31)

После всех сватов приглашали на завтрак в дом невесты, где обед продолжался. *Тёлку* (невесту) *друшко* перегонял палкой, гости и родственники – вся беседа шла за ними с гармошкой, с ряжеными.

На второй день свадьбы в доме жениха гости, нарядившись цыганами, лекарем, дедом, бабой, разгуливали с песнями и гармонью по селу. Такую гулянку называли *перезва*, с *перезвой* *идут*, на *перезву* *идут*. *Заходя во дворы*, ряженые били горшки, ловили кур и несли добычу в дом жениха. В украинских сёлах Острогжского района на *перезву* шли с *квиткой* или со *светилом*, после эту *ветку* *ломали*, *раскидали*, ведь невеста уже *переспала* - *невеста цвeток скидая*. (32)

На третий день свадьбы устраивали большую гулянку на два дома: у жениха, и у невесты. Гости шли в дом невесты, несли с собой пук соломы, грозились хату спалить, если их не угостят. Родственники обеих сторон тайно шли в дом жениха забивать *колок*, *шоб жылы* *новобрачные*. (33) Мужики вытёсывали большой кол из *вербины*, *норвили* *вбить* *прямо* в хате, ведь полы в старину были земляными. Со временем кол вбивали у крыльца, на пороге или посреди двора. Родители жениха за это наливали им водку, угощали пирогами, студнем.

В доме жениха ряженые гости разыгрывали свадьбу, наряжая родителей жениха в молодых. Информаторы отмечают, что подобные действия совершали ради шутки. Матери жениха надевали *венoк* на голову, изображали её невестой, отца сажали рядом на лавку за стол.

Родителям жениха давали *дэтыну ис тряпок* на лопате или *ляльки* делали, то есть кукольных детей. Подобные ритуальные действия не комментируются информаторами, они сохранились в виде обязательной обрядовой игры третьего свадебного дня. Подношение кукольных детей на лопате символически дублирует не только главную идею свадьбы – создание пары, но и напрямую связан с продуцирующей магией плодородия новой семьи, а также древней традицией каравайных обрядов. В контексте вышеописанного этнографического материала, процесс выпекания каравая соответствовал процессу рождения детей, не зря на будущее молодой пары свахи гадали именно по выпекаемому караваю.

Разыгрывая свадебный пир, «молодым» для смеха *горько* кричали. Жених, выполняя обязанности хозяина, теперь сам угощал «жениха» и «невесту», подносил им по чарке. Со всех приглашенных собирали деньги на тарелку: *детям на манку*. Информаторы объясняли – это делали для того, чтобы *у молодой в груди было молоко*. В своеобразном имитировании свадьбы угадывается продуцирующая магия плодородия, программирование новой пары на будущее благополучие. Традиционно родителей невесты или одну мать по селу катали в возке, *конями* были ряженые, за которым шла вся беседа. Отца невесты старались напоить водкой: *«Тестя напувають, шоб пыл»*. Это делали *як свадьба канчаща*. (34) Через неделю или две после свадьбы устраивали *хлеб – соль*: родители молодых звали друг друга в гости. Родственники молодых и гости свадьбы приглашали молодоженов в гости. Это было завершающим этапом свадебного ритуала.

Традиционная свадебная обрядность украинцев сёл Острогожского района утратила многие древние черты. Вместе с тем и в настоящее время в разной степени сохранности бытует и свадебная поэзия, и образцы музыкального фольклора, не забыто и приготовление обрядового хлеба. Свадьбе украинских сёл Острогожского района присуще сосредоточение главных обрядовых действий преимущественно в доме невесты. По этому признаку свадебный обряд украинцев сближается с южнорусским.

#### Литература:

1. Загоровский В.П. «Воронежский край с древнейших времён до конца XVII века», Воронеж: Изд-во ВГУ, 1973.
2. с.Гнилое. Архив Кабинета народной музыки Воронежской Государственной Академии Искусств (далее – АKNM ВГАИ) № 1296/1. Информатор: Копылова Е.П.
3. Веселовский Г. М. Город Острогожск и его уезд. – Воронеж, 1867.

4. с. Гнилое. АКНМ ВГАИ (№ 1297/15). Информатор: Пархоменко Н. В.
5. там же, (№ 1296/24). Информатор: Копылова Е. П.
6. Дорохова Е. А. Свадьба русских сел восточной Украины//Музыкальная академия.- 1997, вып. 3.
7. х.Владимировка. АКНМ ВГАИ (№1301/48). Информатор: Тарабанова Д. К.
8. с.Кривая Поляна. АКНМ ВГАИ (№ 1298/28). Информатор: Шепелева Е. Ф.
9. Сысоева Г.Я. Южнорусская свадьба (на примерах свадебных обычаев Воронежской области). / Актуальные задачи собирания и изучения фольклора южных областей России. Материалы II региональной научно-практической конференции. – Воронеж, 1994, с. 50-55.
10. с. Кривая Поляна. АКНМ ВГАИ (№ 1298/31). Информатор: Шепелева Е. Ф.
11. там же, (№1298/30). Информатор: Шепелева Е. Ф.
12. х.Владимировка. АКНМ ВГАИ (№1301/49). Информатор: Тарабанова Д. К.
13. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. С.-П., 1993, с. 81.
14. с. Гнилое. АКНМ ВГАИ (№1296/14). Информатор: Копылова Е.П.
15. там же, (№1296/11). Информатор: Копылова Е. П.
16. Терещенко М. П. Урыв. - Воронеж, 1993, с. 55
17. с. Гнилое. АКНМ ВГАИ (№1296/2). Информатор: Копылова Е. П.
18. с. Кривая Поляна. АКНМ ВГАИ (№1299/13). Информатор: Шепелева Е. Ф.
19. х. Владимировка АКНМ ВГАИ (№1300/60). Информатор: Тарабанова Д. К.
20. с. Гнилое. АКНМ ВГАИ (№1297/3, 4). Информатор: Копылова Е.П.
21. с. Кривая Поляна. АКНМ ВГАИ (№ 1299/4). Информатор: Шепелева Е. Ф.
22. там же, (№ 1299/4). Информатор: Шепелева Е. Ф.
23. там же, (№ 1299/26). Информатор: Шепелева Е. Ф.
24. с. Дальняя Полубянка. АКНМ ВГАИ (№1301/8). Информатор: Бабуцкая А. А.
25. Веселовский Г. А. «Город Острогжск и его уезд», Воронеж, 1867, с. 132
26. с. Кривая Поляна. АКНМ ВГАИ (№ 1299/23). Информатор: Шепелева Е. Ф.
27. там же, (№ 1299/23). Информатор: Шепелева Е. Ф.
28. с. Гнилое. АКНМ ВГАИ (№1296/16). Информатор: Копылова Е. П., там же - х. Владимировка (№1301/58). Информатор: Тарабанова Д. К.
29. х. Кривая Поляна. АКНМ ВГАИ (№1298/24). Информатор: Шепелева Е. Ф.
30. там же, (№ 1299/29). Информатор: Шепелева Е. Ф.
31. с. Гнилое. АКНМ ВГАИ (№1296/17). Информатор: Копылова Е. П.
32. с. Кривая Поляна. АКНМ ВГАИ (№ 1298/39). Информатор: Шепелева Е. Ф.

33. с. Дальняя Полубянка. АКНМ ВГАИ (№1301/6,11). Информатор: Бабуцкая А. А.
34. там же, (№1301/36). Информатор: Ребрикова М. Д.
35. х. Владимировка. АКНМ ВГАИ (№1300/58). Информатор: Тарабанова Д. К.

*Н.А. Грибкова (Воронеж, педагог ДШИ №6)*

### **ОСОБЕННОСТИ ВНЕДРЕНИЯ ГЕНДЕРНОГО КОМПОНЕНТА В ДОПОЛНИТЕЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ В СВЕТЕ РЕАЛИЗАЦИИ КОНЦЕПЦИИ «2020»**

Тема «гендерного компонента в образовании» в настоящий момент мало изучена и представляет несомненный интерес. В свете этого необходим грамотный диалог, дающий педагогам возможность осознанно действовать и знать свои перспективы.

Воспитание и образование нераздельны. Основы воспитания закладываются в семье, и, по мере взросления человека, продолжают развиваться в школе, в среднем или высшем учебном заведении, трудовом коллективе, общественной среде. Сегодня, когда происходит сложный процесс смены социально-общественных устоев, трансформации традиционного российского уклада жизни, воспитание уходит из семьи, из школы. Уходят человеческие идеалы, не природные, а сформированные культурой качества, которые во все времена выступали как перспективные программы воспитания. Удержать и закрепить за педагогикой функцию воспитания – одна из самых актуальных задач, требующая от нас, педагогов грамотных и нестандартных решений.

Одной из определяющих констант в концепции на долгосрочное социально-экономическое развитие РФ «2020» в настоящий момент становится обеспечение социального «лифта» для талантливых людей и создание такой социальной среды, которая способствовала бы раскрытию творческого потенциала каждого индивида. Именно интеллект и творческий потенциал человека, по определению Концепции, являются направляющими экономического роста и национальной конкурентоспособности государства.

Человеческий капитал, значимость которого четко определяет данная Концепция, необходимо закладывать с детства – в доступной и интересной для детей форме. Задача образования и воспитания людей с нестандартным, креативным мышлением, ставится в настоящее время во главу угла перед педагогами общего и дополнительного образования. И если общее образование по причине большой информативной

нагрузки на обучающие программы берет на себя в основном обучающую и развивающую функции, то на воспитание личности, развитие ее индивидуальности и, что немаловажно, адаптации ее в социальной среде направлены силы педагогов дополнительного образования. Эта деятельность в настоящее время успешно реализуется в огромном разнообразии инновационных форм и методов обучения, создании и апробации авторских программ.

Опираясь на инновационные формы обучения, группой педагогов ДШИ № 6 г. Воронежа при поддержке администрации школы и Областного методического кабинета была разработана комплексная программа для фольклорных отделений ДШИ и ДМШ, объединений Центров творчества детей и юношества. Основу программы составило изучение народных традиций, обычаев и нравов, устного и музыкального народного творчества. Ее создание дало возможность каждому ребёнку получать **комплексное образование**, которое сочетает в себе различные виды художественного творчества, основанного на народных традициях: народное пение, народную хореографию, игру на традиционных музыкальных инструментах, этносольфеджио, основы декоративно-прикладного творчества, фольклорный театр и др.

Реализация **воспитательной функции** данной программы дает нам один из возможных путей повышения культурного уровня подрастающего поколения, развития творческой и познавательной активности детей. Это возможность создания в детском коллективе условий для воспитания патриотизма и гражданской зрелости, уважения к традициям, истории и культуре своего народа, к его духовному наследию.

Традиционная культура изначально содержит в себе **гендерный компонент**. Социальные нормы, культура бытового общения, и собственно фольклор (мужская и женская певческая, танцевальная и инструментальная культуры) предполагают **гендерную дифференциацию в создании образовательных программ**. Внедрение таких программ становится актуальным в настоящее время, время, когда общество становится гендерно чувствительным, признает наличие гендерных проблем и необходимость их разрешения.

Эксперимент по внедрению гендерной дифференциации в образовательный процесс, начавшись в 2004 году, успешно проходит на базе средней школы № 94 Коминтерновского района г. Воронежа. В филиале ДШИ №6 на фольклорном отделении обучается в настоящее время 62 ребенка. На период начала эксперимента – в 2004 года количество учащихся составляло 34 человека. Из них – 90% девочек и 10% мальчиков. Данное процентное соотношение закономерно, ведь вплоть до настоящего времени такие сферы дополнительного образования, как

музыкальные, танцевальные, художественные объединения в основном посещались именно девочками, тогда как спортивные – мальчиками. Если же говорить о традиционной певческой, танцевальной и инструментальной культуре села (т.е. о материале, на котором работают педагоги), то ее хранительницами в настоящее время выступают именно женщины. В экспедиционных выездах за последние 10-15 лет только в единичных случаях фольклор был записан от информантов-мужчин. Исчезли мужские этнографические коллективы, а следом исчезает огромный пласт нашего культурного наследия – **мужской фольклор**. «Мужской» репертуар утрачивается и, как следствие, не исполняется практически во всех творческих коллективах. Трудности возникают в нахождении музыкальных образцов, в реконструкции материала. В результате недифференцированного, «смешанного» подхода к репертуару, отсекается еще один огромный пласт репертуара – «женские и девичьи песни» – весновые, троицкие, хороводные. Как следствие, задача сохранения культурного наследия и воспитания на его основе подрастающего поколения решается педагогами дополнительного образования и руководителями творческих коллективов лишь частично. Внедрение обучающих программ, содержащих гендерный компонент в сферу дополнительного образования способствует решению этой проблемы.

Фольклорное отделение ДШИ№6 работает по типовому учебному плану, с типовым набором учебных дисциплин. Гендерная же дифференциация проходит **внутри** дисциплинарных рамок и только в старших классах. Это такие дисциплины, как «Фольклорный ансамбль» (смешанный, ансамбль девочек, ансамбль мальчиков), «Народно-сценическая хореография» (группа смешанного состава, группа мальчиков, группа девочек), инструментальные ансамбли – девочек, мальчиков, смешанная группа. Теоретическая дисциплина «Основы народных традиций» (ОНТ) предусматривает несколько выделенных (с учетом гендерного аспекта) тем, затрагивающих традиционное семейное и половое воспитание. Практическая дисциплина «Традиционное декоративно-прикладное творчество» также предусматривает ряд дифференцированных тем, включающих такие практические навыки, как, например – изготовление монист из бисера, традиционная вышивка – у девочек и плетение поясов, лепка из глины, работа с лозой – у мальчиков.

В течение ряда лет проведения эксперимента мы можем наблюдать следующие результаты: повышение исполнительского мастерства коллектива, выход его на международный уровень. Эксперимент способствовал расширению и качественному усложнению учебного мате-

риала, что вызвало повышение мотивации в обучающем процессе. Произошел также значительный количественный рост контингента учащихся. При этом процентное соотношение мальчиков и девочек в младших классах сохранилось. В старших же классах мальчиков – 20% от общего количества учащихся, в концертном коллективе – 40%, в составе солистов – 50%.

Исходя из результатов, эксперимент по внедрению гендерной дифференциации в учебную программу можно считать успешным. В связи с этим возникла необходимость внедрения подобных программ, их методического обеспечения (создания методических пособий и репертуарных сборников), грамотного подбора кадров.

*А.Б. Колпакова (Мексика, г. Тустла-Гутьерес)*

## **ВОРОНЕЖСКИЕ БЫЛИЧКИ О ДОВОМ И ИХ ОСОБЕННОСТИ**

Мифические существа упоминаются в различных жанрах русского фольклора, но стоит отдельно выделить устную несказочную прозу, в которой они представлены особенно ярко и многообразно.

В данной работе нас будет интересовать один из своеобразных жанров устной несказочной прозы – быличка, так как именно в нём в наибольшей степени нашли свое отражение все особенности такого мифологического персонажа, как домовый.

Если говорить о Воронежских быличках, то в настоящее время в архиве кафедры теории литературы и фольклора (ВГУ) насчитывается более 200 быличек о домовом, которые вошли в сборник быличек и бывальщин (8), изданный на основе текстов, собранных в Воронежской области в период (1990-2008). Такое количество записей быличек ставит вопрос о классификации и анализе данного материала. Нами была проведена работа по анализу образа домового в Воронежских быличках, результаты которой были опубликованы в различных сборниках (4; 5). Теперь мы заинтересовались самим жанром былички. Мы попытаемся выявить характерные особенности данного жанра, дадим свое определение термину «быличка» и посмотрим её структуральные и языковые особенности.

На основе определений, которые дают быличке различные исследователи (1,148; 6,13; 7,51), мы вывели своё определение для термина «быличка» и будем понимать под ним следующее: *Быличка – устный суеверный рассказ о персонажах нижней мифологии, который основан*

на религиозных народных верованиях и имеет установку на достоверность и истинность.

Специфика быличек о домовом заключается в том, что данный образ встречается в большинстве своём только в быличках и бывальщинах. Е. В. Померанцева объясняет это тем, «что былички о домовом свидетельствуют о чрезвычайно тесной связи верования и фольклорного рассказа, который во всем подчинен верованию. Вне верования рассказ этот невозможен. Очевидно, именно поэтому образ домового, в отличие от других демонов – лешего, водяного, русалки - не вышел за пределы несказочной прозы» (6,116).

Так как быличка – это рассказ, который базируется на верованиях в сверхъестественную силу, то надо учитывать особую атмосферу, в которой существуют и складываются былички. Вне этой атмосферы былички теряют свое эстетическое воздействие на слушателя (6,20). Своеобразие формы быличек определяется тем, что рассказы о столкновении человека с потусторонним миром, рассказы не только о чем-то необыкновенном, но необъяснимом и страшном: «В большинстве случаев это рассказы страшные» – говорит о быличке В. Я. Пропп (7,51). Например:

*«В прошлой квартире, когда мы жили в бараче, однажды ночью просыпаюсь от топота, не просто топота, а как будто вбивают бетонные сваи в пол. Вот я встала, посмотрела, нет никого. Стало жутко. Я потом всю ночь не могла уснуть. Думала, щас встанет какая-нибудь волосатая дрянь, задушит. Наутро мать у меня спрашивает: «Ты ходила?», а я ей «А я думала, ты ходила». Вообще кошмар. Жуть какая-то».*

Э.В. Померанцева даёт этой особой характеристике былички следующее объяснение: «Мистическим содержанием быличек определяется их психологическая настроенность как рассказа не только об удивительном, но и страшном, жутком» (6,21). Е. С. Ефимова объясняет это так же: «Исполнение былички проникнуто сознанием возможности вторжения той силы, о которой повествуется в мифопоэтическом рассказе, в «свой» мир, этим обусловлена атмосфера страха, охватывающая процесс рассказывания былички» (2,12).

Тем, что быличка повествует о страшном и таинственном, можно объяснить тот факт, что в подавляющем числе быличек все события происходят в темноте: в сумерках, вечером, ночью (6,23). Избрание этого времени суток определено тем фактом, что «ночь – «чужое» время, период торжества хаоса, когда люди становятся доступны, «открыты» для воздействия духов» (2,24). Например:

*«Однажды меня душил домовой. Я проснулась, чувствуя, что начинаю задыхаться. Пытаюсь пошевелиться, крикнуть, но не могу. Что-то очень тяжёлое давит сверху на всё тело, дышать нельзя и жутко очень. Я про себя сказала: «О, Господи!», и всё исчезло.»*

Что касается структуры воронежских быличек, то можно сказать, что она не отходит от схемы В.П. Зиновьева, который выделяет следующие структуральные компоненты былички:

1. Суеверное представление (поверье). 2. Ссылка. 3. Иллюстрирующий рассказ. 4. Заключение. (3,36-38).

Разберём структурно одну из записанных быличек и выделим её части:

1. Поверье: (отсутствует)

2. Ссылка: *«Дело было так. Однажды я осталась дома одна.»*

3. Рассказ: *Днем по хозяйству занималась, а под вечер села книгу почитать. Все было как обычно. Только как спать ложиться, стало мне что-то жутковато. Я в кровать легла, а свет-то тушить не стала. Заснула. Ночью просыпаюсь, а в комнате темно. Встала и щелкнула выключатель, свет загорелся... Думаю: «что-то не так». Легла, а сама уснуть не могу, страшно. Долго лежала да и заснула. Проснулась, а света опять нет. Тут совсем мне жутко стало. Полежала чуть, собрала духом и к выключателю – свет опять загорелся. Не знаю, что и делать. Оставила лампу включенной, а сама в другую комнату, там свет включила и легла спать. А в той-то комнате, откуда ушла, свет, утром посмотрела – отключен опять.»*

4. Заключение: *Домовой это со мной шутил, не хотел, чтобы я в той комнате спала».*

Можно отметить, что в основной массе быличек первая и четвёртая части, где рассказчик оценивает и объясняет произошедшее, встречаются не в каждой быличке. Это можно объяснить незнанием того, кто является источником действий и почему это происходит, или же отсутствием веры в домового. Например:

*«Это было очень давно. Мне было пять или шесть лет. Я боялась темноты, поэтому спала с включенным ночником. Маленькая белая лилия, она все окрашивала в красноватый цвет. Однажды ночью я проснулась от скрипа, казалось, что в комнату идет кто-то или что-то очень тяжелое. Половицы прогибались под его тяжестью. Забившись под одеяло, так, что торчали только нос и глаза, я ждала его появления. И он пришел: огромный, лохматый, рыжебородый, бурый, грива, длинные волосы. Из одежды, помнится, - ветошь, лохмотья – не вещи. Прошел к бабушкиной кровати, наклонился над ней, сделал*

*несколько шагов и, вытянув руки вперед, несколько раз повернулся вокруг своей оси. И ушел. Я долго, затаившись, лежала. И не помню, как уснула. Проснулась, когда ярко светило солнце и сразу посмотрела, как там бабушка. Там никого не оказалось, кровать была пуста. От страха я дико завопила, на мой крик прибежала мама и сказала: «Тише, тише, не кричи». Ночью бабушке стало плохо. Они вызывали ей «скорую», и сейчас она дремлет в коридоре на диване. Вот и все. И до сих пор я не знаю – было ли это правда, или совпадение ужасного сна, или бабушкиной болезни (приступа гипертонии), или что там с нею было, я не знаю».*

Быличка невелика по объему и одноэпизодна. Это обусловлено тем, что рассказчик стремится рассказать о том, что произошло с ним или с его знакомыми, как можно правдивее. Он желает, как можно точнее информировать слушателей о страшном и непонятном происшествии, то есть он не приукрашивает события (6,25). То же самое можно сказать и о тех воронежских быличках, большинство из которых представлены 4-6 предложениями:

*«Однажды проснулась часов в пять утра. Иду по коридору и света не включаю, и тут что-то тёмное промелькнуло у меня под ногами, как кот. А потом посмотрела, а кот в зале спит, и дверь была закрыта».*

Встречаются былички, состоящие из одного сложного предложения, которые дают описание происходящих действий, без пояснения:

*«Одна моя подруга рассказывала, что у них дома часто был слышен стук, пропадали разные мелкие вещи, а потом появлялись в совершенно неожиданных местах».*

Редко встречаются былички, состоящие из более чем 10 предложений. Такие тексты, в которых дается большое количество описаний, отходят от жанра былички и приближаются к бывальщине.

Что касается характерного начала для былички, то иногда начинается быличка наречием, которое указывает на время, когда произошло событие: «недавно, однажды, часто»: «Однажды мама проснулась ночью оттого...»; «Очень часто, когда я ещё жил в старом частном доме...». Например:

*«Однажды, поздно вечером, на своей очередной ночной смене на телеграфе, я легла отдохнуть. Включила свет и прилегла на диванчик. Уже почти стала засыпать, как вдруг слышу цоканье коготков по полу, а пол у нас застелен линолеумом. Я встрепелась, а на меня что-то мохнатое прыгнуло и стало душить. Я испугалась, но вспомнила, что молитву нужно читать, стала читать «Отче Наш»,*

*и оно сразу исчезло. После этого я включила свет и за ночь ни разу не выключила».*

Также она может начинаться с указания на место и время действия: *«На новой квартире отец мой спал на диване...»; «Я жила раньше в деревне...»; «Это было летом...».*

Или же быличка начинается с отсылки на информатора: *«Моя однокурсница рассказывала...»; «Соседка моя рассказывала...».*

Заканчивается быличка неожиданно, небольшим по объему предложением, в котором присутствует глагол, который выражает окончание действия мифологического персонажа: *«Через несколько секунд он исчез»; «Потом всё прекратилось»; «Тогда я сказал: «Сейчас, сейчас налью», и он отпустил».* Например:

*«Однажды я собралась лечь спать и уже постелила себе постель, как услышала шум в письменном столе. Я подошла поближе и увидела, что скатерть сдвинута в одну сторону. Тут я снова услышала шум в столе. Заглянув туда, увидела, что коллекция зажигалок разбросана, хотя перед этим я их расставила. Тогда я сказала: «Кузя, хватит ба ловаться!». И шум сразу прекратился».*

Что касается количественного соотношения описания и действия, то описание преобладает над действием. Это обусловлено тем, что рассказчик как можно точнее хочет рассказать о случившемся и убедить слушателей в достоверности своего рассказа:

*«Дело было ночью. Я проснулась от крика моей мамы. Когда мы пришли в себя через несколько минут, она рассказала, в чём было дело. Мама не спала, она дремала, после того, как проводила папу в командировку. Вдруг услышала скрип полов, как будто, кто-то бродил по квартире. Она хотела встать и проверить, но руки и ноги как будто отвердели. Шаги приближались к её кровати. Она ясно ощущала, что длинная рука, как будто в шерсти тянется к её горлу. Эта рука стала душить её. Тогда мысленно она спросила, думая, что это домовой: «К худу или к добру?» Мама сказала, что в голове ясно промелькнул ответ: «К худу». После этого рука исчезла, а мама закричала. Не знаю, есть ли связь между ночным гостем и смертью близкого родственника буквально через неделю».*

Наибольшая степень правдивости случившегося в быличке наблюдается тогда, когда рассказ идёт от первого лица:

*«Вернулась я после работы, устала очень в тот день. Но помню хорошо, что дверь на крючок закрыла. Прилегла на диван и тулупом укрылась. Но чуть я задремала, как слышу – двери распахнулись, и кто-то как сорвет с меня тулуп. Я так и обмерла. Говорю: «Господи*

*Иисусе Христе, Господи Иисусе Христе». И разом все исчезло. Я бегом к двери – а крючок-то на месте.*

Следует сказать о том, что в тех быличках, которые записаны в сельской местности, зафиксированы просторечия и диалектизмы:

*«Один раз это уж я не помню, когда видела во сне. Вот ляжу я... Пряж мне на ноги навалился. А я пощупала, а вот как кошка, мягкий. А у нас и кошки не было. А я, пряж, взяла, так-то его погладила и всё, пропал».*

А также встречаются украинизмы: «можить, мамка, небось, слыхала, шо, туга, кажет». И было зарегистрировано несколько быличек на украинском языке:

*«Домовые залазют в погреб и там живут. Если в другой дом пере-езжаешь, он успокоица и сам пидэ туда. Его зовут: «Ходы з намы, по-скоренько пишли з намы, тут тебе робить нэма». Когда зовут, печку открывают».*

Средства художественной изобразительности в воронежских быличках представлены, в основном, эпитетами. Большею частью они характеризуют внешность домового: «в углу стоит большой мохнатый контрабас»; «на кухне стоит высокий чёрный мужчина»; «на ошупь он мягкий и пушистый, как большая кошка». Например:

*«Женщине ночью приснился домовый: страшный, лохматый и грязный. Она спросила его, к худу это или к добру. Он засмеялся и ответил, что к худу. А через неделю у нее умерла мать».*

Своеобразно даётся в быличке портрет домового. В его описании во многих случаях он не называется напрямую, а лишь указывается, что кто-то ходит, стучит, гремит. Например:

*«Это началось уже давно. Дело в том, что у меня дома творятся странные вещи: слышны шаги и днём и ночью, переворачиваются вещи, слышен стук, стоны, шумы непонятные».*

Также существует много описаний внешнего облика домового, где он чаще всего принимает вид старика, мужчины или кота. Например:

*«Домовые обычно приходят в образе котов очень больших размеров. Один раз ночью, открыв глаза, я увидела на моей кровати такого кота. Он сидел, что странно, свесив лапы, и как-то по-человечески смотрел на меня. Я спросила его: «К худу или к добру?», но ничего не услышав, облегченно вздохнула, закрыла глаза, а когда открыла, его уже не было. После этого я стала оставлять на ночь за печкой блюдо с молоком, зная, что домовые любят молоко. Никогда он не сделал мне ничего плохого, разве что кошку мою я однажды в сундуке нашла».*

Таким образом, рассмотренные структурные компоненты быличек представляют собою взаимосвязанные части одного целого. Они определяют друг друга и вытекают один из другого, они объединены общей эстетической функцией.

Даже такой беглый анализ воронежских быличек о домовом говорит о том, что их структура и стилистические особенности характерны для жанра быличек в целом.

Воронежские былички невелики по объему и не превышают в большинстве своём 10 предложений. Их начало и концовка соответствует традициям жанра былички. Что касается языка быличек, то мы видели, что в них преобладают эпитеты, описывающие внешность домового, а также встречаются просторечия и украинизмы.

Итак, можно сказать, что всё сюжетно-композиционное своеобразие былички подчеркивается основной её функцией – подтвердить истинность повествования. Что касается функции современных быличек, то сейчас на первый план выходит информативно-познавательная функция, а обрядово-эстетическая уходит на второй план, особенно среди городского населения. Это обусловлено, как мы уже говорили, незнанием того, кто является источником действий или же отсутствием веры в домового. Если сравнить былички, записанные в городской и сельской среде, то можно заметить такую тенденцию, когда «городские» былички (особенно среди молодых людей) превращаются в так называемую «страшную историю», своего рода «страшилку», главная функция которой – напугать слушателей.

Обилие записанных быличек говорит о том, что быличка в Воронежской области является по-настоящему развивающимся фольклорным жанром. Также, судя по достаточно большому распространению рассказов о домовом, как среди пожилых людей, так и среди молодых, как в сельской местности, так и в городе, можно утверждать, что жанр быличек не умер, а живёт и развивается в сознании народа, претерпевая различные изменения.

#### Литература:

1. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка, Т. 1. – М., 1978. С. 148.
2. Ефимова Е. С. Поэтика страшного в народной культуре: мифологические истоки. – М., 1997. С. 9-19, 98-101.
3. Зиновьев В. П. Жанровые особенности быличек. – Иркутск, 1974. С. 28-39.

4. Колпакова А. Б. Изучение воронежских быличек и бывальщин о домовом // Наследие А.Н. Афанасьева и проблемы его изучения. Материалы межвузовской научной конференции к 175-летию со дня рождения. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2003. С. 78-85.
5. Колпакова А. Б., Пухова Т. Ф. Сопоставительный анализ указателей сюжетов быличек (по записям воронежских быличек о домовом) // Народная культура и проблемы его изучения. Афанасьевский сборник. Материалы и исследования. – Вып. II. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2005. С. 46-60.
6. Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. – М., 1975. С. 9-27, 92-170.
7. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избр. статьи. – М., 1976. С. 216-225.
8. Былички и бывальщины Воронежского края / Составитель Пухова Т. Ф. – Воронеж: ВГУ. – 2008. – с. 384. (Афанасьевский сборник: материалы и исследования, выпуск VI)

*Е.В. Паршина (ВГУ, студ. 4 к. филфака)*

## **СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ МЕЩАНСКИХ РОМАНСОВ**

По определению Я. И. Гудошникова, русский городской романс – это массовая куплетная песня, характеризующаяся литературными и фольклорными формами бытования, вариативностью, разнохарактерной системой образов, драматизмом и мелодраматизмом содержания и соответствующий ему экспрессивной формой. Также исследователь упоминает лексическую пестроту, проявляющуюся порою не только в различных образцах данной жанровой разновидности, но и внутри многих отдельных произведений. (№7, с. 9)

Городской романс, как большинство жанров фольклора, уделяет большое внимание теме любви как в её духовном, так и социально-бытовом аспекте. Не отличаясь особым разнообразием тематики, исследуемый нами жанр подробно рассматривает любовные отношения через призму разных сторон жизни и даёт необычайное многообразие в изображении любви.

По характеру доминирующего в песне чувства городские романсы можно разделить на четыре основных группы:

1. «игривые»;

2. элегические.
3. «жестокие»;
4. сатирические;

Смысловым ядром «игривых» романсов является изображение в намеренно заострённом, гиперболизированном виде явлений городской жизни (кабаков, трактиров, одежды «по моде», разгульной жизни героев). Заметная тенденция этой жанровой разновидности – внутреннее обличение разврата и разложения личности, которое выражалось в романсах в форме иронии над разнузданностью героев. Эти романсы считаются наиболее старыми.

Элегическая группа является самой большой и доминирующей в жанре городских романсов. Для элегического романса характерна драматизация любовной темы, что часто осложняется социальным конфликтом.

«Жестокие» романсы развивают драматизм повествования элегических до трагических пределов, проявляют особое пристрастие к фабулярному типу поэтики и доводят её до предельной детализации. Именно здесь мы можем найти сцены жестоких убийств и самоубийств, описанные в ярких красках.

Сатирические же городские романсы бывают в ложно-игривом или ложно-элегическом плане и воспроизводят черты «игривых» и элегических романсов в пародийно-сатирических целях.

Мы более подробно остановимся на элегическом городском романсе, так как эта жанровая разновидность содержит в себе огромное разнообразие сюжетов любовной тематики, а вариативность их проявления и различия в трактовке образов внутри сюжетной группы представляет для нас особый интерес.

Непосредственным источником нашего исследования послужили архивные материалы фольклорных экспедиций 1968, 1989 и 1992 годов в села Бобровского района Воронежской области. Работа с такими записями позволит нам не только сделать выводы об особенностях сюжетно-композиционного строя различных жанровых разновидностей мещанских романсов, но и сопоставить варианты песен, записанных в одном селе со значительным временным промежутком и проследить их трансформацию.

Путём анализа совокупности вариантов романса «Кругом осиротела» и «Вечер вечерет» мы проследим проявление традиционных элементов формы и содержания городского романса и их трансформацию, остановим своё внимание на сюжетно-композиционных особенностях и проработке образов героев.

Заявленные знаменитые романы мы будем рассматривать не только с точки зрения вариативности и трансформации их во времени и пространстве, но и в их сюжетно-композиционной противопоставленности. Этими романами мы проиллюстрируем принципы **фабулярной** и **логико-психологической** поэтики. Фабулярный принцип поэтики наиболее часто находит оформление в хронологически-последовательном изложении событий, что мы и проследим на примере романа «Ой, вечер вечерет». В логико-психологической же форме романа повествовательный элемент ослаблен, даётся размышление о ряде поступков, не связанных хронологической цепью, другого лица или даётся развёрнутое обращение к нему. Эта сюжетно-композиционная форма представлена в рассматриваемом нами романе «Кругом осиротела».

\*\*\*

Итак, рассмотрим принципы фабулярной поэтики городского романа на примере совокупности вариантов романа «Вечер вечерет»:

В наиболее обобщённом виде этот роман представляет собой печальное повествование от лица героини, которой приходится испытать унижение от осознания того, что любимый человек не отвечает на её чувство, и потрясение фактом его измены. В связи с этой тематикой в тексте актуализируются *мотивы несчастной любви, измены, упрёков* (обращённых как к возлюбленному, так и к сопернице) и *смерти*. Они проявляют себя последовательно по ходу развития действия романа, причём художественное их оформление вариативно. Итак, проследим это непосредственно по тексту.

Роман начинается с *«автоэкспозиции»* (термин С. Д. Балухатого), то есть повествования непосредственно от лица героини о той ситуации, в которой она находится, о причинах её тревоги и смутения, о мотивах её поступков:

« Как вечер вечерет,  
Кольшется трава,  
Мово милёнка нету  
В кого я влюблена.  
Я вон мене не любя,  
Я хожу к нему сама...» (№2, с.37)

Уже в этой, экспозиционной, части романа общими штрихами обрисован образ героини: влюблённой простой девушки, томящийся ожиданием возлюбленного и решающейся идти к нему самой. Первая строка романа напоминает зачин в традиционных народных песнях, что при последующем переходе к прямой речи героини, переносит

на её образ черты народности, простоты и открытости. Однако, мы можем сказать о героине уже и то, что она занимает активную, деятельную позицию – собирается сама отправиться к дому своего «милёнка», не намерена покорно ждать неопределённое время. Я. И. Гудошников отмечает, что городской романс впервые в истории русской песенной поэзии даёт активный женский образ, и в этой связи можно говорить о новаторстве жанра в плане системы образов.

Логическим продолжением рассмотренного выше сюжетного звена является описание пути бедной девушки до порога дома своего возлюбленного. Этот участок текста с точки зрения сюжетной структуры можно назвать «развитием действия», но фактически мы имеем скорее картину душевных волнений героини, описанных в вариантах с разной степенью подробности. Так, например, в двух вариантах, записанных в с. Монастырщина в 1976 году, видим:

(...) Иду я по дорожке,  
Едва на след гляжу,  
А сердце моё ноет,  
Я ближе подхожу.  
Зашла я на крылечко,  
Стукнула об окно (...) (№2, с.37)

Здесь мы видим проявление того признака поэтики городского романса, который Я. И. Гудошников называет «фабулярной системой поэтики». Сущность этой системы в том, что, отказываясь от излишней детализации и развёрнутого описания чувств героя и его самого, она показывает силу или слабость героя и его чувства через хронологию событий, обстоятельственный признак. Фабулярный принцип поэтики находит своё выражение в хронологически последовательном изложении событий, которое мы и видим в приведённом примере. Душевное состояние героини выражено скупыми фразами «сердце моё ноет» и «едва на свет гляжу», основное внимание оттягивается к событийному плану, предваряется кульминация.

Несколько иначе расставлены акценты в более ранних вариантах романса:

«Иду я, ветер стонет,  
Едва на свет гляжу.  
Сердечко моё ноет,  
Едва на свет гляжу.  
Иду я на крылечко,  
Ступаю на порог.  
Дрожашею рукою  
Я трогаю замок»

«Иду, а ветер дует,  
Едва на свет гляжу.  
А сердце в груди ноет,  
Чем ближе подхожу.  
Чем ближе подходила,  
Остановилась я.  
А бедное сердечко  
Забилось у меня.

(№1, с.198)

К крылечку подходила,  
Я дёрнула звонок.  
И в эту минуту  
Отщёлкнулся замок»  
(№1, с.197)

В этих вариантах мы видим соединение принципа фабулярной поэтики, свойственного жанру городского романа и противопоставляющего его фольклорной традиции, с этой самой традицией, проявляющейся в подробной проработке душевного состояния героини, её чувств и эмоций. Мы видим почти пошаговое их комментирование не только с помощью эпитетов («бедное сердечко», «дрожащая рука»), но и посредством параллелизма : эмоции героини созвучны состоянию природы («ветер стонет»// «сердце ноет»).

Так или иначе, далее по сюжету следуют наиболее драматичные события, романс поступательно движется к кульминации. Согласно уже упомянутому принципу фабулярной поэтики, соблюдается чёткая хронология в описании (а порой и просто перечислении) происходящего:

«...Служанка выходила,  
Мне ручку подала,  
По комнатам водила,  
Все комнаты прошла,  
*Все комнаты открыты,*  
*А спальня заперта...*»  
(№2,с.38)

«...Служанка тут подходит  
И руку подаёт.  
*И с гордою улыбкой*  
По комнате ведёт.  
Все комнаты убраны,  
Одна лишь только нет.  
Одна лишь только нет,  
Где был с милым совет...»  
(№1, с.197)

Как мы видим, эти два примера - из материалов экспедиции 1976 года и 1968 года соответственно – демонстрируют некоторые особенности в оформлении данного сюжетного звена романа, а именно: градацию и повторы, используемые для создания эффекта тайны, а также для нагнетания напряженности в преддверии кульминационного момента и осложнённости любовного сюжета социальной тематикой, что характерно для городского романа. Помимо того, что романс отстаивает право простого человека из народа на настоящее, всепоглощающее чувство, этот жанр склонен к акцентированию внимания на социальном неравенстве. Поэтому часто носителями отрицательных качеств и разнообразных пороков выступают в романах представители привилегированных слоёв общества. Эта тенденция прослеживается и в исследуемом нами романсе: на пороге дома, куда пришла наша героиня, появляется служанка и «с гордостью, с насмешкой» (№1,

с.197)встречает её. Это дополнительное унижение и без того трепещущей от страха и стыда девушки намечает и одновременно заранее заостряет конфликт.

Мы подошли к самому острому, яркому моменту в романсе, и все художественные приёмы романсной формы работали на то, чтобы мы, как и героиня, почувствовали сейчас себя на краю бездны, у порога, где решится судьба. Кульминационный момент песни – сцена, где героиня сталкивается с изменой возлюбленного:

«Ляжить, ляжить мой милый,  
Подружка на руке.»  
(№2, с.38)

«Вхожу я в спальню –  
Что вижу пред собой?  
Ласкается мой милый,  
Ласкается с другой.»  
(№1, с.197)

Этот вопрос и повторы в сочетании с «мой милый» (не «подлец», не «изменник», а всё ещё «мой милый») являются художественными средствами, предназначенными для изображения непомерной горечи от предательства, которые испытывает в этот момент героиня. Существует и более развёрнутый вариант этого звена романса:

«...Иду я первым залом  
И вижу пред собой:  
Мой милый на коленях  
Клянётся пред другой.  
Она его пытается:  
С другою есть любовь?

А он ей отвечает,  
Что нету никакой.  
Я вышла на крылечко  
И больше не могу.  
Он держит на коленях  
Соперницу мою.» (№6, с.11)

Здесь в строгой фабулярной форме, при сознательном отказе от изобразительной и сюжетной претенциозности, обозначается двойное предательство – на глазах героини её возлюбленный не только милуется с другой, но и прямо отрицает связь с самой героиней. Предатель и лжец к тому же. Мотив измены развёрнут в этом варианте с наибольшей остротой и полнотой.

Гром прогремел, измена раскрыта. С глаз героини спала пелена. Это, пожалуй, самый интересный момент сюжета: как поведёт себя героиня? Какое решение примет? Никогда нельзя сказать наверняка, так как вариативность сюжета городского романса очень велика. Будет ли драматизм романса доведён до трагического финала, и героиня решится на самоубийство, не видя смысла жизни после такого потрясения? А может быть, в её душе разгорится неутолимая жажда мести, и она убьёт изменника и предательницу-подругу? Тогда мы получим типичный «жестокий романс». Или, что тоже вероятно, она по-христиански простит измену и смирится? Такая развязка возможна в рамках элегического городского романса.

Непосредственно развязке всегда предшествует «сентенция» или «дидактическое ядро». Это та истина, которая транслируется романсом в целом, та моральная, смысловая нагрузка, которую несёт романс читателю и слушателю. Сентенция может быть выражена прямо, непосредственным высказыванием, но в наших вариантах она проявляется через актуализацию мотива упреков:

«...Ласкайся, ласкайся, мой милый,  
Ласкайся, чёрт с тобой,  
Зачем божился-клялся,  
Что не живёшь с другой?  
Изменник, не влюбляйся,  
Я ж прежняя твоя!  
Красотка, не влюбляйся,  
Изменник он, обманет,  
Как бедную меня!...»  
(№1, с.197)

«...Подружка ты, подружка,  
Соперница моя,  
Зачем ты друга отбила,  
Нажиться не дала.  
Люби, страдай, как я,  
Выстирывай платочки,  
Выглаживай края,  
Избрызгивай духами,  
Чтоб взгадывал меня...»  
(№2, с.37)

В разных вариантах, как мы видим, упреки обращены как к «милому», так и к «подружке». Здесь и обличение преступления клятвы, и осуждение предательства дружбы. Стало быть, народное сознание равно осуждает и предательство любви, и предательство дружбы. Также из «советов» героини, пропитанных горечью и облеченных в несколько ироничную форму, мы понимаем, что любовь её отнюдь не была сплошным праздником. Более того, любовь эта настолько сильна, что её не переломил даже такой удар, и героиня продолжает любить изменника, но советует девушке держаться от него, ветреника, по-дальше.

В трёх из пяти вариантов данного романса этой сентенцией песня заканчивается. Таким образом, можно сделать вывод об их эгегическом звучании. Чувства героини, проявив себя (в форме ли злых упреков, или упреков-советов, за которыми последовало признание героини в прежней верности своему чувству), не приводят к трагической развязке.

Однако мы также имеем два варианта, в которых сюжет движется дальше. В записях 1976 года видим такую развязку:

«...Подружки вы, подружки,  
Вам счастье, а мне нет,  
И лучше бы мне было  
Живой в могилу лечь.  
Живой ляжу в могилу –  
Скажите – померла,  
За милого за друга

Всю жизнь я отдала.» (№2, с.37)

Это типичный для городского ромansa приём – героиня говорит о собственной смерти, как о свершившемся факте, даже как будто планирует её, и создаётся ощущение, что она и правда уже умерла от несчастной любви. Это тот вариант развития сюжета, когда драматизм любовной коллизии доведён до трагизма. Городской романс в своём стремлении доказать право простого человека на яркое, всепоглощающее чувство (одна из черт «демократичности жанра», по Я.И. Гудошникову) часто доводит сюжет до трагического исхода. Вот и в этом случае традиционный мотив «смерть «через любовь»» нашёл своё воплощение. Причём, что интересно, приведённое выше сюжетное звено может как завершать романс (№2, с.37), так и открывать его (№2, с.38). Тогда романс приобретает «обратную» композицию, и приобретает особое звучание благодаря заранее заявленному трагизму.

Мы уже упоминали о том, что городской романс отличается не только вариативностью, но и способностью к контаминации разных песен. Примером этого явления может послужить романс «Ой, вечер вечерет...», записанный в 1989 году. Он присоединяет к себе с помощью общего зачина («*Ой, вечер вечерет*») знаменитый жестокий романс «Маруся отравилась». Благодаря повторам зачина и близости тематики контаминированный текст выглядит изначальным единством:

*«Ой, вечер вечерет,  
Кольшется трава,  
Нейдёт, нейдёт мой милый,  
Пойду к нему сама.  
Иду я первым залом  
И вижу пред собой:  
Мой милый на коленях  
Клянётся пред другой.  
Она его пыгает:  
С другою есть любовь?  
А он ей отвечает,  
Что нету никакой.  
Я вышла на крылечко  
И больше не могу.  
Он держит на коленях  
Соперницу мою.  
Подружка ты, подружка,  
Соперница моя,*

*В больнице две сестрицы,  
Два доктора сидят.  
Берут её на руки,  
Хотят её спасти.  
«Спасайте – не спасайте,  
Мне жизнь не дорога.  
Я с миленьким рассталась,  
Отравы приняла.»  
Приходят к ней подружки,  
Марусю навестить,  
А доктор отвечает:  
- Без памяти лежит.  
Пришёл её любезный,  
Марусю навестить,  
А доктор отвечает:  
- В часовне уж лежит.  
«Маруся ты, Маруся,  
Открой свои глаза!*

Зачем отбила друга?  
Люби, страдай, как я.  
Огонь горит, пылает,  
Любовь ещё сильнее.  
Огонь зальёшь водою,  
Любовь нельзя ничем.  
*Ой, вечер вечереет,*  
Подружки в сад идут,  
Маруся отравилась,  
В больницу её везут.

А если не откроешь,  
Помру с тобой и я!»  
*Ой, вечер вечереет,*  
Все с фабрики идут,  
А бедную Марусю  
На кладбище несут.  
Вот гроб её чёрнёный,  
Священник впереди.  
Подружки дорогие  
Кричат: «Прости, Прости!»  
(№6, с.11)

\*\*\*

Теперь проиллюстрируем теорию, касающуюся логико-психологического типа поэтики не менее ярким примером: романсом «Кругом осиротела».

Этот романс реализует традиционный для жанра мотив – «несчастливая любовь». Этот мотив можно считать доминантным, но следует отметить и другие, которые формируют сюжетное движение песни, её эмоциональные оттенки и – что интересует нас в первую очередь – с различной яркостью и полнотой разворачиваются в многочисленных вариантах. Это мотивы разлуки и упрёков, тоже более чем обычные и частотные для мещанского романса.

Эти мотивы реализуются последовательно в ряде сюжетных «звеньев», которые можно обобщенно представить в следующем виде:

1. «Автоэкспозиция» (№5 – с. 54)
2. Элемент, предваряющий сентенцию;
3. Дидактическое ядро («сентенция»)
4. Развёрнутое сравнение, иллюстрирующее сентенцию.

Для демонстрации указанных нами звеньев обратимся к романсу, напечатанному в сборнике Кулагиной-Селиванова в разделе «Пролетела пора золотая» (что уже косвенно указывает нам на актуализацию мотивов сожалений и упрёков). Этот вариант, записанный в 1977 году от хора женщин д. Вильгорт Удорского района Коми АССР, позволит нам провести сравнение структуры наиболее полного, «общероссийского» варианта романса с песнями, записанными в разные годы в нашей области.

Для обозначения первого сюжетного звена данного романса мы воспользовались термином С. Д. Балухатого, под которым понимается речь персонажа, с помощью которой он сам определяет свою ситуацию, оценивают её, раскрывают общую линию своего поведения и

говорят о мотивах своих ближайших поступков. И так, мы видим типичное начало – уныло-горестные восклицания «бедной девушки» об ощущении одиночества и безысходности, «сиротства», причиной которого является покинувшее её счастье в лице «ненаглядного»:

«Кругом, кругом осиротела  
Я без тебя, мой дорогой.  
С тобой всё счастье улетело  
И не воротится назад.» (№5, с.297)

Далее идёт эмоционально насыщенное (за счёт повторов и междометий) обращение к «милому» с просьбой вернуться и вывод о безответности чувства самой героини:

«Ой, воротись, мой ненаглядный,  
Ко бедной девушке, ко мне...  
Ой, нейдёт, нейдёт мой ненаглядный,  
Нейдёт, не любит он меня.» (№5, с.297)

Течение романа до этого момента объединяет все исследуемые нами варианты. Более того, в одном из вариантов 76 года (№2, с.45) этим самым выше оговоренным отрывком песни и кончается:

« Кругом-кругом осиротела,  
Кругом осталась я одна,  
Ой, с тобой, милый, счастье улетело,  
И не воротится назад.  
Вернётся счастье,  
Ты воротися,  
Ко бедной девочке, ко мне.  
Нейдёт, нейдёт мой ненаглядный,  
Значит, не любит он меня.»

Что же, и такой, сокращённый, вариант вполне имеет право на существование, ведь представляет собой, в принципе, законченное целое, в рамках которого нашли своё воплощение традиционные мотивы мещанского романа во вполне узнаваемой жанровой форме. Хотя и не имеющий сюжетного продолжения и даже лишённый дидактики, этот отрывок реализует мотив несчастной любви и связанного с ней горя, который воплощается с помощью характерных художественных средств. Это метафора «осиротела без тебя», заставляющая нас глубоко проникнуть в суть страданий героини, ощутить их глубину; предельная эмоциональность и экспрессивность, в высшей степени свойственные мещанскому роману, выражаются также повторами («кругом-кругом осиротела», «вернися /воротися», «нейдёт, нейдёт»), которые ещё и очерчивают наивный и трогательный образ юной, наивной,

испуганной героини. Все эти черты обуславливают некоторую мелодраматичность, жанровую стройность этого отрывка.

В других вариантах романа сюжет движется дальше, и следующим звено мы назвали «предсентенционной связкой». Дело в том, что в наиболее полных вариантах романа для введения дидактической формулы («сентенции») - по С. Д. Балухатому – «речи, оценивающие этические качества персонажных переживаний») используются различные сюжетные «ходы»: якобы героиня решила «с горя призапнуть», и во сне ей «ангел приявился и в сердце искру заронил» <и далее морализирующее напутствие>. В другом варианте (романс записан в 1962 г в г. Боброве Воронежской области) – эти слова вкладываются в уста самого «героя-любownika», объекта страстного чувства героини:

«...Сказал: «Гуляй, моя растрёпа,

Но не влюбляйся ни в кого...»(№6, с.14)

Стоит отметить, что при сопоставлении материалов сборников №3, №4 с записями из села Монастырщина мы уже практически не находим этих элементов сюжета. В большинстве вариантов и 98, и 76го годов «дидактическое ядро» подаётся безо всякой сюжетной «прелюдии», и становится непонятно, кто является источником этого мудрого высказывания. Лишь в одном варианте материалов 1978 года появляются слова:

«Он один раз появился

и на сердце искры заронил», - (№6, с.14)

- соотносящие дальнейшую прямую речь с её источником – тем самым «милым».

Так или иначе, сюжет песни развивается дальше, переходя к следующему своему этапу, который в наиболее обобщенном виде можно представить как «дидактическое ядро» романа. В этом звене содержится та мораль, которую народная мудрость вкладывает в песню, которая оттачивается и обогащается длительным бытованием романа. Эта важная часть композиции песен исследуемого нами жанра проявляется в данной группе вариантов романа очень интересно и своеобразно. Наиболее устойчивая в своей форме (практически без изменений во всех вариантах) и обязательная структурная единица этого романа – выглядит следующим образом :

«В твоих годах любить опасно,

Ты засохнешь, как трава,

Засохнешь и завянешь

И не расцвешь никогда». (№5, с.297)

В этой формуле, обыгранной незамысловатой метафорой, и содержится та истина, которая транслируется нам всей внутренней системой данной песни.

Опасность всепоглощающей страсти для молодой девичьей души, предостережение от которой прямо заявлено в предыдущем «звене» сюжета, в последующих иллюстрируется с помощью красивой развёрнутой метафоры:

«Когда же роза расцветает,  
Всяк старается сорвать,  
А как роза засыхает,  
Всяк старается стоптать» (№6, с.14)

И сразу с помощью заострённого, предельно очевидного параллелизма «разоблачается» суть этой метафоры, её связь с правдой человеческой жизни, жизни нашей героини:

«Когда девчонка молодая,  
Всяк старается любить,  
Когда девчонка постареет,  
Всяк старается забыть.» (№6, с.14)

Примечательно это звено своими вариациями эпитетов, обозначающих возраст «девчонки» («девки», «девушки»). Если в сборниках преобладает либо непосредственное указание на возраст («лет семнадцать» // «лет за тридцать»), или обобщенное («молодая // постареет»), то в вариантах села Монастырщина часто фигурирует противопоставление «девчонка молодая»// «девчонка престарелая».

Этой «укомплектованной» «доступным объяснением» развёрнутой метафорой и кончаются романсы, представленные в материалах фольклорных экспедиций, хотя в сборнике Кулагиной-Селиванова зафиксировано ещё одно звено, которое, завершая романс, придаёт ему более оптимистическое звучание:

«Сама я розочку садила,  
Сама я буду поливать.  
Сама я милого любила,  
Сама я буду забывать.» (№5, с.297)

Но в материалах, непосредственно нами исследуемых, этот финал опускается.

Наиболее интересной частью анализа нам показался процесс сопоставления вариантов одного и того же романса, записанного в селе со значительным временным промежутком (22 года). К сожалению, многие романсы, записанные в 1976 году, часто с развёрнутым сюжетом и в вариантах, при повторной экспедиции уже не были обнаружены в столь же активном бытовании, а то и вовсе стёрлись из памяти

селян. Но всё же нами были выделены группы вариантов песен, которые предоставляют нам возможность сравнить их не только со сборником, но и с их вариантами двадцатилетней давности. Таким романсом является и «Кругом осиротела».

В целом, в записях данного романса, представленных в материалах фольклорных экспедиций 1976 и 1998 года, мы можем отметить довольно чёткое и последовательное сюжетное движение, стройную композицию. Конечно, наблюдается тенденция к «предельной лаконичности», к максимальному сжатию композиционных звеньев романса, но, тем не менее, общий смысл и структура по сравнению с наиболее полными вариантами из сборников не искажается. Что касается сопоставления вариантов 76 года с вариантом 98го, то более поздний вариант оказывается уже неким «остовом» романса, его максимально лишённой развёрнутой сюжеттики и художественных украшений схемой, сохраняющей все сюжетобразующие элементы в максимально краткой, будто высушенной форме:

«Кругом осиротела, кругом осталась я одна.	Когда в поле роза расцветает, Всяк хочет ее сорвать.
Не идет мой ненаглядный, Не любит он меня».	Когда она уже засыхает, Всяк старается ее стоптать.
«В твоих годах любить тебя опасно- Засохнешь, как в поле трава. Расцветь не сможешь никогда».	Когда девка молодая, Всяк старается любить. Как постарела- Всяк старается забыть.

( №3, с.57)

В данном варианте мы уже не видим ни той мелодраматической проработки характера героини посредством развёрнутой автоэкспозиционной речи, которую мы отмечали даже в сокращённых вариантах более ранних романсов, ни сюжетных элементов, предвещающих звено, выражающее мораль и назидание. Следовательно, в народной памяти в качестве смыслообразующих, неотъемлемых частей романса сохранилась сюжетная завязка в наиболее общем виде, лишенном повторов и большинства средств, создававших эмоциональность и экспрессию; само «дидактическое ядро», вводящееся безо всякой связки, но транслирующее ту же истину; и развёрнутое сравнение, основанное на параллелизме, которое призвано проиллюстрировать «сентенцию».

Итак, в ходе анализа сюжета и композиции вариантов двух известнейших мещанских романсов «Вечер вечерет» и «Кругом осиротела» мы пришли к выводу о том, что рассмотрение текстов песен с точки зрения их принадлежности к фабулярному или логико-

психологическому принципам поэтики позволяет более глубоко осмыслить изначально заданное смысловое и эмоциональное содержание романа.

Строгая хронологичность, практически «пошаговое» изображение событий, стремительное развитие действия, обеспечиваемое стройной композицией, характеризует фабулярный принцип поэтики. Основное внимание уделяется событийному плану, и даже переживания героев изображаются через внешние обстоятельства. Но важнейшей частью романа является «дидактическое ядро», или сентенция, и именно к ней ведет нас сюжетно-композиционная структура романа. В романах фабулярного типа она, как правило, предшествует развязке и определяет её характер. Следует отметить, что варианты романа «Вечер вечерет», относящегося к фабулярному принципу поэтики, записанные в разные годы, обнаруживают практически неизменную в своей последовательности композицию.

А вот более лиричные, представляющие развернутую психологическую картину переживаний героев, насыщенные средствами художественной выразительности романсы логико-психологического типа с годами теряют свою сюжетно-композиционную развернутость. Сохраняется в песнях только самое ценное, смыслообразующее – сентенция, и минимальный набор сюжетно-композиционных элементов, обеспечивающих её правомерность. Такой процесс мы наблюдали на примере вариантов романа «Кругом осиротела».

Таким образом, мы исследовали особенности сюжета и композиции романсов, соответствующих фабулярному и логико-психологическому принципу поэтики, а также отметили, что эти романсы объединяет наличие «дидактического ядра» и стремление к сохранению его как центрального элемента и сюжета, и композиции песен.

#### Литература:

1. АКТЛФ (Архив кафедры теории литературы и фольклора). – Материалы фольклорной экспедиции в село Александровка Павловского района Воронежской области, 1968 год, папка 5.
2. АКТЛФ (Архив кафедры теории литературы и фольклора). – Материалы фольклорной экспедиции в село Монастырщина Богучарского района 1976 года, папка 3.
3. АКТЛФ (Архив кафедры теории литературы и фольклора). – Материалы фольклорной экспедиции в село Монастырщина Богучарского района 1998 года, папка 2.

4. Балухатый С. Д. Поэтика мелодрамы // Балухатый С. Д. Вопросы поэтики. Л.: ЛГУ, 1990. С. 30–80.
5. Городские песни, баллады, романсы: сб. / сост. : А.В. Кулагина, Ф.М. Селиванов. – М.: Филол. ф-т МГУ, 1999. – 624 с.
6. Городской романс и авторская песня : Песни, интервью, исследования / Воронеж. гос. ун-т. Каф. теории лит. и фольклора; Науч. ред. и сост. сб. Т.Ф. Пухова; Муз. ред. и авт. коммент. А.А. Петрина; Авт. предисл. В.М. Акаткин. — Воронеж, 2002. — 143 с.
7. Гудошников Я. И. Русский городской романс. / Я.И. Гудошников – Тамбов, 1990. – 90 с.

*Т.А. Заверская (ВГУ, студ. 5 к. филфака)*

## СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЛИРИЧЕСКИХ УКРАИНСКИХ ПЕСЕН

*(по материалам из архива РГО и современным записям  
воронежского фольклора)*

В архиве Русского Географического Общества хранятся ценные материалы по фольклору и этнографии Воронежской губернии. Среди них имеются и записи малороссийских песен, подготовленные Н. Вариводой (1), (2).

Исследуя малороссийские песни конца 19 века, собранные в Воронежской губернии в Острогжском уезде Н. Вариводой, мы выделили среди них следующие жанры: 16 любовных песен; 10 шуточных; 5 семейно-бытовых; 1 бурлацкая или рекрутская; 1 историческая; 1 солдатская (о силе Руси).

Мы поставили перед собой задачу: проследить, сохранились ли песни 19 века, собранные в Воронежской губернии в настоящее время в селах нашей области, и существовали ли они на территории Украины в 19 века, какие претерпели изменения.

Для нашей работы мы использовали такие источники:

1. Архив кафедры теории литературы и фольклора, материалы, собранные в украинских селах Воронежской области. (Лискинский район с. Копанище, 1964г., Анненский район с. Старая Тойда, 1967г., Павловский район с. Александровка, 1968г., с. Покровка, 1973г., Богучарский район с. Монастырщина, 1976г., Верхнемамонский район с. Верхний Мамон, 1974г., город Калач, 1977г.).

2. Сборник малороссийских песен, собранных П. П. Чубинским в 1847г. (3)

Судя по материалам архива кафедры теории литературы и фольклора, можно сказать, что малороссийские песни 19 века, собранные Н. Вариводой, почти все забыты или же не имели жизни на территории области. Лишь отдельные строки, куплеты или схожие мотивы напоминают о духовном богатстве наших предков. Лишь несколько песен можно найти с более или менее схожими текстами. Так, в с. Новая Меловатка Калачеевского района было найдено схожее начало песен, но совершенно разное содержание:

Острогжский уезд 19 века:	с. Новая Меловатка:
«Завелила мини маты	«Посылала мене маты,
Дай ячменю жаты.	Посылала мене маты,
Жны, жны, жны, жны,	Посылала мене маты,
Моя доненько!	Просьяное жито жаты.»
Жны, жны, жны, жны,	
Моя серденько!»	

В сборнике малороссийских песен П. П. Чубинского мы нашли тексты песен схожих по содержанию и мотивам с песнями из сборника Вариводы 19 века, собранных в Острогжском уезде Воронежской губернии. По местности, где были записаны песни из сборника Чубинского, можно судить о том, откуда пришли переселенцы в Острогжский уезд. Были отмечены следующие районы: Полтавская губерния, Харьковская губерния, Ушитский уезд, Новитский уезд, город Киев, Подольская губерния.

Песни на территории нашей области всегда были меньше по объему с песнями, бытующими на территории Украины. При сравнении песен из сборника Н. Вариводы и сборника П. П. Чубинского нами была обнаружена песня из Острогжского уезда, которая оказалась гораздо объемнее по содержанию, чем в сборнике П. Чубинского, что удивительно. Действия, которые совершали герои песни, описаны подробнее.

Ой посияв мужик  
Да у поли ячминь.  
Мужик каже ячминь,  
Жинка каже гречка.  
Припев:  
«Не мов мини ни словечка  
Нехай буде гречка,»  
«Нехай, нехай, нехай, нехай,  
Нехай буде гречка.»

Ой уже ж той ячмень  
Да у поли взошов.  
Мужик каже ячмень, и проч.  
Ой уже ж той ячмень  
Да у поли зацвив.  
Мужик каже ячмень, и проч.  
Ой уже ж той ячмень  
Да у поли зацвив.  
Мужик каже ячмень, и проч.  
Ой уже ж той ячмень  
Да люди пожалы.  
Мужик каже ячмень,  
И проч.  
Ой уже ж той ячмень  
Да в копны поклалы.  
Мужик каже ячмень, и проч.  
Ой уже ж той ячмень  
С поля извозылы.  
Мужик каже ячмень, и проч.  
Ой уже ж той ячмень  
Перемолотылы.  
Мужик каже ячмень, и проч.  
Ой уже ж с того ячминю  
Солод изробилы.  
Мужик каже ячмень, и проч.  
Ой уже ж с того солоду  
Пива наварылы.  
Мужик каже пива,  
Жынка каже бречку,  
«Не мов мини ни словечка,  
Нехай буде бречка,»  
«Нехай, нехай, нехай, нехай,  
Нехай буде бречка.»  
Да уже ж тее пиво,  
Да гости попилы.  
Мужик каже гости,  
Жынка каже люды.  
«Нехай, нехай, нехай, нехай,  
По- моему буде.»  
«Да нехай, да нехай, да нехай, да нехай,  
По- твоему буде.» (2, №12)

Здесь ячмень посеяли, он взошел, зацвел, его пожали, в копы поклали, извозили, перемолотили, сделали из него солод, наварили пива, напоили гостей, а вот у П. Чубинского действие значительно сокращено.

По степени распространенности в 19 и 20 веках выделяются песни «Не ходы, Грыцю, на вечерныци». При обращении к архиву кафедры теории литературы и фольклора нами были обнаружены варианты этой песни в Павловском районе с. Александровка, с. Покровки, в Богучарском районе с. Монастырщина, Верхнемамонском районе с. Верхний Мамон, в городе Калач. Конечно, в сборнике Чубинского эта песня дана в большем объеме, более распространена по содержанию. Здесь подробно рассказывается о том, как девушка варила зелье, отравила парня, есть диалог матери Грыци с ним, матери девушки с ней, Грыци с девушкой. Встречаются такие эпитеты: «сыра земля», «штири дошки», «темная хата».

В песне, записанной Н. Вариводой, нет таких многочисленных диалогов, а действие перечислено просто по дням:

«В ныдилью рано зилья копала,  
А в понедилоч я переполаскала,  
Прийшов вывторок, я зилье варыла,  
Пришла середя, то я Грыцю струила.  
Прийшов четверток, Грыц уже умер.  
Пришла пятныця, поховалы Грыця».  
(Из сборника Вариводы).

В сборнике Чубинского песня (с.429 №820) представлена в развернутой форме. Здесь девушка приходит на могилу и говорит о том, что ей его жаль, а в сборнике Вариводы песня заканчивается такими словами:

«Гей, мати, мати, живого немаю,  
Нехай же Грыщенько двух не кохаю,  
Нехай не буде ныв мене, ны в кого,  
Нехай достается сырой земли».  
(Из сборника Вариводы).

Эта песня встречается в Павловском районе с. Александровка, 1968г., с. Покровка; Богучарском районе с. Монастырщина, Верхнемамонского района с. Верхний Мамон, город Калач.

Менее распространенными оказались следующие песни: «Як посияв мужик у поли ячмень» (Павловский район с. Александровка, Анненский район с. Старая Тойда); «Орала, орала дивчина край дороги» (Богучарский район с. Монастырщина.); «Орав мужик край дороги» (Павловский район).

Семейно-бытовая песня «У сусида хата била» также найдена в сборнике П. Чубинского, только здесь главный герой – это хлопщ, а в сборнике Вариводы – бурлак. Хлопца будущая теща характеризует следующим эпитетом: «вражий сын». В варианте, записанном в Острогжском уезде в 19 веке добавляются такие эпитеты: «бурлаку волюцюга, вражий сыну, злый катюга». В песне сборника Вариводы изменены некоторые слова, переставлены местами фразы, куплеты, дополнен еще один куплет:

«Чи я кого с свиту согнав?  
Чи я в кого жинку отняв?  
Чи я прязни кому сдарыв?  
Чи в обман кого приводыв?»  
(Из сборника Вариводы).

У П. Чубинского эта песня расположена под № 468 с.233.

Первый куплет этой песни был записан в наше время в селе Новая Меловатка Калачеевского района в виде частушки:

« У сусида хата била,  
У сусида жинка мила,  
А у мене молодого  
Та нема цего ничего».

(с. Старая Меловатка Калачеевского района).

Другая семейно – бытовая песня: «За шо мене муженьку бье, За яки вчинки?». По содержанию такая же, как и в сборнике П. Чубинского (№ 117 с.1141) , но в песне Острогжского уезда имеется еще и такое начало:

«Я по ярмарку ходыла,  
Беду соби купила.  
Я беду соби купила  
За свои гроши.  
Велят люды любыты,  
А вын нехороший.  
Як вын стане требоваты,  
Треба с хаты утикаты».  
(Из сборника Вариводы).

Встречается много песен со схожими мотивами, где девушка теряется в лесу, когда ходит по грибы или ищет потерявшуюся овечку. Обязательно она встречает молодого казака или хлопца и просит его помочь ей выйти из леса, за что хлопец предлагает ей:

«Пожиртуем наедине  
Нехай наша журба гине,

Повеселимся».  
(Из сборника Вариводы).

Рассмотрев степень распространенности сюжетов украинских песен 19 в. в наше время, обратимся к анализу особенностей сюжета, образной системы, анализу средств художественной выразительности любовных, семейно-бытовых, шуточных украинских песен из собрания РГО.

Из всех вышеперечисленных жанров наиболее многочисленен, в записях Н. Вариводы, оказался жанр любовных песен. Сюда входят разные стороны взаимоотношений мужчины и женщины: одиночество, разлука с любимым, безответная любовь. Давайте остановимся на данном жанре и посмотрим на то, какие же образы вырисовываются в данной группе песен?

Сначала рассмотрим образ любимой и любимого, посмотрим, какие эпитеты и сравнения используются для описания данного образа:

**Любимая.**

Моя милая,  
Уси дивчины чорнобрывы,  
Чаровниця,  
Било лычко,  
Чорни брови,  
«Дивчина дрыбненька  
Да ище смугленька  
Било лычко, чорнобрывка  
Собою смачненька.»  
Жинка любка,  
Коханая,

**Любимый.**

Добрый,  
Хороший,  
Пранцовитый,  
Сердцю миленький,  
Солнце.

В любовных песнях часто встречается диалог матери и дочери. Отдельно можно выделить образ матери, которая все время дает наставления дочери в том, как ей нужно было поступить.

«Ой, доню, доню,  
Не будь дурною,  
Бый його, ты доню,  
Хоть кочергою.  
Боюся, маты,  
Шоб не злякаты,  
А лучше вели мэни  
Поцилуваты».  
(Из сборник Вариводы).

\*\*\*

«Ой, ты, доня, моя мила,  
Шо ж ты наробила?  
Да чому же тому хлопую  
Зубей не побила?  
Ой, не можно, моя няня!  
Играв трошки коло мене,  
Як же обижать?»

(Из сборника Вариводы).

В любовных песнях, посвященных безответной любви, мы наблюдали чувства человека, который влюблен, но не находит взаимности.

«Ой живешь ты на гори,  
А я пид горою,  
Чи ты тужишь за мною,  
Як я за тобою?»

(Из сборника Вариводы).

Видим сравнение:

«Колы б же ты так за мною,  
Як я за тобою,  
Жылы б , жылы б мы с тобою,  
Як рыба з водою».

(Из сборника Вариводы).

Песня, где девушка обманывает хлопца:

«Одна мини говорила,  
Шо мене вирно любыла,  
Посли в очи мни сказала,  
Тильки на смих подымала!»

(Из сборника Вариводы).

Среди любовных очень много песен с мотивом одиночества, расставанием любимой и любимого. Описание чувства одиночества создает особую атмосферу пустоты во внешнем и внутреннем мире человека. Этому способствуют особые приемы, например, олицетворение:

«Ой, ты Боже! Твоя воля,  
Як несчастна моя доля,  
Лучше б було не родытсья,  
Не кохавшись разойтсья.  
Мисяц свите, а не грие,  
А у мене сердце ные,  
Сердце ные, занывае,  
Шо мыленького немає».

(Из сборника Вариводы).

Сравнения:

«Що у поли на песках,  
Без росы на солнцы.  
Тяжко жыты без милого  
На своей сторонцы».  
(Из сборника Вариводы).

\*\*\*

«Полетила б я до тебе,  
Да крыльев не маю,  
А що б побочив як без тебе  
С горя высыхаю».  
(Из сборника Вариводы).

\*\*\*

«Нема мого миленького,  
Нема мого солнца.  
Ни с ким мини размовляты,  
Сидя у виконца».  
(Из сборника Вариводы).

В песне «Не ходи, Грыщо, на вечерныци» ревнивая девушка отравила своего возлюбленного. Гордая и уверенная в своей правоте, она говорит:

«Гей, маты, маты, живого немає,  
Нехай же Грыщенко двух не кохае.  
Нехай не буде ны в мене, ны в кого,  
Нехай достается сырой земли».  
(Из сборника Вариводы).

Особое место в репертуаре украинских переселенцев Острогожского уезда занимают шуточные песни. В них люди высмеивают свои обыденные семейные проблемы: неверность жены, злой муж:

«За шо мене муженьку бье,  
За яки вчинки?  
Чи я ему не напярла  
За раз два починки?  
Чи ему не жена,  
Чи не господня,  
Тры дни хаты не мела,  
Смитя не носыла?  
Продай, муже, корову  
И купы кобылу,  
Що б було чим возыты  
Смитя на могилу».  
(Из сборника Вариводы).

В тексте используются такие приемы, как анафора, риторические вопросы и обращения. В переносном значении употребляется следующее выражение:

«Що б було чим возыты  
Смитя на могилу».

Сравнение жены с мусором.

В шуточной форме представлены переживания попады, которая не может терпеть бороду своего попа:

«Клычут люды на Хрыстыны,  
Треба с попом систы,  
А як гляну на бороду,  
То не могу исты».

(Из сборника Вариводы).

Шуточная песня о том, как «Повадывся козаченько до чужой жинки». В песне используются смешные сравнения:

«Да внадыся, да внадыся  
Як кабан у жито.  
А вжеш в його ребер нема,  
Голова побыгта».

(Из сборника Вариводы).

Упоминание о том, как мужик отводил козак от своей жены:

«Мужик думав, шо ячний сноп,  
Да став молотыты,  
Отбыв ему руки, ноги,  
Не зможе ходыты».

(Из сборника Вариводы).

Семейно-бытовые песни в сборнике Вариводы представлены в меньшем количестве, чем любовные и шуточные песни. Особенно можно выделить семейно-бытовую песню, где вдова жалуется на свою судьбу и на судьбу своих осиротевших детей. Она рассказывает о своей тяжелой доле, маленьких детях, которых некому защитить:

«Хто идее, тий пхне».

Или же:

«Всяк хоче быты,  
Никому храныты,  
Диточок в гнезди  
При тяжкой беди».

(Из сборника Вариводы).

Вдова сравнивает себя с птицей: «вывела диток у самой дороги», в песне есть слова, имитирующие крик птицы: «кигик, кигик».

Безысходность приводит вдову к такому решению:

«Взльытивши в гору,  
Тильки втопиться  
В Чорному мори».

Следует отметить, что эта песня не встретилась нам ни в сборнике П. Чубинского, ни в материалах архива кафедры теории литературы и фольклора.

Семейно-бытовая песня «Оженився мужичок» говорит о невыгодном положении мужчины в семье. В то время, когда мужик работал в поле, его жена пошла в шинок и пропила там все деньги.

Еще одна песня с таким же мотивом, где жена не дает занять мужу соответственное положение в семье. Мужик должен во всем соглашаться со своей женой:

«Ой, посияв мужик  
Да у поли ячминь.  
Мужик каже: «Ячминь»,  
Жинка каже: «Гречка».  
«Не мовь мини ни словечка,  
Нехай буде гречка».

(Из сборника Вариводы).

Из всех песен мы узнаем о быте украинских переселенцев. О том, чем они занимались, какое вели хозяйство: (например, оралы в поле, пасли овец, жали ячмень, клали его в копны, делали солод, варили пиво, пряли, ходили на ярмарку, носили торбы).

Вся хозяйственная деятельность крестьян отражена в песнях, соблюдается последовательность той или иной работы. Встречаются песни, где молодые люди влюбляются именно в момент какой-либо трудовой деятельности. В одной из песен нам встретилось упоминание о национальном музыкальном инструменте – бандуре.

Говоря о поэтике украинских песен, следует отметить такую особенность: в них мы не встречаем приема психологического параллелизма, так как это песни поздние. Сразу начинается действие.

Что касается композиции, то любовные песни обязательно состоят из диалога мужчины и женщины, матери и дочери, зятя с будущей тещей. Так, в песне «Гей пид горою, пид перевозом» встречается как диалог парня и девушки, так и диалог матери и дочери. В песне «Мымо моих воротив орил воду носыть, Дивчинонька козаченьку вечеряты просыть» содержит в себе диалог парня и девушки.

В любовных песнях с мотивом разлуки и одиночества преобладают монологи. Так, например, в следующей песне вдова изливает свою душу:

«Ой беда, беда,  
Чай ци не бози,  
Що вывела диток  
При самой дорози».  
(Из сборника Вариводы).

В любовной песне с мотивом безответной любви для передачи чувств используется форма монолога:

«Ой, ты живешь на гори, а я пид горою,  
Чи ты тужишь за мною,  
Як я за тобою».  
(Из собрания Вариводы).

В шуточных песнях используется монолог и диалог.

В архиве кафедры теории литературы и фольклора встретилось очень мало похожих песен с песнями из сборника Вариводы 19 века. Иногда встречаются отдельные куплеты, строки песен, есть тексты песен со схожими мотивами. Одной из причин того, что мы располагаем малым количеством песен, является то, что ездить в украинские села экспедиции стали не так давно. Благодаря ценным материалам архива РГТО, мы смогли узнать о том, какие песни украинцев бытовали на территории нашей области в 19 веке.

Все больше и больше забывается то духовное наследие, которое передали нам наши предки. Очень важно собирать и хранить то, что еще помнят старожилы украинских сел, так как из текстов этих песен можно узнать много исторических фактов, детали быта людей, их мировоззрение.

#### Литература:

1. Архив Русского Географического Общества. Р.IX, опись №17 Николай Варивода. Малороссийские песни, собранные в Воронежской губернии города Острогожска. 17 стр. в полул. Рукопись 1849 года. 18 песен.
2. Архив Русского Географического Общества. Р.IX, опись №56 Николай Варивода. Малороссийские песни, собранные в Воронежской губернии. 17 стр. в полул. Рукопись 1849 года. 14 песен.
3. Чубинский П. П. Сборник малороссийских песен /П. П. Чубинский. – М, 1847. – 200 с.

**СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ВАРИАНТОВ ПЕСНИ  
«КАЛИНУШКА С МАЛИНУШКОЙ»  
(ПО ЗАПИСЯМ XIX-XX ВВ.)**

Мотив, в котором замужняя девушка возвращается домой, обернувшись кукушкой, очень популярен в народных песнях. «Калинушка с малинушкой...» - одна из песен на этот мотив. В центре сюжета – переживания молодой девушки, отданной за «немилого» замуж, её тоска по дому. Девушка оборачивается кукушкой и летит в сад своих родителей. Там она начинает куковать, семья слышит ее и один из братьев узнает в птице свою сестру. Текст этой песни дошел до нас в хорошей сохранности, однако претерпел некоторые изменения.

Начало у всех вариантов схоже. В современном варианте мы видим (С.Лазутин, №149) (1):

Калинушка с малинушкой  
Да рано расцвела.  
В эту пору-времячко  
Меня матушка родила.

Начало схоже с большинством более ранних текстов:

**Калину съ малиной вода поняла;**  
На ту пору матушка меня родила.  
Не собравшись съ разумомъ, замужъ отдала.  
(Соболевский, т.3 №19, Воронежский уезд 1850 г.) (2)

Аналогичное начало находим и в других текстах (Соболевский, т.3 №21, Тверская область; №25, Сахаров 1841 г.; №28; №30, Ярославская губерния, 1895 г.; №32, Якушкин, с. 576; №35, Новгородские ведомости, 1875 г.)

Такое начало можно понимать как указание на то, что героиня родилась весной. Калина – весьма сложный образ в русском фольклоре. В некоторых традициях считается несчастливым деревом, в других же, наоборот – святым. В народной культуре калина наделяется символикой девственности. Следовательно, фразу о том, что «калина рано расцвела» можно понимать и как раннее половое созревание героини. Эту версию подтверждает и то, что в одном из ранних вариантов (Соболевский, т.3 №20, Статическое описание Саратовской Губернии, 1839 г.) не говорится о времени рождения героини:

Калину съ малиной вода поняла;

Мою матушку нелегкая взяла —

Не собравшись съ разумомъ, меня замужъ отдала.

Следующие строки песни уже говорят нам о том, что брак, в который вступает девушка, не приходится ей по сердцу.

Не собравшись с разумом,

Младу замуж отдала,

(С.Лазутин, №149)

- говорится в современном варианте. То же и в других вариантах: «Не собравшись съ разумомъ, замужъ отдала», (Соболевский, т.3 №19, №22, №25, №34), «Не собравшись съ разумомъ, меня замужъ отдала» (Соболевский, т.3 №20), «Не собравшись съ разумомъ, въ чужи люди отдала» (Соболевский, т.3 №28, №32), «Не скопившись разуму, невѣстой нарекла; Нарекшись невѣстой, въ чужи люди отдала» (Соболевский, т.3 №35). Несколько отличается вариант Тверской области (Соболевский, т.3 №21, Тверская область. Терскі й Сборникъ, выпускъ I, стр. 138): «Не выучивъ разуму, замужъ отдала», - если в прежних вариантах мы можем понимать выражение «не собравшись с разумом» как указание на то, что мать героини совершила необдуманый поступок, то здесь – конкретное указание на молодость и неопытность девушки.

Следующее в современном тексте (С.Лазутин, №149) за этими словами причитание основано на синтаксическом повторе:

Да не в ту семью,

Да не в союзную,

Да не за ладушку,

Да не за милого...

Его нет во всех остальных вариантах. Нечто похожее находим лишь в нескольких – в них мы видим такое традиционное для русского песенного фольклора явление, как параллелизм, который, однако, отсутствует в современном варианте:

На чужую сторонушку, за неровнюшку,

Во лиху семью.

Чужая сторонушка безъ вѣтру сушить;

Чужой отецъ съ матерью безъ дѣла бранять.

(Соболевский, т.3, №20)

И здесь же - описание тяжелого быта девушки на «чужой сторонушке»:

Посылають меня, молоду, въ полночь по воду.

Зябнуть, зябнуть ноженьки, у ключа стоя;

Прищипало рученьки къ коромыслицу;

Текуть, текуть слезинки по бѣлу лицу.  
Утираю слезинки бѣлымъ платкомъ,  
Утираю горькія тонкимъ рукавомъ.

Этот фрагмент, в более поздних вариантах утерянный, содержит такие традиционные фольклорные элементы, как повторы («Зябнуть, зябнуть ноженьки», «Текуть, текуть слезинки», «Утираю слезинки бѣлымъ платкомъ» - «Утираю горькія тонкимъ рукавомъ»), мелодику и звукопись («Посылаютъ меня, *молоду*, въ полночь по *воду*»). Также параллелизм встречаем еще в двух вариантах: «Въ чужой-то сторонушкѣ безъ вѣтра листья шумять; Чужой-то отецъ и мать безъ вины бранять» (Соболевский, т.3, №35), и «Чужая сторонушка безъ вѣтру сушить; Чужой отецъ съ матерью безвинно крушить» (Соболевский, т.3, №25).

Далее - слова родителей, которые отсылают девушку в чужую семью. В современном варианте (С. Лазутин, №149):

Велел мне батюшка  
Семь годов в гостях не бывать,  
А мачеха – да хоть век не видать...

Подобное «наставление» встречается и в более ранних вариантах:

Велѣла мнѣ матушка семь лѣтъ не бывать;  
Родимый мой батюшка: «хоть вѣкъ не видать».  
(Соболевский, т.3, №28, №32)

Но теперь в современном варианте (С. Лазутин, №146) девушка приобретает другой социальный статус. Она сирота. Вместо «матушки» здесь «мачеха», именно поэтому её выдают замуж за «немилого» так рано. Если раньше это была воля родителей, то теперь у лирической героини есть мачеха, которая и говорит фразу, которая в ранних вариантах текста принадлежала отцу: «Хоть век не видеть». Стоит обратить внимание на некоторое противоречие в тексте. В начале песни замуж, «не собравшись с разумом», героиню отдает мать. А в наставлении родителей уже фигурирует мачеха. Как мы уже видели, начало текста схоже с остальными традиционными вариантами и видимо пока остается как своеобразная дань традиции – «визитная карточка», по которой узнается та или иная песня. Дальнейший же текст претерпевает изменения и благодаря слову «мачеха» несколько преобразует сам мотив. Теперь это не только песня девушки, насильно выданной замуж, но песня девушки-сироты, не нужной в своей семье.

В остальных имеющихся вариантах песни героиня сама, обидевшись, решает не видаться с родными: «Не буду я къ матушкѣ ровно три года» (Соболевский, т. 3, №20), «Не жди, не жди, матушка, черезъ

три года!» (Соболевский, т. 3, №21), «Осержусь на матушку на родимую, / Не пойду я къ матушкѣ въ гости три года» (Соболевский, т. 3, №22, так же №30), «Не буду я къ матушкѣ ровно три годка» (Соболевский, т.3, №25), «Разсержусь на батюшку, на свою прятну матушку, / Ровнешенько три годичка въ гости не пойду» (Соболевский, т. 3, №35). Или же просто говорится, что «Я три года у матушки въ гостяхъ не была» (Соболевский, т.3, №19).

Но девушка соскучилась по родным. В более ранних вариантах встречаем (Соболевский, т.3, №19):

Я три года у матушки въ гостяхъ не была;

На четвертый годъ сама полечу.

Та же традиционная для фольклора цифра три встречается и остальных вариантах: «Не буду я къ матушкѣ ровно три года / На четвертый, горькая, пташкой полечу» (там же, №20), «Не жди, не жди, матушка, через три года! / На четвертомъ годичкѣ пташкой прилечу!» (Соболевский, т.3, №21), «Не пойду я къ матушкѣ въ гости три года / На четвертый-еть годочекъ пташкой прилечу» (Соболевский, т.3, №22), «Не буду я къ матушкѣ ровно три годка / На четвертый къ матушкѣ пташкой полечу» (там же, №25), «Годикъ я не была, другой не была / На третій годочекъ слезы пролила» (там же, №28), «Не поѣду къ матушкѣ въ гости три года / На четверто лѣтечко вѣсточку пошлю» (там же, №30), «Годочекъ я прожила, другой прожила / А третій годочекъ во слезахъ провела» (там же, №32), «Ровнешенько три годичка въ гости не пойду / На четвертый годичекъ пташкой залечу» (там же, №35).

Таким образом, во всех ранних вариантах песни девушка не видит семью три года, а на четвертый оборачивается кукушкой и летит к ним сама. В современном же варианте (С. Лазутин, №149) происходит изменение. Меняется временной промежуток, в который девушка не видится с семьёй. Теперь счёт идёт не на годы, а на дни:

А я, молодошенька,

В три дня соскучилась,

За неделю взгрустнулась.

Девушка не видит родных не три года, а семь дней, что приближает сам мотив к реалиям современности. Сегодня после замужества не видеться с родными три года – это очень большой срок, не укладывающийся в рамки современного восприятия семьи. Поэтому года в тексте заменяются днями. Однако текст по-прежнему сохраняет традиционные для русского фольклора элементы. Здесь это числа – три и семь.

Для того чтобы увидеть родителей, девушка превращается в кукушку. В современном варианте:

Скинусь я рябою кукушечкою,  
Рябою кукушечкой, вечной горюшкой.

(С. Лазутин, №149)

Это одна из наиболее мифологизированных птиц с ярко выраженной женской символикой, связанная с горем, разлукой, смертью и миром мертвых. На значение символа указывает и сам текст («вечною горюшкой»).

В кукушку лирическая героиня оборачивается и в более ранних вариантах песни: «Я вскинусь пташечкой-кукушечкой» (Соболевский, т.3, №19), «На четвертый къ матушкѣ пташкой полечу, / Горемычной пташечкою кукушечкой» (там же, №25), «Я скинусь пташечкой кукушечкою» (№28), «А вскинуся пташечкой кукушечкою» (№32), «Я скинусь, младешенька, я пташечкою, / Горькой, горемычною кукушечкою» (№34). В других вариантах девушка оборачивается «пташкой», но не говорится, какой конкретно: «На четвертый-еть годочекъ пташкой прилечу» (№22), «За весточкой къ матушке пташкой прилечу» (№30), «На четвертый годичекъ пташкой залечу» (№35). Таким образом, видим, что повтор «пташечкой-кукушечкой» в современном варианте оставляет лишь конкретное название птицы.

Прилетев в «зеленый» сад, героиня садится «на старую яблоню» (С.Лазутин, №149):

Полечу я, младешенька,  
Да к батюшке во зелёный сад,  
Сяду я на старую яблоню,  
На сухую веточку.

Зеленый сад и яблоня фигурируют и в большинстве ранних вариантов: «Полечу я къ матушкѣ во зеленый садъ, / Сяду я на яблоню на любимую» (Соболевский, т.3, №19), «Сяду я у матушки въ зеленомъ саду, / На любимую яблоньку на матушкину» (Соболевский, т.3, №20), «Сяду я у батюшки въ зеленомъ саду, / На сладкую яблоньку, на отхожу вѣтвь» (Соболевский, т.3, №21), «Сяду я на яблоньку въ зеленомъ саду» (Соболевский, т.3, №28), «Сяду у родимыя въ зеленомъ саду, / Подъ любимо дерево, я подъ яблонцу» (Соболевский, т.3, №30), «Сяду я на яблоньку въ зеленомъ саду» (Соболевский, т.3, №32), «Полечу я къ батюшкѣ во зеленый садъ, / Сяду я во садикѣ подъ яблонькою» (Соболевский, т.3, №34).

В славянской мифологии яблоко выступало символом плодородия, здоровья, любви, красоты; являлось эмблемой брачного союза, здорового потомства. Яблоня в фольклоре нередко связывается с образом невесты и является символом девичьей красоты и невинности. Поэтому очень важен тот момент, что во всех ранних текстах героиня садится на «сладкую яблоньку, на отхожу вѣтвь» (Соболевский, т.3, №21), или же просто на яблоню. В современном же варианте кукушка садится на «старую яблоню, на сухую веточку» (С.Лазутин, №149), что подчеркивает горе девушки и добавляет картине образность и художественную выразительность:

А сухая веточка всё скрипу да скрипу,  
А я, молодошенька, всё «ку-ку» да «ку-ку».  
(С.Лазутин, №149)

В целом же этот эпизод песни, по сравнению с предыдущими вариантами, описан довольно скупо. Отсутствует традиционный мотив слёз и причитаний, присутствующий во всех остальных вариантах песни. Если в более ранних вариантах встречаем: «Сяду я на яблоню на любимую; / Своими слезами я весь садь затоплю; / Своими причетами матушку взбужу» (Соболевский, т.3 №19), «Горючими слезами я, потоплю я садикъ весь; Горькими причетами разбужу родимую...» (Соболевский, т.3 №20); «Своимъ кукованьемъ весь садь изсушу, / Слезами горючими весь садь потоплю, / Родимую матушку сердцемъ надорву» (Соболевский, т.3 №25), «Своей тоской-кручиной весь садь подсушу, / Своимъ горючимъ слезамъ весь садикъ потоплю, / Своимъ я причетамъ весь народъ удивлю»; или даже подробно описывается, о чём именно причитает девушка:

Горькою кукушечкой буду куковать:  
Чужая сторонушка польню взята;  
Чужа родна матушка безъ вины журить;  
Чужой родной батюшка безъ плети не бьеть....  
(Соболевский, т.3 №21)

То в современном варианте лишь сказано, что она садится на яблоню и начинает куковать. Мы сами должны понимать душевное состояние лирической героини.

Кукушку слышит отец девушки и задает вопрос своим сыновьям: «Что это за кукушечка / Рябая головушка, бедная вдовушка?» (С.Лазутин, №149). В то время как в предыдущих вариантах действующим лицом этого эпизода узнавания является мать героини. Это представлено в нескольких вариантах: мать слышит кукушку/птичку и идет будить невесток, чтобы спросить у них, кто это в саду :

Матушка по сѣнюшкамъ похаживала,  
Невѣстку голубушку побуживала:  
«Невѣстушка, встань, голубушка, встань!  
Что это за пташечка у насъ во саду?  
Не моя ли горькая изъ чужой стороны?»

(Соболевский, т.3 №21)

Схожее с этим окончание встречаем также в других вариантах (Соболевский, т.3, №20, №21, №22)

Другой вариант окончания, более близкий к современному, – когда мать спрашивает братьев девушки, и каждый из них предлагает то или иное действие.

Большой-то брат говорить: «семь я поймаю».

Средний брат говорить: «семь, я застрѣлю».

Меньшой-то брат говорить: «семь, я посмотрю»:

Не наша ли горькая съ чужой дальней стороны?»

(Соболевский, т.3 №32)

Похожие окончания встречаем и в других вариантах (Соболевский, т.3, №30, №28). К этому варианту окончания песни относится и современный текст (С. Лазутин, №149). Однако здесь происходит некоторое изменение – не имеет значение возраст братьев. Если в предыдущих вариантах именно младший брат узнает в кукушке свою сестру, то теперь это просто один из братьев. В результате теряется традиционная роль младшего брата, как самого смышленного и ласкового среди остальных:

Первый брат говорит:

-Дайте ружьё, я её убью.

Другой брат говорит:

-Давайте сеть, я её изловлю.

А третий брат говорит:

-Да за что кукушечку бить?

Это не кукушечка,

Это наша сестра родная,

Наша сестра родная, ещё однокровная.

(С.Лазутин, №149)

Таким образом, песня в своём современном варианте, сохраняя традиционную символику и художественные приёмы фольклора, максимально приближается к реальному времени. Несчастье героини получает социальное обоснование – она сирота, именно поэтому она отдана замуж за немилого. Тогда как в более ранних вариантах ее просто отдали замуж по воле родителей, что в наше время уже не кажется таким естественным поступком, как могло казаться раньше. К реалиям

современной жизни приближается и категория времени. Девушка соскучилась по родному дому не через три года, а через три дня. Меняются также и некоторые традиционные для фольклора моменты. Так, например, братья (которых, как и по традиции, все еще три) не различаются по категории возраста. Она не имеет значения и тем самым утрачивается фольклорная роль младшего брата. Утрачивается традиционный мотив плача и причитания. Он как бы заключается в мелодики и должен быть понятен именно из всего контекста и звучания песни. В целом сохраняя сюжетную линию и мотивы более ранних вариантов, песня становится психологически более обусловленной и подчиняется логике современной жизни.

#### Литература:

1. Воронежские народные песни (в современной записи). Под ред. С.Г. Лазутина. – Воронеж, Изд. ВГУ, 1991. – с.89-90.

2. Великорусские народные песни. Изданы проф. А.И. Соболевским. – Т.1-7. - Т. 3, СПб., 1897.

*Г.В. Марфин (ВГУ)*

### **СОВРЕМЕННОЕ БЫТОВАНИЕ «ПИОНЕРСКИХ» СТРАШИЛОК**

Казалось, что всем известные тексты «пионерских» страшилок про Красную руку, Черные шторы, Гроб на колесиках и т.п., пик популярности которых приходился на 1970-1980 годы, уже пережили свое время и отошли в прошлое вместе с недоступными для большинства детей в 90-е пионерскими лагерями. Ведь именно там перед сном рассказывались эти истории, и отсутствие контекста, когда почти десятилетие лагеря отдыха для детей просто не работали или были недоступны для большинства детей, способствовало угасанию жанра. Отмиранию устного бытования жанра помогло и появление в 1990-х годах первых видеосалонов и кабельных каналов, которые показывали иностранные триллеры и «ужастики», которые, естественно, за счет непривычных для советского ребенка сюжетов и персонажей (восставшие мертвецы, зомби, вампиры и т.п.) и натурализма изображения вытеснили из школьного сознания традиционные страшилки. И теперь рассказывались уже не истории про Красные туфельки или про Синий ноготь, а в леденящих подробностях пересказывались «Восставшие из Ада», «Зловещие мертвецы» и «Кладбище домашних животных». Экзотические сюжеты затмили традиционные.

И, как показывают опросы, поколению конца 1990-х – 2000-х годов сюжеты страшилок просто неизвестны. Дети, возвращающиеся из лагерей отдыха, о них ничего не знают, но с интересом слушают традиционные тексты. Вместе с тем, надо отметить, что отдельные детские традиции оказались более устойчивыми и все еще сохраняются (например, до сих пор мажут спящего пастой, зашивают простыни и т.п.).

Уверенность в том, что все основные сюжеты собраны, подкрепляло и появление большого сборника, изданного Э.Успенским и А.Усачевым, «Жуткие детские страшилки», в котором зафиксированы около 130 вариантов страшилок. Кстати, уже и в этом сборнике есть страшилки, имеющие основной сторонние сюжеты (например, текст «История про Антихриста», вольный пересказ фильма «Омен» (сценарий Д. Зельцера), который в те годы можно было посмотреть в кинотеатрах, а чуть позже прочитать литературную версию в журнале «Смена»).

Между тем, с развитием и все большей доступностью Интернета ранее бытовавшие в устной форме тексты получают новую жизнь. Так, казалось бы, умерший жанр, вновь возрождается и, мало того, развивается в новых для себя условиях. Даже беглый поиск по запросу «пионерские страшилки» дает более 2000 результатов. Ностальгия по детству 30-40-летних сыграло в этом особую роль (нередко на выложенные материалы встречаются отзывы, подобные следующим: «Спасибо большое за подборку! Я пару лет назад нашла в каком-то книжном магазине книжку этих страшилок — купила *из ностальгии*, но все равно не то» или «Автору – спасибо за *воспоминания!*»). И речь идет не только о ностальгии по «пионерским» страшилкам – пользователи обсуждают все, что связано с эпохой: исчезнувшие из современного обихода предметы, вспоминают детсадовские стихи и считалки, любимые издания старых книг и учебников, игрушки тех лет и т.п. Этому посвящено большое количество тематических сайтов или тем в блогах.

Говоря о «пионерских» страшилках, можно утверждать, что жанр с небольшой передышкой возродился с новой силой, меняя возраст целевой аудитории и контекст воспроизведения. Ведь информаторами и слушателями остались все те же люди, которые были его носителями в устной традиции, но изрядно повзрослевшие и поменявшие «живое» общение на виртуальное. Это подтверждается и диаметрально противоположной реакцией на данные тексты, которые высказываются в комментариях: более молодое поколение, как правило, комментирует: «не страшно», «ерунда», тогда как заставшие это «в живую» вспоминают тот «детский ужас, который они вновь ощутили».

Наверное, смена возрастной ориентации текстов ничего необычного не имеет и сравнима с экспедиционными записями традиционного фольклора, когда наиболее ценные (старые) варианты записывают от людей самого пожилого возраста, тогда как более молодые информаторы уже оказываются в другой традиции.

Кстати, и методология собирания корпуса текстов пионерских страшилок во многом сохранила особенности 1980-х годов. Так тексты страшилок могут записываться «традиционным» образом, путем анкетирования и опроса информатора в контактной беседе, или, как поступил Э.Успенский, задействовав современные на то время технологии: объявив по радио, что ждет, чтобы дети, которые знают страшные истории, присылали их в редакцию. Современное пополнение текстов страшилок задействует именно второй способ (например, на форуме <http://forum.zaoproxy.ru/> один из участников пишет: «Так вот меня, как и Успенского, интересуют страшные рассказы про разного рода пиковых дам, духов Ленина и т.д., только уже от взрослых форумчан, у которых остались, как и у меня, воспоминания с детства. Также предлагаю сюда постить любые "страшные" истории»).

Надо отметить, что подобная методология дает хорошие результаты: люди, подталкиваемые ностальгией, с легкостью присылают тексты, как и «традиционных» (известных страшилок), так и редко фиксируемых или собственно новых. Так на тематическом сайте <http://scarykids.ru/> собрано уже более 280 вариантов текстов.

Среди новых сюжетных вариантов можно встретить как бытовавшие в пионерской среде тексты (по утверждению авторов), так и мастерские стилизации, и иногда разграничение авторского и фольклорного текста вызывает значительные затруднения. Однако это для данного жанра не является столь важным, так как авторское начало, как и в быличках, в «пионерских» страшилках всегда было очень сильным. Например, на сайте <http://4stor.ru/> приведена страшилка «Любимая игрушка синий заяц» (<http://4stor.ru/strashilki/6333-lyubimaya-myagkaya-igrushka-zayac.html>), построенной по всем канонам страшных историй (вариант страшилок-анекдотов, со смешной концовкой): девочка живет в интернате и у нее есть любимая игрушка – большой синий заяц → в интернате случаются страшные убийства, которые следователи не могут объяснить → девочку забирают в приемную семью, и она забывает зайца в интернате → в интернате происходят странные вещи (кто-то ходит по ночам и т.п.), а в коридорах оставляет морковки → зайца выкидывают на помойку, и когда девочка возвращается за ним, его не находит → девочка ночами слышит стуки в окно, ее приемные родители умирают, а дом сгорает → девочка по-

падает обратно в интернат, откуда она сбегает и на помойке видит своего зайца с красными глазами → «Утром её нашли в подвале интерната мертвую, а на груди у неё была записка "ты меня забыла, ты меня предала, за это тебе смерть, пока. П. С. Морковка!"».

Среди новых вариантов наиболее интересны стилизации: страшилки, построенные по канонам традиционных, но использующие новые (современные) реалии. Естественно, что это авторские тексты, но которые распространяются по Интернету подобно фольклорной передаче от человека к человеку и нередко становятся интернет-мемами (спонтанно приобретают популярность в интернет-среде за счет многократного повторения). И таким образом текст распространяется как тексты анекдотов, его авторство уже не является важным элементом, и передается анонимным цитированием. Показательным вариантом «новой» страшилки можно считать текст «Форум про кетчуп» (при желании авторство текста, как и любого мема, можно установить, однако в сети текст распространяется анонимно):

«А вот, говорят, есть в интернете такой форум, на котором люди пропадают. Основал, рассказывают, его давным-давно один Главный Редактор, запустил, завел тему "Какой кетчуп выбрать", и тут же здесь и умер. Долго-долго на форуме никого не было, потом пришел один человек, увидел тему про кетчуп, начал мнение писать. Написал мнение - и под машину попал. Потом другой человек пришел, написал про консерванты - и повесился. Так и повелось <...> А еще говорят, что люди эти не совсем пропадают. Что ходят их души по интернету, покая ищут. И что найдут они покой только когда в каком-то форуме, в какой-то теме, ответ для себя увидят. Что за форум, что за тема, что за ответ - неизвестно» (комментарий  **pro100\_petrov** к посту <http://matchgirl-ru.livejournal.com/1132427.html#cutid1>).

И, наконец, как лишнее подтверждение продолжающейся традиции, можно отметить наличие большого количества пародийных текстов (вопрос об авторстве идентичен вышеописанному). В качестве страшных предметов в данных страшилках выступают символы советского детства (Красная звезда, Пионерский галстук, Серп и Молот и др.), табуированные предметы в детской пионерской среде (например, Черный лифчик) или изначально комичные объекты (Фиолетовая пятка, Холодный унитаз) и др.

Продолжать даже столь беглое и поверхностное перечисление признаков возрождающегося жанра можно долго – это должно являться целью отдельного глубокого исследования, но, главное, что стоит отметить, это то, что, благодаря Интернет-технологиям и их доступности для большого количества людей, жанр, обреченный на вымирание

с утратой своего естественного контекста, в новых условиях получает второе рождение и развитие.

## *Фольклор и литература*

*Н.А. Молчанова (ВГУ)*

### **ФОЛЬКЛОРНАЯ СТИЛИЗАЦИЯ В КНИГЕ К.Д. БАЛЬМОНТА «ЖАР-ПТИЦА»**

«Старина, в пламенеющий час обуявшая нас мировым» (А. Белый), голоса далеких эпох, переживания забытых предков – эстетические ценности, которые сознательно культивировались русским символизмом второй половины 1900-х годов. «Стилизация – вот наиболее обшая и важная черта нового искусства», (1) – отмечал впоследствии Е.В. Аничков. Сам термин «стилизация» понимался неоднозначно. Для М. Кузмина это – «перенесение своего замысла в известную эпоху и обличение его в точную литературную форму данного времени» (2). Вяч. Иванов, приветствуя освоение молодыми поэтами (С. Городецким, А. Герцык) «родных древностей», указывал, что «речь идет не о подражательном воссоздании старинных напевностей, но о естественных новообразованиях, органически воспроизводящих древние формы» (3). В конце 1907 года в журнале «Весы» была организована специальная дискуссия о формах освоения современной литературой фольклорных традиций. Поводом к ней послужило издание книги К. Бальмонта «Жар-птица. Свирель славянина».

В «Жар-птице» поэт поставил перед собой труднейшую задачу: по «неполным страницам» народных заговоров, былин, языческих мифов воссоздать «улетевшую Жар-птицу – мир психологических переживаний древнего славянина». «У меня возникает в душе целый мир замыслов и литературных планов. Если создастся Новая Россия (а она создастся), у свободного славянина найдется золотая узорная чаша, из которой он будет пить светлый мед Поэзии» (4), – делился Бальмонт своими надеждами в письме к Т.А. Полиевктовой 1 февраля 1906 года. Через полгода, 10 августа, поэт сообщал тому же адресату: «Новая книга “Жар-птица” готова почти совсем. Думаю, что недели через две отошлю ее в Москву искать счастья и что крылья этой птицы достаточно ярки, чтобы найти его» (5). Летом 1907 года «Жар-птица» выходит в издательстве «Скорпион». Книга включала в себя четыре раздела: «Ворожба» – заговоры, «Зыби глубинные» – легенды и предания, «Живая вода» – былины и «Тени богов светлоглазых» – славянские

языческие мифы. Каждый раздел был снабжен эпитафией-знаком определенного драгоценного камня: хризолит, горный хрусталь, рубин, изумруд. Очевидно, поэт вкладывал символический смысл в эти обозначения и в само их количество, излюбленное «четверогласие».

В большинстве бальмонтских текстов легко обнаруживаются фольклорные источники. Так, в разделе «Ворожба» это «Сказания русского народа о семейной жизни своих предков» И.П. Сахарова, в разделе «Живая вода» – «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым», «Песни, собранные П.Н. Рыбниковым», «Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом». Особенно сильно повлияла на поэта книга А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу». Под непосредственным влиянием от работы А.Н. Афанасьева создавались стихотворения, вошедшие в разделы «Зыби глубинные» и «Тени богов светлоглазых».

Воспроизводя образы древней славянской мифологии, Бальмонт стремился по-своему причаститься «поэзии мировых стихий», которой поклонялись наши предки. В легендарной «Глубинной книге» («Голубиной книге») поэт хочет получить ответ на вопрос:

Отчего у нас зачался белый вольный свет,  
Но доселе, в долги годы, в людях света нет? (6)

«Противопоставленность света и тьмы, тепла и холода, весенней жизни и зимнего омертвения» (7), лежащая в основе древних верований славян, образует причудливую космогонию бальмонтских стихов.

Верховным владыкой славянского «пантеона» поэт вслед за А.Н. Афанасьевым провозглашает «Небо, носящее имя Сварога». Однако небесная воздушная стихия, в интерпретации Бальмонта, живет переменчивыми настроениями существ, лишь внешне напоминающих грозных славянских богов далекого прошлого. «Арконский идол Руевита был вооружен семью мечами, привязанными сбоку в ножнах, а восьмой меч он держал в правой руке наголо», (7, с. 271) – сообщает А.Н. Афанасьев, повествуя о языческих божествах гроз, туч и вихрей. Вот как преобразует это повествование Бальмонт:

У Руевита семь мечей  
Висит в запас в ножнах.  
У Руевита семь мечей,  
Восьмой в его руках.  
У Руевита семь есть лиц,  
Что зримы над землей,  
А для богов, певцов и птиц  
Еще есть лик восьмой... (6, с. 157)

Бог Погода (Пагода), едва упомянутый в «Поэтических воззрениях», приобретает облик сказочного эльфа:

Бог Погода, юный, малый,  
В васильковом он венке,  
У него румянец алый,  
Перстень синий на руке...  
Голубой и серебристый  
Развевается покров,  
Весь он легкий, весь сквозистый,  
Бог цветов и мотыльков... (6, с. 192)

Из всех природных стихий, обожествляемых древними предками, наиболее важной и таинственной представляется К. Бальмонту огонь, горение. «Огонь, будет ли это пламя Солнца, или пламя пожара, или хотя бы пламя свечи <...> освобождает нашу душу», – писал он в статье «Поэзия стихий». Стихотворения, воссоздающие древнеславянский культ огня и солнца, – лучшие в «Жар-птице». Недаром В. Брюсов, в целом негативно оценивая бальмонтовский сборник, признавал: «В “Жар-птице” есть несколько прекрасных стихотворений, причем не все они чужды славянской и народной стихии (например, мне кажется очень значительным “Стих о величестве Солнца”»).

Интересно обрабатывается К. Бальмонтом фольклорный сюжет о вольном царе Огненном Щите. «В старинной русской сказке о Еруслане выведен на сцену вольный царь Огненный Щит, выезжающий на восьминогом коне, подобно скандинавскому Одину <...>. Царь этот ни в огне не горит, ни в воде не тонет; он испускает из себя пламя и пожирает своих врагов» (7, с. 215-216), – читаем у А.Н. Афанасьева. Поэт обнажает мифический смысл сказочного образа, причем делает это ненавязчиво, сохраняя эпическую объективность:

Царь Огненный Щит выпивает все росы,  
И сушит дороги, и жжет он покосы,  
И влага восходит к нему от морей.  
И конь его, с каждою каплею влаги,  
Все больше в себе ощущает отваги,  
Ростет восьминогой громадой своей.  
Ростет, подвигаясь по небу с Востока,  
Мгновеньями вспыхнет огромное око,  
И огненный бросит над миром излом (6, с. 178).

Лирический герой Бальмонта довольно органично персонифицируется в образе бога Ярилы:

В венке из весенних цветов,  
Цветов полевых,

Овеян вещаньями прошлых веков.  
В одеждах волнистых, красиво-живых,  
На белом коне,  
Я еду, Ярило, среди Белорусских полей (6, с. 158).

Сквозной лик лирического «я» поэта в книге – «пастух», прислушивающийся к таинственным звукам собственной свирели. Видимо, сам Бальмонт ощущал искусственность этого образа, поэтому пасторальные ноты прозвучали лишь в нескольких стихотворениях, посвященных «пращурю нежных певцов», богу Велесу – Волосу («Велес», «Колос Велеса», «Праздник зеленой недели»).

«Многосложно и благоговейно отношение народа к другой мировой стихии, парной с Огнем, Воде» (10), – писал К. Бальмонт. «Странная и страстная» водная стихия представлена в «Жар-птице» в основном образами народной демонологии, которые поэт почерпнул не только у А.Н. Афанасьева, но и из книги С.В. Максимова «Нечистая, неведомая и крестная сила». Здесь «весь голый в тине, в шапке, свитой из стеблей», «старик-водяной», «дух смешливый» болотняник, что «как кочка предстает», коварное Морское чудо, глядящее «несчетностью пляшущих глаз». Богатую пищу воображению Бальмонта дает «поэтический образ фантастических жилищ надземных вод, вдохновлявший поэтов всех стран и соблазнявший художников всех родов изящных искусств» (11). Помимо традиционной романтической русалки, по ее подобию создаются «водная пани», «морская панна», «берегини», сказочная «Мария Моревна». Этнографическими разысканиями С. В. Максимова навеян также образ лесного духа – лешего.

Персонажи низшей мифологии, активно «действующие» в разделе «Тени богов светлоглазых», используются Бальмонтом и в других разделах, стилизующих определенные народно-поэтические жанры. Жанровая стилизация фольклорных произведений ограничивала возможности лирического поэта, требуя от него или максимальной верности народному источнику, или принципиально нового его переосмысления. К. Бальмонт в своей книге работал главным образом в области двух фольклорных жанров: заговора и былины.

По более позднему замечанию поэта, народные заговоры ценны тем, что в них наиболее полно раскрывается «магическая сущность поэзии» (12). В раздел «Ворожба», открывающий книгу, поэт включил девятнадцать текстов, представляющих собой прямое переложение народных заговоров, вошедших большей частью в главу «Сказания русского народа о чернокнижии» известной работы И.П. Сахарова. «Черная магия не дается заклинателю стихий и света. Я сказал бы далее, что выбор заговоров, которые мне приходилось изучать подробно,

– не вполне удачен» (13), – мягко отметил А. Блок в рецензии на книгу Бальмонта. Действительно, многие важные для народных заклинаний мотивы и образы не получили отражения в «Жар-птице». К. Бальмонт, очевидно, не имел возможности «подробно» изучить многочисленные фольклорные источники, которые использовал в своем исследовании о заговорах А. Блок.

Однако и те тексты, которые привлекли внимание поэта, при кажущейся адекватности вариантам И.П. Сахарова, подверглись авторской переработке. Естественно, что наибольший интерес для К. Бальмонта представляли любовные заговоры («Заговор любовный», «Заговор семи ветров», «Заговор на тридцать три тоски», «Заговор красной девицы»). Как правило, он старательно сохраняет в них образную систему народного текста, но зачастую отказывается от традиционных композиционных приемов: концовки-«замыкания», детального перечисления предметов, наделяемых магической силой. Везде опускается поэтом упоминание имени закликающего, характерное для фольклорного источника. Поэтому заговор теряет свое конкретное, практическое назначение, получает абстрактное звучание. Вот как, например, перерабатывается Бальмонтом заговорная формула текста № 41 («Заговор для любви») из сахаровского собрания:

Вы мечитесь к ней, тоски,  
К деве мчитесь вы, тоски,  
Опрокиньтесь вы, тоски,  
Киньтесь в очи, бросьтесь в лик,  
Чтобы мир в глазах поник,  
И в сахарные уста,  
Чтоб страдала красота.  
Чтобы молодец был ей  
Света белого милей,  
Чтобы Солнце ослепил,  
Чтобы месяцем ей был.  
Так, не помня ничего,  
Чтоб плясала для него,  
Чтобы тридцать три тоски  
Были в пляске позвонки.  
Чтоб кидалась она,  
И металася она,  
И бросалася она,  
И покорна, и нежна (6, 20 – 21)

В фольклорном источнике эта формула звучала так:

«Мечитесь, тоски, киньтесь, тоски, бросьтесь, тоски, в буйную ея голову, в тыл, в лик, в ясныя очи, в сахарныя уста, в ретивое сердце, в ея ум и разум, в волю и хотение, во все ея тело белое, и во всю ея кровь горячую, и во все ея кости, и во все ея жилы, и во все составы: в семьдесят составов, полусоставов и подсоставов. И во все ея жилы: в семьдесят жил, полужил и поджилков, чтобы она тосковала, горевала, плакала бы и рыдала по всяк день, по всяк час, по всякое время, нигде пробыть не могла, как рыба без воды <...>. Думала б об нем не задумала, спала не заспала, ела бы не заела, пила бы не запила и не боялась бы ничего, чтобы он казался ей милее света белого, милее солнца пресветлого, милее луны прекрасной, милее всех и даже милее сну своего <...>. Аще слово есть утверждение и укрепление, им же утверждается и укрепляется и замыкается. И ни чем, ни аером, ни воздухом, ни бурю, ни водою дело сие не отмыкается» (14).

Предельно детализированное перечисление заговариваемого объекта (включая «семьдесят составов» и «семьдесят жил»), многочисленные повторы, «устрашающее» замыкание в представлении народа должны были усилить магическое влияние заклинания, помочь достичь желаемого результата. Бальмонт ощутимо ослабляет стилизуемый текст, ему не удается передать главное: веру древнего человека в действенную силу заговорного слова.

Еще менее удачны попытки поэта воспроизвести заговоры на бытовую, хозяйственную тематику: «Заговор на посадение пчел в улей», «Заговор против змеи», «Заговор от металлов и стрел» и т. п.

Самые серьезные возражения и нарекания со стороны современной поэту критики, в первую очередь символистской, вызвали попытки Бальмонта стилизовать эпический былинный жанр. «Поэт словно теряет свою власть над стихом, он скучно перелагает народные поверья и былины, теряющие свой образный язык в бесцветном и скучном ритме однообразных повторений» (15), – писал Б. Дикс. Известен резкий отзыв В. Брюсова: «Как Ахилл и Гектор были смешны в кафтане XVII века, так смешны и жалки Илья Муромец и Садко Новгородский в сюртуке декадента» (9, с.248).

Между тем сам К. Бальмонт придавал былинному разделу «Жарптицы», получившему название «Живая вода», особое значение. И не только потому, что, по его словам, в былинах состоялась «встреча» с «первородным, заколдованным миром, соединившим чарования личности с чарованиями Природы» (16). В образах былинных богатырей поэт пытался разгадать жизнестойкие национальные черты характера русского человека.

В «Живой воде» Бальмонт собрал стихотворные стилизации былин о Волхе Всеславлевиче (Вольге), Святогоре, Соловье Будимировиче, Чуриле, Микуле Селяниновиче, Илье Муромце и Садко. Фольклорными источниками послужили в основном сборники Кириши Данилова и П.Н. Рыбникова (17). Наиболее близким для поэта героем русского богатырского эпоса оказался Вольга, мифический сын змея и женщины, наделенный таинственной силой перевоплощения. Ему посвящены два стихотворения раздела, в первом из которых Бальмонт заявлял:

Мы Славяне – дети Волха, а отец его – Словен,

Мы всегда как будто те же, но познали смысл измен (6, с.91).

Выделяются среди других в «Живой воде» стихотворения, посвященные Илье Муромцу («Две реки», «Хвала Илье Муромцу», «Отшествие Муромца», «Волшебная криница»). Эти стихотворения вызвали уничижительную оценку В.Брюсова, а А. Блок отозвался о них сочувственно: «...образ Ильи Муромца поразил поэта до того, что Илья стал одним из сильнейших вдохновителей Бальмонта» (13, с.139).

Создавая образ Ильи Муромца, Бальмонт отходил от принципа жанровой стилизации. Он искренне пытался осмыслить глубинную сущность характера героя национального эпоса. «Среди бессмертных призраков, увиденных Русской былинной мыслью, самый красивый и самый таинственный – это простой мужик, притом еще увечный, ставший в единый миг – из калеки – исполином» (17, 99), – рассуждал поэт в «Рубиновых крыльях».

«Хвала Илье Муромцу» в его поэтической интерпретации – своеобразная ода русскому народу, пробудившемуся от долгого «сна»:

Спавший тридцать лет Илья,

Вставший в миг один,

Тайновидец бытия,

Русский исполин.

Гений долгих вещей снов,

Потерявших счет,

Наших Муромских лесов,

Топей и болот (6, с.121).

Одно из наиболее значительных в «Жар-птице» – стихотворение «Славянское древо» – новое, гармоническое воплощение символа мирового древа в лирике поэта. «Объединение в одном образе двух архетипов – дерева и дома – позволяет Бальмонту представить особенно емкий символ славянского мира, соединившего в себе землю (дом) и небо; идея вечности выражается при этом именно за счет опоры на глубинные, корневые основы славянского мировосприятия» (18), –

отмечает Т. С. Петрова в своем обстоятельном анализе данного стихотворения.

Книга «Жар-птица» в целом не принесла автору ожидаемого успеха. Один А. Блок сумел увидеть в ней, как «декадентские приемы “дурного тона” побеждаются высшей простотой» (13, с.138). В Брюсов рассматривал «Жар-птицу» как наглядный пример «нехудожественного отношения к народной поэзии», «посягательство на “соборную” личность народа» (9, с.247). С. Городецкий назвал Бальмонтовский сборник «дурной тенью народной души» (19). А А. Белый, встречавшийся с Бальмонтом в Париже в период его работы над книгой, иронически заметил: «Теперь ему кажется, что на Златопером Фениксе летит он в мир славянской души, а мы видим Бальмонта верхом на деревянном петушке в стиле Билибина» (20).

В чем причина творческой неудачи поэта? Видимо, его поэтический мир оказался слишком далеким от фольклорного художественного мышления. Притягательная народная психея так и осталась для К. Бальмонта «заколдованным садом», где «на миг показалась Жар-птица, длиннокрылая птица славян».

#### Литература:

1. Аничков Е.В. Реализм и новые веяния / Е.В. Аничков. – СПб., 1909. – С. 17.
2. Кузмин М. Опрекрасной ясности / М. Кузмин // Аполлон. – 1910. – № 4. – С. 5.
3. Иванов Вяч. Письма о русской поэзии / Вяч. Иванов // Аполлон. – 1910. – № 7. – С. 41.
4. РГАЛИ. Ф. 57. Оп. 1.Ед. хр. 95. Л.30.
5. Там же. Л. 37.
6. Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов / К.Д. Бальмонт. – М., 1907. – Т. 7. Жар-птица. С. 46. В дальнейшем ссылки даются на это издание с указанием в скобках страниц.
7. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу / А.Н. Афанасьев. – М., 1865. – Т. 1. – С. 62.
8. Бальмонт К.Д. Поэзия стихий / К.Д. Бальмонт // Белые зарницы. – СПб., 1908. – С. 28.
9. Брюсов В. Среди стихов: 1894-1924 / В. Брюсов. – М., 1990. – С. 253.
10. Бальмонт К.Д. Символизм народных поверий / К.Д. Бальмонт // Белые зарницы. – С. 169.
11. Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила / С.В. Максимов. – СПб., 1903. – С. 100.
12. Бальмонт К.Д. Поэзия как волшебство / К.Д. Бальмонт. – М., 1916. – С.19.

13. Блок А. О лирике / А. Блок // Собр. соч. : в 8 т. / А. Блок. – М.; Л., 1962. – Т.5. – С. 140.
14. Сахаров И.П. Сказания русского народа о семейной жизни своих предков / И.П. Сахаров. – СПб., 1836. – Ч. 1. – С. 93-94.
15. Дикс Б. К. Бальмонт / Б. Дикс // Книга о русских поэтах последнего десятилетия. – М., 1909. – С. 42.
16. Бальмонт К.Д. Рубиновые крылья / К.Д. Бальмонт // Морское свечение. – СПб., 1910. – С. 6.
17. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. – СПб., 1901. Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. Петрозаводск. 1861-1867.
18. Петрова Т. С. Мифологические корни «Славянского древа» К. Бальмонта / Т.С. Петрова // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. – Иваново, 1996. – Вып. 2. – С. 24.
19. Городецкий С. Тень прочтенной книги / С. Городецкий // Весы. – 1907. – № 8. – С. 60.
20. Белый А. Луг зеленый / А. Белый. – М., 1910. – С.220.
21. Бальмонт К.Д. Рубиновые крылья / К.Д. Бальмонт // Полн. собр. стихов. – М., 1907. – Т. 7. – С. 56.

*Т.А. Тернова (ВГУ)*

## **НАЦИОНАЛЬНОЕ И ФОЛЬКЛОРНОЕ В ВОСПРИЯТИИ А. ТУФАНОВА**

Ведущим признаком авангарда с полным правом можно считать антитрадиционализм. Именно поэтому, на первый взгляд, кажется, что художественная практика авангарда не предполагает обращения к национальной проблематике. Однако в действительности цивилизационные установки авангарда вполне органично совмещаются с обращением к национальной культуре. Причина такого явления — в специфическом наполнении понятия «национальное». Для авангардистов национальное означает, прежде всего, живое, первозданное, а в фольклорном материале они ищут подлинное слово, равное миру. Реконструкция первозданных способов работы со словом, органичных для народного словотворчества, осознавалась авангардистами как одна из важнейших задач, ведущих, в перспективе, к пересозданию мира. Вспомним в этой связи известную мысль В. Хлебникова из программной статьи «Наша основа»: «Если современный человек населяет обедневшие воды рек тучами рыб, то языководство дает право населить новой жизнью, вымершими или несуществующими словами, оскудевшие

волны языка. Верим, они снова заиграют жизнью, как в первые дни творения» (9, 626).

Именно с этой установкой к фольклору обращаются представители практически всех авангардных литературных группировок. Одна из них — группа Заумники (Орден заумников DSO), недолго существовавшая в Ленинграде в 1925 г. В «Декларации», написанной Председателем Земного Шара Зауми Александром Туфановым, провозглашается задача выработки способов «расширенного» восприятия <...> при установке на прошлое, непрерывно вытекающее в настоящее» (туфановская идея «расширенного восприятия» близка идее «расширенного смотрения», выдвинутой М. Матюшиным в период его членства в группе «Зорвед») (8, 44). Показателен в этой логике п. 9 «Декларации»: «Фонемы, морфемы и фразы брать в самой стихии языка, при условии соответствия органов артикуляции. Для ленинградских поэтов-заумников праславянский язык — основа стихийности» (8, 44). Как отмечает Т. Никольская, под праславянским языком Туфанов понимает язык Руси X-XV вв. (6, 105-109). Такую трактовку нельзя назвать теоретически верной, но в специфике ей не откажешь.

Из этого следует, что, говоря о литературной работе Туфанова, необходимо различать несколько аспектов его интереса: 1) к народному слову (понимаемому как живое, созидаемое на наших глазах. Такой подход не предполагает временной привязки), 2) национальному (русскому и праславянскому, что в туфановской интерпретации оказывается синонимичным; инонациональному), 3) фольклорному (созданному нацией на конкретном временном отрезке). Остановимся на двух последних аспектах.

К *национальному и инонациональному* языковому материалу Туфанов обращается в стихотворениях «Весна» и «Шань» (оба — 1924 г.), где использует одновременно фонетический материал русского (синь, соон) и английского языков (соонг, сигнал). Создавая таким образом двойные ассоциативные ряды, Туфанов развивает хлебниковскую традицию, при этом отчасти преодолевая ее. В отличие от Туфанова Хлебников, исповедовавший идею общеславянского языка, существовавшего в прошлом и нуждающегося в реконструкции в будущем, в своих заумных опытах не использовал материал неславянских языков. О том, что работа с праславянскими корнями не была у Туфанова самоцелью, как у В. Хлебникова, свидетельствует, в частности, работа «Ордена заумников DSO», в котором проводились эксперименты по созданию произведений «1) с установкой на абстрактные композиции, 2) с установкой на праславянский и древнерусский язык и 3) — на английские, немецкие и пр. морфемы» (3, 42).

Обратимся к стихотворению «Весна» в варианте, который предлагает М. Гаспаров в работе «Русский стих»:

Сиинь соон сийй селле соонг се  
Сиинг сеельф сиик сигналъ сеель синь  
Лийй левиш ляак лйясииньлюк  
Ляай луглет ляав лилиинлед  
Сяасиинь соо сайлен саайсед

Суут сиик соон росин сааблен

Ляадлюбсон лии ли ляслюб

Соолёнсе сеерве сеелиб (2, 156-157)

Текст стихотворения представляет собой своеобразный интернациональный поэтический эксперимент. Помимо уже отмеченной ассоциации с русскими и английским словами, в нем востребован тип стихосложения, возможный «только в языках, где долгота и краткость гласных фонологична, смысловразличительна; наиболее разработано оно было в языках греческом, латинском, арабском, в санскрите» (2, 156-157). Несвойственная русскому языку долгота звука обозначена у Туфанова при помощи удвоения согласных.

Для Туфанова создание такого симбиоза было одной из главных литературных задач. Так, в «Основах заумного творчества», провозглашая цели литературной работы, он писал: «Б. Языковое смыкание в сторону яфетических народов (баскских, вершикских и кавказских наречий). В. Языковое смыкание к морфемам праславянского, романо-германских, древне-еврейского, санскрита и других языков» (8, 43).

Поэт, создатель такого всемирно ориентированного текста, ставит перед собой гораздо большие задачи, нежели реформирование языка. Не довольствуясь освоенной поэтологической традицией ролью поэта-пророка, он, по сути, претендует быть создателем нового мира и начинает это творение со слова, обладающего мирозидательной энергией — такие «полномочия» слова, заданные еще библейской традицией, в деталях осмыслены Серебряным веком.

Не случайно поэтому, комментируя стихотворение «Весна», А. Туфанов возводит «фоническую музыку» своего текста к глоссолалии апостолов по сошествии на них Св. Духа. В. Бычков обращает внимание на особую, далекую от канонической религиозности трактовку узнаваемых религиозных знаков и образов: «В процессе заумного творчества и эти простые морфемы разрубаются и получают простые звуковые комплексы, осколки английских, китайских, русских и др. слов. Происходит именно своего рода

„сошествие св. духа“ (природы) на нас, и мы получаем дар говорить на всех языках» (1, 412).

Национальное при таком подходе становится не более чем этапом в истории человечества и преодолевается установками на всемирность: не отдельной нации, но «человечеству отныне открывается путь к созданию *особого птичьего пения* при членораздельных звуках. Из фонем, красок, линий, тонов, шумов и движений мы создадим музыку, непонятную в смысле пространственных восприятий, но богатую миром ощущений» (3, 37-38). Национальное и всемирное в интерпретации Туфанова разведены по времени: национальное воспринимается как связанное с текущим моментом в развитии культуры (и шире, глобального процесса развития человечества), всемирное объявляется стратегической задачей работы со словом, соотносено с будущим.

Такая позиция не исключает, а напротив, мотивирует интерес к текущему состоянию народной культуры, к *фольклору*. Частушке, одному из жанров фольклора XX века, посвящена статья А. Туфанова «Ритмика и метрика частушек при напевном строе (Архангельская и Костромская губернии)» (8, 128-142) (1923). Автор статьи обращает внимание на то, что частушка является сравнительно новым фольклорным жанром и потому не только недостаточно исследована, но и не имеет даже единого жанрового названия, именуясь в ряде местностей «припевками», «трясогузками», «ихахолками» (8, 128). С точки зрения Туфанова, частушка является воплощением искомого авангардистами живого языка, симптомом того, что его творящая сила не утрачена: «...народной песне присущ непосредственный лиризм, как пляске дикарей вокруг костров и радению хлыстов» (8, 135).

Туфанов полагает, что средоточием живой жизни слова, наиболее динамическим началом в нем является звук. С ним необходимо работать, для того чтобы создать усилиями искусства новый мир. В восприятии частушки Туфановым очевидно сказываются его собственные теоретические представления о звуковом начале слова. Сравним положение из «Декларации»: «Согласная фонема — изначальный образ — ощущение, с установкой на 360°. Видение и слышание из центра по кругу, «затылком»» (8, 44), и фрагмент (вывод) из статьи «Ритмика и метрика частушек», в которой Туфанов пишет, определяя значение и специфику жанра частушки: «...ее музыкальный ритм, проявляясь на метре, выдвигает новый элемент стиха — согласный звук — и игнорирует развитие таких старых элементов, как рифма, полностью утрачиваются» (8, 139).

Такая трактовка полностью расходится с представлениями о частушке, которые во времена Туфанова только вырабатывались и окончательно закрепились в современной фольклористике. Ведущими жанровыми признаками частушки сегодня считаются небольшой объем, особая структура и рифмовка: «Частушки большей частью состоят из четырех коротких стихов, попарно рифмующихся» (7, стб. 1090), а также ритм: «Стих частушки — хореический» (5, 67), и специфический набор художественных средств: «В основе частушек обычно лежит поэтический параллелизм: первая часть содержит в себе тот или иной образ, преимущественно из мира внешних явлений, во второй раскрывается соответствующее образу душевное состояние» (7, стб. 1090). На специфику туфановского обращения к фольклору справедливо указывает Ф. Жаккар: «Прежде всего, Туфанов утверждает, что народ в своих поэтических композициях концентрирует внимание не на смысле, а на звуках, откуда и возникает непонимание исследователей» (3, 35).

Поэма А. Туфанова «Ушкуйники» (1927 г.) суммирует разные аспекты решения проблемы национального в творчестве поэта. На ее примере можно говорить об интересе Туфанова и к народному языку, и к русской национальной культуре, и к ее текущему бытованию — фольклору.

*Проблема народного языка*, понимаемого как живой и созидательный, реализуется в тексте не в теоретическом, а в практическом плане. Поэма построена на совмещении древнего и современного языковых пластов. В данном случае Туфанов не обращается в материалу иных языков, кроме русского, осмысленного диахронически. В поэме «Ушкуйники» он использует устаревшую лексику, намеренно затемняя смысл текста. Как отмечает Т. Никольская, прием включения в текст редких слов, значение которых точно не установлено и забыто», чрезвычайно характерен для автора. Можно утверждать, что он, с одной стороны, проблематизирует коммуникацию с читателем, а с другой - делает текст экспрессивным, провоцирует ассоциативное восприятие, создает эффект замедленного чтения, явно входящий в авторский замысел, поскольку даже русский читатель может не более чем «уловить общий смысл большинства стихов» (6, 105). Уже в начале первого фрагмента поэмы («Песни Баяна о себе»), в стихотворении «По изгари в перстатцах собольих...», прием используется достаточно активно:

По изгари в перстатцах собольих  
Века перунят певною стопой,  
Ликуются на заостренных кольях

Ивановых зозулиных эпох (8, 47).

Из присутствующего в издании «Словаря устарелых слов» (8, 184-191) следует, что «изгарь — гарь», перстатигицы — перчатки из меха», а слово «зозулиный», возможно, происходит «от сущ. зозуля — кукушка». Впрочем, даже семантическое наполнение отдельных слов не проясняет до конца общий смысл текста. Очевидно, пафос текста, передающий дух новгородской вольницы, оказывается для автора важнее смысловых нюансов. Устаревший языковой материал становится у Туфанова средством для создания актуального текста.

В поэме реализуется и *интерес к русской культуре*, увиденной с неожиданной стороны, в ее маргинальной, системно не осмысленной официальной культурологией части. Об этом свидетельствует введение в текст поэмы темы ушкуйничества. Ушкуйники — маргинальная группа, представители Вольного Новгорода, боровшиеся с Московским владычеством в 15 веке. Вполне понятно, почему тема ушкуйничества становится востребованной пред- и послереволюционной литературой: она непрямо фиксирует тот социальный слом, который произошел в это время, уже в XX столетии, когда в социальной сфере центр и периферия резко поменялись местами, а на поверхность общественной жизни вышли бывшие люмпены — маргиналы. К образам ушкуйников в это время обращались, в частности, В. Каменский и А. Мариенгоф; в 1922 г. в Москве был выпущен альманах «Ушкуйники», куда вошли поэтические тексты Нины Берберовой, Николая Тихонова, Иды и Фредерики Наппельбаум, Анатолия Столярова, Николая Дмитриева, Константина Вагинова и др. (см. об этом: Чуковский Николай. Литературные воспоминания (10, 155-162).

А. Туфанов смешивает своего лирического героя-ушкуйника и собственную личность, отмечая в автобиографии: «Родился в эпоху расцвета Великого Новгорода в XV столетии во время разбойных походов невольников на ушкуях и во время переселения их в Заволочье на р. Сев. Двину» (8, 169). В этом парадоксальном акте самоидентификации можно усмотреть именно авангардное литературное проявление: поэт принципиально нецелостен и не идентичен сам себе. Он сознательно обозначает себя как маргинала. У Туфанова такая же попытка смешения образов отмечается и в текстах, написанных после трагических для него обстоятельств смерти брата Николая: факты его биографии Туфанов в данном случае приписывает собственному лирическому герою (4, 97). Из специфики представления о творческой личности проистекает и обилие псевдонимов у представителей авангарда, в том числе и у А. Туфанова

(Александр Вольный, Иволгин, Брат офицера, А.Т-ъ, Т-ъ, А.Т., Т., А., А.В., А.В-ъ, Т.А., N., S., S.N., А.Беломорцев (4, 97). В авангардном типе личности принципиально нарушенными оказываются уже обозначенные и чрезвычайно важные в мировоззренческом плане координаты «центр — периферия». Авангардист, по сути, маргинальная личность, претендующая на то, чтобы занять в творимом им мире центральное положение.

Именно поэтому он нередко маргинализует и разные аспекты творимого им текста, даже такой константный, как жанр (вспомним понятие «память жанра»). Таким образом перетворение мира посредством слова, радикальный слом в координатах «центр — периферия» происходит на наших глазах, непосредственно в акте читательского восприятия.

Жанр поэмы «Ушкуйники» типичен для эпохи и естественен для эстетики авангарда — это принципиально невыстроенный текст, «фрагменты поэмы». Такое жанровое обозначение обнажает, выводит на поверхность реализуемую словесными экспериментами в тексте поэмы идею живого слова: фрагментам поэмы только предстоит «сложиться» в целое, они могут достраиваться до бесконечности, а читатель оказывается как бы внутри процесса созидания, включается в него.

Представление о природе языка и интерес у русской культуре у Туфанова сливаются воедино и становятся лишь фрагментами для более значимого для него как художника-авангардиста разговора о творении мира усилиями личности.

Обращение на страницах поэмы к *фольклору* также не является самоцелью. Безусловно, автор привлекает «фольклорные источники <...> былины, народные плачи и причитания, песни, обрядовую поэзию, считалки» (6, 107), но, помимо них, пользуется и литературными. В тексте можно найти аллюзии к «Слову о полку Игореве», поэме А.К. Толстого «Ушкуйники», поэзии (поэма «Стенька Разин») и прозе В. Каменского (с той поправкой, что роман «Степан Разин» был написан годом позже «Ушкуйников», в 1928 г.).

Разработка А. Туфановым национальной темы и обращение к фольклору, таким образом, полностью проистекает из авангардного мироотношения автора.

#### Литература:

1. Бычков В.В. Эстетика: учебник для гуманитарных направлений и специальностей вузов России / В.В. Бычков .— М.: Гардарики, 2005 — 556 с.

2. Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях / М.Л. Гаспаров. — М.: Фортуна лимитед, 2001. — 286 с.
3. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Ж.-Ф. Жаккар. — СПб: Аккад. проект, 1995. — 470 с.
4. Крусанов А. А.В. Туфанов: Архангельский период (1918-1919 гг.) / А. Крусанов // НЛЮ. — 1998. — № 30. — С. 92-107.
5. Лазутин С.Г. Поэтика русского фольклора: Учеб. пособие для филол. фак. ун-тов / С.Г. Лазутин. — М.: Высш. школа, 1981. — 219 с.
6. Никольская Т. Новатор-архаист («Ушкуйники» А. Туфанова) // Туфанов А. Ушкуйники / Сост. Ж.-Ф. Жаккар, Т. Никольская / А. Туфанов // Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. — Vol. 27. — Berkeley Slavic Specialities, 1991. — С. 105-109.
7. Соколов Ю. Частушки / Ю. Соколов // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. — М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. Т. 2. П—Я. — Стб. 1090-1091.
8. Туфанов А. Ушкуйники / Сост. Ж.-Ф. Жаккар, Т. Никольская / А. Туфанов // Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. — Vol. 27. — Berkeley Slavic Specialities, 1991. — 197 с.
9. Хлебников В. Наша основа / В. Хлебников // В. Хлебников. Творения. - М., 1986. — С. 624-631.
10. Чуковский Н. Литературные воспоминания / Н. Чуковский. — М.: Сов. писатель, 1989. — 327 с.

*М.П. Шибанова (ВГУ)*

## **ОСОБЕННОСТИ ПОСТРОЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ФОЛЬКЛОРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ**

Как известно, художественный образ в самом широком значении – это продукт особого способа мышления, которое в отличие от логического оперирует не понятиями, а свойствами, признаками предметов, ставя их в определенные отношения друг к другу.

Встает вопрос: как это происходит в сознании фольклорного исполнителя и индивидуального художника. Пользуясь методом больших скобок, можно сказать, что коллективное художественное мышление, родственное детскому сознанию, – это мышление аналогиями и сходствами, реализуемыми во множестве дополняющих друг друга вариантов в рамках широких систем жанров и жанровых разновидностей. А индивидуальное художественное мышление – это движение мысли по пути разграничений и различий, что находит выражение в создании исключаящих друг друга художественных систем отдельных

произведений и их циклов в рамках более широких художественных систем индивидуальных методов и стилей.

Конечно, мышление сходствами неотделимо от мышления различиями. Одно предполагает другое. И здесь все дело в акцентах, в преобладании тех или иных начал. Если это учитывать, то можно утверждать, что в фольклорном сознании движение образной мысли идет в основном по линии сходства, родства признаков, а в индивидуальном сознании художника преобладает их различие, отталкивание, дифференциация. Иначе говоря, «приращение смысла» (слова В. В. Виноградова) происходит в фольклорных и литературных произведениях по-разному. В фольклоре действует принцип повторения и присоединения однородных единиц художественного смысла, а в литературе – принцип сопряжения, сращения разнородных образно – смысловых элементов в единое целое.

Действие этих принципов смыслообразования можно обнаружить на всех уровнях фольклорных и литературных произведений: сюжетном, композиционном, речевом и других.

О своеобразии последнего в фольклоре и литературе не раз говорили выдающиеся фольклористы и литературоведы. Ф. И. Буслаев и А. Н. Веселовский считали тождество и подобострие, то есть тавтологию и синонимию, самой характерной особенностью поэтической стилистики фольклора. И. А. Оссовецкий, анализируя язык стихотворного фольклора, говорил о формировании обобщенного понятия путем «перечисления конкретных вариантов». А Г. О. Винокур в своей работе «Об изучении языка литературного произведения» показал, как в произведении надязыковые, внеязыковые, или собственно художественные значения, создаются в процессе дифференциации стилистических и семантических признаков, т. е. организации своеобразных для каждого художника образно-стилистических рядов.

Действие тех же принципов можно видеть и в построении фольклорного и литературного образов. В классических жанрах фольклора образ представляет собой, как правило, простую сумму признаков, каждый из которых при любой их комбинации обладает семантической устойчивостью. Соответственно и фольклорных персонаж во всех своих проявлениях в рамках отдельного сюжета или жанра в целом остается равен самому себе.

Совершенно иначе строится образ в литературе, особенно реалистической, развившей в своих недрах искусство создания характеров, типизации и индивидуализации. Бесспорным является тот факт, что характер – это не сумма постоянных признаков, а некий своеобразный сплав разнородных свойств, придающий целостность литературному

образу, но по-разному обнаруживающий себя в различных обстоятельствах. Поэтому реалистический образ-характер никогда не равен самому себе. Герой часто оказывается непредсказуемым и для самого себя, и для читателя, и даже для автора. Конечно, это иллюзорная непредсказуемость. Она входит в художественный замысел автора и целенаправленно создается по аналогии с многообразием и непредсказуемостью самой жизни. Это общеизвестно. Вопрос в том, как это делается.

Надо признать, что здесь действует совершенно иной механизм, чем в фольклоре. Образ развертывается не по горизонтали, а по вертикали, невширь, а вглубь. Иначе: если фольклорный образ создается путем накопления параллелей, в которых варьируется постоянный, заданный традицией художественный смысл, то литературный образ – путем соотнесения разнородных ситуаций или разных сторон одной ситуации, в котором только и рождается, и развивается художественная идея.

Конечно, это относится прежде всего к образам классических жанров фольклора и классической реалистической литературы, то есть к вершинам в развитии этих двух видов искусства. Несомненно, есть переходные явления и новообразования в фольклоре и литературе, в которых отмеченные различия будут менее заметны. Однако, как известно, наличие переходных и смешанных форм не отменяет действия закономерностей.

Наиболее отчетливо действие этих закономерностей можно наблюдать при переходе художественных образов из одной художественной системы в другую: из фольклора в литературу или из литературы в фольклор.

Приведу два примера.

Первый – народные исторические песни (1) и песни А. С. Пушкина о Степане Разине (2). Три «Песни Стеньке Разине Пушкина» – пример такого непостижимо глубокого проникновения гения в сам дух народной песни, когда творения индивидуального художника становятся неотличимы от произведений коллективного творчества. В глаза бросается именно сходство. Однако это сходство в частности, но не в целом. В целом среди народных песен нельзя найти ни одной, совпадающей по своей образно-поэтической структуре с какой-либо песней Пушкина. Но главное отличие – в построении центрального образа Степана Разина.

Образ Разина в народных исторических песнях многолик: то он удалой добрый молодец, не дорожащий «золотой казной», «платьем цветным» и «диковинками заморскими», то воровской атаман, разбой-

начающий на Каспийском море и Волге-реке; то гордый и независимый главарь, «хозяин», не признающий указы государевы и покидающий казачий круг, то, напротив, сам покинутый товарищами или посаженный в тюрьму добрый молодец, просящий выкупить его из неволи или похоронить между трех дорог. Народ называет Разина то любовно, ласково и уважительно («атаманушка», «Степанушко», «Степан свет Тимофеевич»), то уничижительно: «вор-собака», «шельма-разбойничек», «бродяга Стенька Разин сын», сравнивает героя то с соколом, то с лютым зверем, а иногда соединяет противоположные характеристики в одной песне: «сокол» и рядом «шельма».

Разнолика и песенная судьба Разина: народ то наделяет его неуязвимостью, волшебными свойствами и бессмертием, то с горечью поет о казни Разина, о его могиле и оплакивающих его товарищах. Как видим, разные черты песенного героя не соединяются в единый, цельный образ и существуют отдельно друг от друга в разных песнях или разных эпизодах одной песни.

В пушкинском цикле различий между песнями едва ли не больше, чем в народных. Во всяком случае, в рамках трех произведений они резче бросаются в глаза. В первой песне образ Разина разрабатывается в эпической манере старших исторических песен. Недаром герою придан эпитет «грозный», связывающий его образ с образом царя Ивана Грозного. Во второй песне просматривается традиция шуточно-иронического повествования, образцом которого является скоморошина. И Разин представляется здесь кем-то вроде купца, спорящего с воеводой из-за «дорогой шубы» - символа богатства и силы. В третьей песне, по сути дела, ничем не отличающейся от удалых, разбойничьих народных песен, Разин – «молодец удалой», «разбойник лихой», «разгульный буян». Итак, в трех песнях А. С. Пушкина, на первый взгляд, предстают три разных Разина, совпадающие в основных чертах с народными обликами этого героя в разных исторических песнях.

Однако это внешние отличия. По сути дела, у Пушкина образ Разина иной: он обладает целостностью, основанной на внутренней взаимосвязи важнейших качеств народного характера, по-разному обнаруживающей себя в сюжетных ситуациях трех песен. Как создается эта целостность?

Во-первых, Пушкин, ничего не придумывая сам, отбирает для своего образа самые устойчивые характеристики, прошедшие уже в фольклоре процесс обобщения и превратившиеся в *loci communes*. Во-вторых, поэт делает эти характеристики сквозными и кольцевыми, тем самым обнаруживая между ними необходимую объективную историческую связь, отсутствующую в фольклорных песнях.

Так, уже внешне три песни Пушкина связаны единым именем героя. В отличие от народной поэзии, у Пушкина он везде называется Стенька Разин. Этому имени соответствует общий для первой и третьей песен мотив «востроносой» разбойничьей лодки, которая была выбрана Пушкиным в качестве кольцевого мотива для того, чтобы подчеркнуть бунтарско-разбойничий характер разинского движения.

Тому же смыслу служат и образ красной девицы, и мотивы «погодушки» и богатой добычи, которые тоже являются общими для первой и третьей песен и кольцевыми для всего пушкинского цикла.

Особенно важным становится сквозной, стержневой во всех песнях Пушкина мотив дара-подарка. В первой песне это дар – жертвоприношение, который характеризует Разина как любимое, но своевольное дитящее русского народа и русской истории. Во второй песне требование воеводой подарков и своеобразный торг между ним и Разиным метафорически изображают остроту конфликта между властью и взбунтовавшимся народом. В третьей песне дар «погодушки» «разгульному буюну» Стеньке Разину («три кораблика» с золотом, серебром и душой-девицей) символизирует богатство и удачество героя. Последний, завершающий весь пушкинский цикл мотив «души-девицы» возвращает к персонажу «красная девица», плененная персидская царевна (в первой песне). Круг замкнулся. «Душа-девица» оказывается главным предметом дарения и удачного разбоя. То, что Разин подарил Волге-матушке, т. е. девицу (в 1-й песне), что отдал под угрозой смерти, т. е. богатство-шубу (во 2-й песне), он добудет (богатство и девицу) – в 3-й песне. Три песни с центральным образом вождя крестьянского восстания Стеньки Разина оказываются связанными внутренней логикой, единой авторской мыслью. Это мысль о стихийно-индивидуалистической природе разинского движения, объясняющей драматизм взаимоотношений народа и власти, в основе которых лежит насилие с обеих сторон. Что касается самого образа Степана Разина, то единство авторской мысли, конечно, не превращает этот образ в характер, однако делает его цельным (по сравнению с народными песнями), имеющим единый смысловой стержень, по-разному реализуемый в трех песнях пушкинского цикла.

Другой пример – противоположного характера, демонстрирующий, как трансформируется образная система при переходе произведения из литературы в фольклор, т. е. из системы индивидуального творчества в систему коллективного фольклорного творчества. Сопоставим стихотворение А. С. Пушкина «Узник»(3) и его фольклорные переделки(4).

В пушкинском «Узнике» можно отметить такое движение образов. Вначале узник и орел вполне реальны. Но уже здесь их объединяет сходство положения. Они оба в темнице, то есть узники. Они сопоставляются как товарищи по несчастью. Затем это сопоставление переходит в сравнение узника и орла по настроению, переживанию: «мой грустный товарищ», «как будто со мною задумал одно». А сравнение в свою очередь переходит в монолог, в котором герои сливаются в один образ узника – орла, выражающий чувство стремления к свободе. Это единый образ, имеющий единую смысловую основу.

В фольклорных переделках стихотворения «Узник» цельных пушкинских образ прямо на глазах распадается на несколько образов. Это происходит в результате изменения значения образа орла в его отношении к узнику под влиянием фольклорно-песенной традиции. Так, уже в начале фольклорных текстов узник и орел, в отличие от пушкинского стихотворения, разъединены тюремной стеной:

Сижу я в темнице,  
Темнице сырой,  
Ко мне прилетает  
Орел молодой.

Узник в тенице, а орел на воле. Здесь это разные образы. В дальнейшем разрыв между песенными героями увеличивается. В одних вариантах образ орла только отрывается от поэтического «я», в других – вытесняется образом товарища, а в некоторых вариантах появляется еще и мотив письма, которое узник пишет жене молодой, и ясно звучит тема разлуки. Такое движение образов становится понятным, если вспомнить, что в народной песенной традиции орел – это постоянный символ молодца.

Так пушкинского орла – символа свободы – народ расшифровывает как символ молодца, а затем превращает в реального молодца-товарища. При этом опускается сравнение узника и орла по настроению, которое у Пушкина сближает образы и намечает их слияние в один образ; а слова «мой грустный товарищ», которыми пушкинский узник называет орла, в фольклорных переделках становятся обращением одного героя к другому:

Мой грустный товарищ,  
Давай улетим

Так слово «мой», в стихотворении Пушкина означающее поэтическое «я», в фольклорных переделках переосмысливается в поэтическое «мы». Разделяя таким образом героев песни, народные певцы начинают выражать иное, по сравнению с пушкинским стихотворением, чувство, иную, традиционную для народной лирики идею – горечь одино-

чества в неволе, тоску по людям, особенно родственникам, и стремление соединиться с ними. Это объясняет появление во многих вариантах мотива письма жене и присоединение по принципу поэтической ассоциации устойчивых песенных картинок, в которых говорится о разлуке и любви. Литературный образ, трансформируясь в фольклорный, как будто «раскладывается» на составляющие его признаки, а затем вновь собирается (но уже по другим правилам) из переосмысленных литературных и родственных им фольклорных элементов.

Итак, фольклорный и литературный образы обладают разным составом и характером развертывания в произведении. Фольклорный образ представляет собой сумму постоянных признаков, раскрывающихся в ряде только сюжетно связанных ситуаций. Поэтому фольклорный образ может легко распасться на составляющие его свойства, а ситуации могут открываться одна за другой и существовать в фольклорной традиции, и анализироваться самостоятельно.

Литературный же образ представляет собой сложное единство взаимосвязанных сторон, реализующееся также в сложной системе сцеплений ситуаций и картин. Поэтому ни одна черта литературного героя не может быть понята вне связи с другими его чертами, и ни один эпизод с участием этого героя не может рассматриваться вне связи с другими эпизодами и целым произведением. Разные принципы построения фольклорного и литературного образов подтверждают мысль о том, что фольклор и литература представляют собой родственные по средству создания образа (слову), но в то же время разные художественные системы.

Литература:

1. Народные исторические песни// Библиотека поэта. Большая серия. – 2-е изд. М.-Л., 1962.-С. 173-192.
2. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т.-М., 1949.-Т.2.-С. 9-11.
3. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т.-М., 1949.-Т.1.-С. 369.
4. Фольклорный архив ВГУ.

*Т.В. Мануковская (ВГУ)*

### **ПРИЕМЫ И ФУНКЦИИ СТИЛИЗАЦИИ ФОЛЬКЛОРНЫХ ОБРАЗОВ И МОТИВОВ В ЛИРИКЕ НИКОЛАЯ КЛЮЕВА ДООКТЯБРЬСКОГО ПЕРИОДА**

Проблема обращения Н. Клюева к фольклорным стилизациям является базовой. Для поэта обращение к фольклорным жанрам и духов-

ным стихам не было простым интересом, данью моде, а являлось органической потребностью души. Писать в духе образцов народной культуры Н. Клюев начал не сразу, хотя это родство в подтексте его произведений всегда ощущалось.

В разные периоды жизни поэта преобладали те или иные начала. Мы проследили, как проявлялись в творчестве Н. Клюева фольклорно-мифологические мотивы в автопсихологических (по Г.Н. Пospelову) и ролевых стихах, с одной стороны, а с другой – как формировались способы собственно *фольклорной стилизации* и какую роль она играла.

Свой путь поэта Н. Клюев начал с сознательного освоения литературных традиций, с подражания крестьянским поэтам XIX века и революционерам-народникам (П.Ф. Якубович и Л.Н. Трефолев). Большое значение в становлении взглядов Н. Клюева имел период так называемого «блоковского символизма». По канонам символической поэтики написаны стихотворения 1908-1912 годов: «Я говорил тебе о Боге...», «Темным зовам не верит душа...», «О ризы вечера, багряно-золотые...» и др. (1) Близость к символизму проявлялась в склонности поэта к иносказательно-аллегорическому, в мистическом тяготении к «невидимому», в метафоричности языка, в интересе к теме инобытия, апокалиптическом видении мира и ожидании катастрофы. Эти черты будут сохраняться у поэта всю жизнь, прослеживаться даже в самых поздних произведениях.

Творчество Н. Клюева вызывало особый интерес у акмеистов. В 1910 году поэт неоднократно посещает их литературные собрания, печатается в ежемесячнике «Гиперборей». Но в начале 1913 года он порывает с «Цехом поэтов», восприняв от них стремление к звучности и чеканности стиха. Это в дальнейшем станет основой его «орнаментального принципа» в поэзии. Отдалившись от Блока и символистов, расставшись с акмеистами, Н. Клюев идет своей дорогой в искусстве.

Повышенный интерес к крестьянской культуре, к сектантству и старообрядчеству явились основанием для появления новокрестьянской поэзии как ветви русской литературы. Ее организатором и вдохновителем стал Н. Клюев. Идеино-эстетическая программа новокрестьянских поэтов возникла не на пустом месте. С одной стороны, они продолжали традиции крестьянских поэтов XIX века, придя в литературу с новыми темами, с другой – шли по пути обращения к фольклорным стилизациям писателей-модернистов. Выходец из крестьянской среды, Н. Клюев объединил вокруг себя писателей-новокрестьян (С. Есенин, А. Ширяевец, С. Клычков, П. Орешин), для которых интерес к фольклору и крестьянскому быту был органичным и постоянным. Произведения «поэтов из народа» представляли собой родовую

причастность к истокам мифологического сознания народа. Новокрестьяне несли в литературу не только новые образы, настроения, язык, но и особую философию, тип мышления, характерный для крестьян. Это был новый этап в развитии крестьянской литературы, а сами писатели-новокрестьяне выступали как художники-новаторы. Для них характерны опыты в создании произведений с фольклорно-мифологическими мотивами, которые выражались, разумеется, по-разному. Не претендуя на сравнительный анализ поэтических произведений, созданных в этом ключе всеми новокрестьянами, мы попытались определить сделанное в этом направлении Николаем Клюевым.

В «подтексте» его произведений всегда ощущалось родство с образами народной поэзии, в подсознании эти образы постоянно присутствовали. К первым опытам в таком духе относятся «Песня о Соколе и трех птицах Божиих» (1908) и «Песня о мертвом женихе» (1908). Хотя стихов в фольклорном стиле еще не создано, но для сборника «Сосен перезвон» (1911) уже характерно включение в стихи реминисценций и аллюзий из различных фольклорных жанров, а также упоминание отдельных образов (сказочные образы «королевича Еруслана», «девушки-русалки»). Эти приемы использования фольклорного материала возникли на основе дорогих его сердцу воспоминаний о рассказанных в детстве дедом и матерью сказках и народных преданиях. Постепенно Н. Клюев все больше и больше склоняется к фольклору, используя мотивы и поэтическую лексику народной песни и мещанского романа.

Использование фольклорных образов в виде реминисценций мы наблюдаем и в третьем сборнике «Лесные были» (1913), где поэт обращается к отдельным функциям фольклорных образов, называет их, но не переосмысливает в соответствии со своим художественным миром. Фольклорные персонажи существуют здесь как бы сами по себе. Подобных стихов в сборнике «Лесные были» несколько: «Ветхая ставней резьба...», «Запечных потемок чурается день...», «Сготовить деду круп, помочь развесить сети...». В этом стихотворном цикле помимо фольклорных образов поэт привлекает отдельные мифологические представления о мире. Например, в стихотворении «Сготовить деду круп, помочь развесить сети...» в сновидении деда-помора возникает образ прекрасного рая.

Начало первой мировой войны укрепило Н. Клюева в необходимости обращения к фольклору, в котором он не только черпал образы и мотивы для своих произведений, но и находил духовные силы для противостояния стихиям зла, наступлению города, крушению христианских основ, нашедших выражение в собирательном образе Антихриста. Почти все стихи вышедшего в 1915 году сборника «Мирские ду-

мы» связаны с фольклорно-мифологическим миром. Главной темой стихотворного цикла является сопереживание солдатским семьям, потерявшим кормильцев. Это выразилось в создании стихов-стилизаций солдатской песни, плача, причитания, где появляется традиционный образ вдовы, девушки-солдатки. На первый план выходят страдания, боль от потери близкого человека. Характерно, что помогает все это выразить и максимально приблизить к народному мироощущению использование фольклорных образов и мотивов, а в некоторых случаях и собственно фольклорных жанров в целом. Так, например, в стихотворении «В этот год за святыми обедами...» солдатская мать своим плачем старается оградить от несчастий сына-воина. Перед нами встает образ матери поэта, Прасковьи Клюевой, – талантливой плачеи. Мысль о сочувствии страданиям народа воплощают и удивительно яркие индивидуально-авторские собирательные образы женщин-солдаток в эту тяжелую годину.

Северная Природа постоянно присутствует в стихах Н. Клюева, она созвучна переживаниям героев. Поэт по-своему использует традиционный композиционный прием *психологического параллелизма*, изображая «грустящую» картину заката после картин, в которых воссоздаются образы вдов. Такую же функцию выполняют индивидуально-авторские образы «копыенной звездной конницы» и «сполоха-коня» («В этот год за святыми обедами...»).

В стиле солдатской песни написано стихотворение «Небесный вратарь». С него начинается особенно частое обращение Н. Клюева к приему фольклорной стилизации. Стихотворение начинается с традиционного приема *психологического параллелизма*. Образ ракового куста (символ печали) готовит нас к восприятию гибели воина. Если в фольклорной традиции необходимо было перечислить всех родственников «теплой семейшки», то лирический субъект Н. Клюева сразу после упоминания «родимой сторонюшки» и «бажонной теплой семейшки» вводит обращение к «ангелам поднебесным», образ «преподобного лика» «Митрия, Свет-Солунского». Опираясь на коллективные собирательные фольклорные образы, Клюев в финале стихотворения смело заявляет об авторском «я», создавая индивидуальную ситуацию – обращение к христианскому святому, покровителю воинов. Этого же приема он придерживается и в других стихах цикла («Солдатка», «Обидин плач», «Поминный причит», «Слезный плат» и др.). Стихотворение «Небесный вратарь» изобилует традиционными художественными средствами. Это *уменьшительно-ласкательные слова*: «кустышек ракового», «колодечек студеной», «родимая сторонюшка», «теплая семейшка». В стихотворении много *постоянных эпитетов*:

«раны черные», «белый свет», «горючие слезы», «ноги резвые», «добрый конь». Также представлены в «Небесном вратаре» *плеоназмы*: «дуб-дерево», «откуль-неоткуль».

Картину плача солдатской матери по сыну в стихотворении «Что ты, нивушка, чернешенька...» можно причислить к художественным вершинам творчества Н. Клюева. Полные трагизма причеты солдатской матери, ее слезы и молитвы помогут умершей душе найти дорогу к Богу. Поэт твердо верит, что спасется тот, кто любит, страдает и помнит. В основу этой песни положены типичные формулы народных плачей. Огромных размеров достигает в «Беседном наигрыше» образ «старичища, по прозванью «Сто Племен в Едином». В этом стихотворении реминисценции из фольклора соседствуют с авторскими образами, написанными в духе народных традиций: «птица Паскарага», «Удилёна», «Пятенка-дева». Вселенского размаха достигает образ богатыря (стихотворение «Русь»), у которого «кудри – боры», «грудь – Уральские хребты».

Опираясь на концепцию Е.Г. Мущенко (3) об «*обучающей*», «*самоутверждающей*» и «*защитной*» функциях стилизации, мы заметили: способствующая «вхождению» автора в традицию «*обучающая*» функция отражена в «Мирских думах» лишь единично. Так, в стихах «В этот год за святыми обедами...» поэт впервые пытается стилизовать солдатскую песню. Слова-причитания матери звучат как *цитата* из фольклорного текста, наверняка известного Клюеву с детства. Стилизуя былинный стих, в стихотворении «Гей, отзовитесь, курганы...» поэт вводит обобщенные образы русских героев («Муромцы, Дюки, Потоки»). В стихотворении «Русь» поэт как бы собирает в одном поэтическом пространстве все традиционные и авторские образы, призванные помочь уничтожить «басурманов» («дружок-Прага», «дед-Киев», «Новгород седой», «Русь Червонная», «кладенец богатыря», «алый краковский жупан»). Это придает стихам элемент некоторой демонстрации, искусственности, чего не наблюдается в цикле «Песни из Заонежья».

«*Самоутверждающая*» функция стилизации, стимулирующая новую тенденцию в авторском стиле, на наш взгляд, в стихах Н. Клюева не была столь важна. Выросший в крестьянской среде, поэт с детства впитал в себя любовь к народной поэзии, древним обрядам и обычаям. Фольклорная стилизация была наиболее близкой формой поэтического выражения крестьянских ценностей, художественно-народного опыта, коллективного начала искусства.

Для творчества Н. Клюева в целом характерна «*защитная*» функция стилизации, выражающаяся в ее особой роли не только как спосо-

бе отражения мирозерцания писателя, но и сохранения русской старины, крестьянской культуры, фольклорного слова. Отказываясь петь в один голос с пролеткультовцами, Н. Клюев с аввакумовской настойчивостью продолжал строить свою систему ценностей по законам «избяного Рая», требуя сохранения и поддержки крестьянского Мира. Обладая тонкой интуицией и предчувствием, он видел надвигающуюся гибель его «кондовой Руси», предупреждал об этом своими пророческими стихами. В этом проявляется еще одна функция клюевской стилизации – «*пророческая*». Проповедуя аскетические идеалы, старообрядческие вероисповедальные и человеческие нормы общежителъства, поэт предлагает свой путь жизни, отличный от ценностных установок времени. В этом находит отражение и другая сторона клюевской стилизации – «*проповедническая*», которая особенно проявит себя на мифологическом материале. Поэтизируя крестьянский быт, обычаи старообрядческой семьи, детально описывая костюм женщины-поморки, Н. Клюев любителся красотой народного поэтического слова, наслаждается фольклорными оборотами речи. В этом мы видим еще одну функцию клюевской фольклорной стилизации – «*эстетическую*».

Сборник «Песни из Заонежья» (1916) построен в основном на приеме фольклорной стилизации лирических и свадебных песен, солдатских причитаний, плачей, духовных стихов. Опираясь на сложившиеся фольклорные каноны, Н. Клюев создавал свои песенные сюжеты, объединяя в одной поэтической структуре образы и мотивы разных жанров (мотив «неверного выбора-жеребья», «судьбы», «любви», «жертвенности» и «покорности», образ «души» в лирической песне и духовном стихе).

Влияние религиозных взглядов поэта заметнее всего сказывалось на финале «Песен», выражалось в появлении образов и мотивов, определяющих своеобразное развитие сюжета. Эсхатологическими настроениями пронизаны хлыстовско-апокалиптические мотивы «фатальной разлуки» («Посадская», «Слободская»), «отсутствия счастливых семей» («Западите-ка, девичьи тропины...», «Ивушка зелененька...»), «Свадебная», «Не под елью белый мох...», «Бабыя песня»), «преждевременной смерти одного из влюбленных» («На малиновом кусту...»), «На припеке цветик алый...», «Как по реченьке-реке...»).

«Жесткая нормативность», характерная для художественной системы фольклора, проявлялась в стихах Н. Клюева в закономерном и частом применении различных фольклорных приемов: психологического параллелизма, постоянных эпитетов, уменьшительно-ласкательных суффиксов, плеоназмов, тавтологии, устоявшихся фразеологических

сочетаний, народной символики. Эти приемы Н. Клюев переосмысляет и развивает, создает на их основе свои авторские образы и мотивы.

В ходе анализа стихов цикла «Песни из Заонежья» мы обращались к различным фольклорным сборникам (П.И. Киреевского, А.И. Соболевского, П.В. Шейна, П.С. Выходцева, Н.П. Колпаковой, С.Г. Лазутина). Сравнение показало, что текстуальное сходство авторских и фольклорных вариантов ограничивается только зачином (*неавторским словом, цитацией*). Особенность клюевской «неполной стилизации» на уровне сюжета выражается следующим образом: сходство в сюжете может распространяться на большую часть стихотворения, а развитие сюжета во второй части текста чаще всего связано с проявлением «своего», «авторского» начала. Фольклорная цитата в творчестве Н. Клюева не только точна, но и узнаваема, читатель слышит чужой голос. Характерный фольклорный зачин настраивал читателя на определенную тональность, на восприятие авторской стилизации народной песни.

Одной из важных особенностей цитирования является обращение сразу к нескольким текстам-источникам, порой по жанру не связанным друг с другом. Это приводит к образованию в авторском тексте своеобразного *многоголосия*, расширяющего его эстетические возможности. Так, в лирической солдатской песне Клюева довольно ощутимы обращения к духовным стихам («Песня про судьбу», «Сизый голубь»), любовные и семейно-бытовые песни сочетали в себе мотивы «ухода в белый скит» («Ах вы, цветики, цветы лазоревы...», «Вы, белиларумяна мои...», «Слободская»).

Рассматривая *фонические цитации*, мы пришли к выводу, что в отдельных случаях в стихах передается *мелодика* протяжных и плясовых песен, то есть влияние фольклорного источника ощущается и на фоническом уровне.

Применительно к жанру лирической любовной песни («Ах вы, цветики, цветы лазоревы...») «жесткая нормативность» фольклорной стилизации у Н. Клюева проявляется в характерных композиционных и речевых приемах фольклора: психологического параллелизма («На припеке цветик алый / Обезлиствел и поблек, – / Свет детина разудалый / От зазнобушки далека»), постоянных эпитетов («темны боры», «красна девица», «сахарны губы», «сизый голубь»), уменьшительно-ласкательных суффиксов («молоденька», «муженечек», «перышки», «маленько», «любушка»), тавтологии и плеоназмов («ходить походом», «на гульбищах погуливать», «мукой мучиться», «иссушила сухота», «девицы-голубушки»). С этой песни начинается группа стихов, где девушка делает свой выбор в пользу монашества. В ней поэт ис-

пользует стилизации разных жанров фольклора. *Цитата* из духовного стиха мотивирована сюжетом, но именно она становится *знаком* определенной концепции поэта.

Мотив ухода в «белый скит» (в поэтической системе Н. Клюева он рассматривается как проявление независимого характера героини) встречается также в лирической песне «Вы белила-румяна мои...». Такое сочетание разных голосов создает характерную для поэтики Н. Клюева картину *многоголосия*. Особый смысл поэт вкладывает в мотив «широкой гульбы» (духовной свободы, полноты жизни).

В стилизациях свадебных песен («Ах, подруженьки-голубушки...», «Свадебная», «Ивушка-зелененька...») используется характерный прием *идеализации* убранства старообрядческого жилища («разузорчатая завеса», «мудрены красны шитицы», «горенка – светлая сидельня»), костюма («сарафан-разгуляя», «расписная бахрома»), украшений женщин-старообрядок («шелк бурмитчатый, наводчатый», «мелкий бисер с ясным золотом»), названий молодых людей («друженька», «нелюбимый муженька», «девическая краса», «красна девушка», «девушка-молоденька», «павушка», «краса»).

Для Н. Клюева характерны мрачные предчувствия, пророческие сны. Подобным настроениям созвучна тема «фатальной разлуки» в изображении человеческой судьбы: счастье молодых людей невозможно, поэтому от каждой песни цикла веет печалью («Посадская», «Вы белила-румяна мои...», «Западите-ка, девичьи тропины...», «Слободская»).

Мы выявили следующие отступления от народной традиции в использовании системы образов, изобразительно-выразительных и композиционных приемов. Так, например, Клюев преодолевает однозначность фольклорных образов, их однонаправленную функциональность. Если в фольклоре молодец и девица полностью зависели от воли родителей, то в стихах Клюева лирические герои проявляют активность и настойчивость в принципиальных вопросах веры, в решении своей судьбы, что приближает сюжеты «Песен» к жизненной правде. При этом автор-поэт выступает не как «певец-сказитель» – выразитель коллективного народного мышления, а как писатель, имеющий индивидуально-авторскую позицию.

Внутренняя независимость клюевских героев проявлялась в их активных действиях: замужняя женщина могла sluкавить (мотив «мудрая грамотея»), обвести мужа, чтобы пойти на «вольное гуляньице»; привязать «неладного мужа» к дереву, требуя от него выполнения своей воли; утвердить свое достоинство ценой собственной жизни (мотив «незаконного ребенка»); не получив у отца «дозволенья ожениться»,

сын навсегда поселяется в монашеской келье. В свадебной песне «Ивушка зелененька» появляется авторский мотив «отложить рукоделье». В поэтической системе Н. Клюева он означает «отказ сватам». Героиню этот поступок характеризует как уверенную в себе и могущую постоять за себя, в отличие от традиционной покорности невесты. Образ независимой и свободолюбивой женщины-старообрядки («Плясея», «Ах, подруженьки-голубушки...») проступает во всех стихах цикла, где поэт акцентирует внимание на активной жизненной позиции героев («На селе четыре жителя...», «Я сгорела, молоденька, без огня...»), в мотивах «всепрощения» («Стих о праведной душе», «Прославление милостыни»).

В фольклорных стилизациях Н. Клюев часто использует близкие по смыслу, но не буквально точные народные выражения. В контексте одного стихотворения нередко оказываются рядом как традиционные (порой наделенные не свойственными фольклору чертами), так и авторские образы и мотивы («пригожество-краса», «заманка-щипота», «макаساتовый сапожок», ходить на «гульбище-волень»). Отличительная особенность клюевских обрядовых песен – богатство развернутых метафор, чего в такой степени в народной песне не могло быть: «замуровать, девичьи тропины», «робкой былинкой кивать при пути», «на реке калинов мост / В снежный кутается холст», «не полымя в бору / Полыхает ало», «причитаний свирель».

Индивидуально-авторское начало проявляется и в изменении *композиционного* строения «Песен»: если в фольклоре основная часть представляет собой монолог, диалог или сюжетно-повествовательную форму, то Н. Клюев использует и *параллельное развертывание тем* (по определению Л.А. Киселевой) (2). Ярким примером тому служат песни «Плясея» и «Досюльная».

Случаев контаминации в «Песнях» Н. Клюева нами не обнаружено, поэт здесь отходит от традиций, но при этом довольно часто использует видоизменения одной и той же темы, которые объединяет в так называемые «гнезда» с общими мотивами «загубленной женской судьбы», «неверного выбора-«жеребия», «непокорного нрава», «праматеринского начала» и образов «зелена вина», «тальянки медносборчатой», «гармоники-размыкушки».

Отходом от «жесткой нормативности» в стихах Н. Клюева является многозначность образов (при их однозначности в фольклоре): «красная горка» – это церковный праздник, следующий за пасхальной неделей, также место обитания нечистой силы и оберег; «кукушка» у Н. Клюева выступает как в значении оберега, так и в значении символа души, грусти, печали; «голубь» соединен с образом Христа (помимо

традиционного значения человеческой души). Говоря о способах фольклорной стилизации в творчестве Н. Клюева, отмечаем ее характерную особенность: не все произведение целиком создано в рамках стилизуемого жанра. Мы называем это «*неполной стилизацией*» в сочетании с ярко выраженным авторским финалом.

Итак, влияние «жесткой нормативности» фольклора при создании фольклорной стилизации в циклах Н. Клюева выразилась в использовании традиционных образов и приемов народной поэтики: психологического параллелизма, ступенчатого сужения образов, обращений, идеализации, отрицательных сравнений, уменьшительно-ласкательных слов, постоянных эпитетов, застывших словосочетаний, плеоназмов, инверсий, повторов, лексической (в зачине) и фонической цитации. Отход от «жесткого канона», от исходного жанра в импровизациях Н. Клюева нашел свое выражение в своеобразном развитии сюжета, в использовании «подтекста» (чаще всего под влиянием религиозного мироощущения поэта), в совмещении в одной поэтической структуре образов и мотивов различных жанров (песни, плача, причитания, духовного стиха), в многозначности и многофункциональности образов, в частичном изменении традиционных и создании индивидуально-авторских образов, в применении развернутых метафор и неологизмов, в сгущении красок при создании художественных описаний (портрета, пейзажа, интерьера). Талантливый художник со своим творческим «я», Николай Клюев создал на фольклорной основе оригинальные произведения, в которых авторские образы в сочетании с литературными приемами на новом художественном уровне продолжили словесную народную культуру.

#### Литература:

1. Клюев Н. Сердце Единорога. Стихи и поэмы. / Н. Клюев. – СПб.: ЭХГИ, 1999.
2. Киселева Л.А. Поэзия Н.А.Клюева и проблемы изучения новокрестьянской литературы // Л.А.Киселева. – Киев: КГУ, 1999.
3. Мущенко Е.Г. Функции стилизации в русской литературе конца 19-нач. 20 века. / Е.Г. Мущенко. // Филол. Записки : Вестник литературоведения и языкознания. – Воронеж, ВГУ, 1996.

## **МЕСТО ФОЛЬКЛОРА В РАССКАЗЕ А.И. ЭРТЕЛЯ «ПОЛОУМНЫЙ»**

Творчество А.И. Эртеля, замечательного русского прозаика конца XIX века, преимущественно посвящено изображению жизни русской деревни в пореформенную эпоху. Современники писателя единодушно отмечали, что А.И. Эртель «умеет выхватывать из жизни её интереснейшие явления» (9, 205). Внимание к крестьянской среде заслуживало со стороны критиков, как упреков, так и одобрения.

После появления первых произведений А.И. Эртеля в печати критики обвиняли писателя в излишнем внимании к крестьянским образам (7, 435), однако стремление писателя воспроизвести «народную душу» (8, 115) не осталось незамеченным. Писателя интересует и характер («прижимистость», «униженность», «закаленность натуры» и т.д.), и образ жизни, и представления о справедливости («земельные иллюзии»), и традиции (8, 115). Анализируя типы крестьянских персонажей, исследователи творчества А.И. Эртеля попутно упоминают о включении многочисленных элементов фольклорных произведений, не рассматривая подробно их роль в авторском тексте. В нашем исследовании мы попытаемся разобраться в том, каково место фольклора в раннем творчестве А.И. Эртеля, а именно в рассказе «Полоумный» (1878), вошедшем в цикл рассказов «Записки Степняка» (1878-1881).

Проблема взаимодействия фольклора и литературы в XX веке рассматривалась наукой с разных позиций. С точки зрения функционирования фольклорных элементов в литературном тексте, обобщив ряд исследований (Л.И. Емельянова, У.Б. Далгат, А.И. Лазарева, Д.Н. Медриша, А.А. Горелова), можно выделить следующие варианты использования фольклора в литературе:

1. фольклор используется как необходимое средство создания народного колорита в соответствующих сценах;
2. фольклор является средством, необходимым для выражения авторской концепции;
3. фольклор используется в качестве основы поэтического мира.

Обратимся к материалу исследования. В рассказе «Полоумный» ведется проникновенный рассказ о трагической судьбе конюха Егора. Постепенно история его жизни разворачивается перед нами в виде рассказа самого Егора, затем эти же события мы переживаем с точки зрения сознания автора-рассказчика. Мало того, история жизни Егора дается и в несколько насмешливом виде с точки зрения его односель-

чан. Таким образом, А.И. Эртель ведет разноплановое повествование, используя разные точки зрения, разные позиции. Для этого он в каждом случае использует разные приемы.

Автор-рассказчик, смотрящий как бы со стороны на происходящее, использует многообразие художественных описаний (портретных и пейзажных), авторских рассуждений и оценок. Существенную роль в экспозиции рассказа играет описание степи, показанное глазами автора-рассказчика.

Перед нами образ широкой степи: *«широкий простор степей и полей», «бесконечная даль», «запах сжатого хлеба»* (1, 23). Окончательно формирует ощущение огромного степного пространства картина степи, увиденная Батуриным (автором-рассказчиком) после пробуждения. Детализация пространства гречишного поля (*«за прудком, тянулись скошенные поля, усеянные темно-бурыми копнами гречихи и проса»*) (1, 24), которое видит Батурин на востоке, контрастирует с обобщенной картиной степи, с ощущением глобальности степной, нетронутой дали: *«прямо предо мною, к западу, лежала степь»* (1, 24), *«вплоть до виднеющегося вдали хутора все было — степь»* (1, 24). Перед Батуриным предстает все очарование степи перед закатом. Здесь во всем чувствуется особая красота, которая восхищает рассказчика: *«солнце, словно полымем»* охватывает степь, *«маленький прудок у хутора так и горел ровным алым пламенем»*, дрожала *«паутина, как золотая пыль»* (1, 24). Точные и красочные индивидуально-авторские эпитеты, сравнения, метафоры А.И.Эртеля помогают читателю мгновенно представить красоту степи, красоту неброской южнорусской природы.

И потом на протяжении всего рассказа автор будет отмечать все происходящие изменения в природе (закат, сумерки, ночь, предзвездный туман), вроде бы никак не связанные с переживаниями Егора. На протяжении всего рассказа в разных поворотах будут возникать на горизонте большие и малые курганы, один из которых прямо связан с действием рассказа. Картины природы у Эртеля наполнены звуком и цветом, точными индивидуально-авторскими метафорами. Например, *«Солнце закатилось. Горизонт на западе охватила румяная полоска. На потемневшем востоке слабо мигая, вспыхнула звездочка. Вечерние тени обнимали степь. Курганы хмурыми силуэтами выделялись на розовой зорьке. В прохладном воздухе было тихо, тихо... Трава подернулась влагой, а там, где тени были гуще, где они лежали с самых полдён, - около рощи, у стогов – начинала ложиться матовая роса»*.

С помощью авторского повествования, казалось бы, вполне успешно разворачивается перед нами цепь событий, через диалоги раскры-

ваются переживания героев, их богатый и разнообразный внутренний мир. Но только литературные краски и приемы не удовлетворяют писателя. Он находит еще и другое дополнительное средство раскрытия характера Петрухи и Егора – это неповторимый мир фольклора с его иными художественными законами. Герои с их традиционным мышлением «потребовали» соответствующих традиционных изобразительных форм. Посмотрим, как же это выразилось в рассказе А.И.Эртеля «Полоумный».

На фоне степного простора, алых красок догорающего вечера и происходит встреча Батурина с Петрухой. Батурин видит перед собой молодого парня, весельчака и шеголя. Удадь, беспечность, задор, навивную бесцеремонность и детскую простоту отмечает автор-рассказчик в этом конюхе. На фоне беззаботности Петрухи резко выделяется трагичность образа второго конюха. В облике Егора автор-рассказчик отмечает *«строгий профиль», «тонкие, сжатые губы», «не то грустные, не то злые глаза», «печать сдержанной тоски»* (1, 29). Внешний вид героя говорит Батурину о серьезных внутренних переживаниях Егора. Горестный рассказ Егора звучит на фоне уходящего солнца, когда воздух напоен ароматом и свежестью, от этого Батурина еще больше слушать речь Егора, *«нескладным диссонансом»* звучащую *«в этом живительном воздухе»* (1, 33). Автор-рассказчик внимательно наблюдает за изменениями во внешности героя, с помощью портрета подтверждая глубокие переживания Егора. Интересно, что о внешнем облике героя говорится только перед самым началом рассказа, а далее автор-рассказчик упоминает только свое впечатление о звучании голоса Егора. Рассказывая свою историю, он как бы заново переживает её, об этом говорит и обозначение звука речи героя: *«протяжный», «тоскливый», «щемящий», «глухой», «усталый»* голос.

Главный герой рассказа подробно повествует свои радости и горести, и поэтому на первое место в характеристике этого образа выходит его речь. Глубоко одаренная натура Егора позволяет ему не только вести рассказ о событии, но также создавать природные образы, рисовать облик своей любимой.

Интересно, что предварительную оценку Егора автор-рассказчик получает от Петрухи, который высказывает не столько свое отношение к Егору, сколько общую позицию крестьян-односельчан. Пренебрежение и насмешка слышится в кратком изложении истории Егора: *«ишь, он в одну девку врезался, — Гашка там есть, — а она возьми да загулай с купцом; он с тех пор и ополоумел...»* (1, 28). Но сквозь насмешку проступает и боязнь, опаска, с которой относится Петруха к Егору:

*«Мы уж теперь перестали над ним зубоскалить, того гляди убьет — боязно...»* (1, 28).

Как мы видим, А.И. Эртель достаточно ярко и полно объясняет читателю положение героя, его переживания с помощью чисто литературных средств: художественных описаний, рассуждений, речи героя. Но художник, выросший в народной среде, воспитанный в народной культуре, не понаслышке знакомый с прекрасными фольклорными образцами, не может не ввести в свой текст фольклорные средства изображения. Они также будут выполнять различные функции, будут иметь различный объем и свое место в художественном мире героев Эртеля. Можно сразу отметить, что фольклорные элементы в рассказе Эртеля будут даваться по нарастающему, постепенно усиливаясь. Давайте убедимся в этом.

Хотелось бы начать разговор о фольклоризме А.И. Эртеля в рассказе «Полоумный» со сцены знакомства автора-рассказчика с Петрухой. Эта сцена является экспозицией в данном рассказе, т.к. из нее мы узнаем предысторию всех событий.

Батурич любит предзакатным степным раздольем, и в какой-то момент все звуки стихают. Этот момент тишины словно останавливает мгновение, но *«скрыт колодезного журавца»* и *«звуки жалеек»* нарушают тишину, подготавливают читателя к дальнейшему развитию действия.

Звуки плясового наигрыша, которые слышит Батурич, помогают усилить пластичность, осязаемость картины природы, крестьянской жизни. Миром и спокойствием веет от этих деревенских звуков. Это еще не песня, но наигрыш, создающий определенное эмоциональное состояние, вызывающий реакцию слушателя. Прием олицетворения, используемый автором при включении звучания народного инструмента, говорит о характере наигрыша: звуки *«жалеек» «звонко прорезали воздух и затрепетали»*, *«бойкий мотив шаловливо переливался»*, *«издалека неся навстречу ему такой же бойкий, такой же игриво-веселый отзвук»*, *«новые, славные тоны пробежали по степи»* (1, 25). Веселый наигрыш «жалеек» нарушает торжественную тишину вечерней степи, вносит оживление в пространство. Такой прием включения фольклорной песни, народного наигрыша мы называем *фоновым мелодическим (нетекстовым) цитированием*. Использование такого термина нам видится необходимым в связи с тем, что включение в авторское повествование текста народной песни практически в каждом произведении А.И. Эртеля предваряется звуковым фоном. В этих эпизодах упоминается о характере звучания мелодии, но не о тексте, что создает определенное настроение, подготавливает к восприятию фольклорного

текста.

Так и в рассказе «Полоумный» Батулин многократно говорит о характере звучания мелодии: веселые, подмывающие ноты, бойкий мотив шаловливо переливается, бойкий, игриво-веселый отзвук, задорно-веселые звуки. Мотив веселья создает соответствующее настроение и у героя: *«Весело на белом свете!» — думалось...»* (1,25). Однако настроение это обманчиво, что подчеркивается безличным глаголом «думалось» и последующим описанием картины заходящего солнца: *«Горизонт на востоке охватывала хмурая синева»* (1, 25).

Звуки «жалейки» настраивают читателя на встречу с исполнителем – пастухом Петрухой. Весь вид пастуха не нарушает первоначального впечатления, составленного на основании только что услышанного Батуриным беззаботного наигрыша пастуха, и производит впечатление *«кудали и беспечности», «глаза глядят весело и задорно»* (1, 25). Разговор Батурина и Петрухи идет о каждодневных крестьянских заботах.

Интерес автора-рассказчика вызывает упоминание Петрухи о втором конюхе, Егоре Полоумном: *«ишь, он в одну девку врзался...»* (1, 28). Петрухе и его односельчанам непонятно состояние Егора, поэтому с недоумением он описывает странности Полоумного: *«лежит, это, на кургане, – вон что над самым Битюком, – выше его нету; подхожу я, это, – почитай на него наступил, – а он словно и не видит... Выпучил глаза наобышко да глядит...<...> Чего ж, мол, его глядеть-то? пойдем табун выгонять... А он, это, братец ты мой, как схватит себя за виски да как заголосит, меня аж оторопь взяла...»* (1,29).

Таким образом, случайная, но впоследствии глубоко взволновавшая автора-рассказчика, встреча с Егором, послужившая завязкой сюжета, подготовлена несколькими моментами: во-первых, картиной пылающего заката на фоне бесконечной степи, трагическая красота которой создает особую восприимчивость в душевном состоянии автора-рассказчика; во-вторых, веселыми, задорными звуками жалеек, создающими жизнеутверждающий настрой и в то же время звучащих не к месту; в-третьих, рассказом Петрухи о Егоре, внесшим ноту негатива в общее спокойное настроение рассказа.

Егор не сразу раскрывается Батулину. Рассказывая о красоте родного края, он незаметно переходит к повествованию о своем горе, ведь на фоне этого степного раздолья родилась его любовь, прошли самые счастливые дни его жизни. С помощью сказового начала, использованного А.И. Эртелем в речи героя, автору удастся нарисовать личность незаурядную, поэтическую. Эти качества проявляются в том, как герой видит красоту окружающего мира, с каким оживлением он говорит о родном крае: *«Приволье! куда ни глянешь, все колокольни беле-*

*ются да кресты жаром горят...<...> кресты, словно огоньки, блистают на солнышке... Тут тебе у реки сѣла да деревни приютились, словно от ворога схоронились...», «листва вверху над головами словно река в половодье шумит...», «Битюк словно туман белеется» (1, 30).*

В речи Егора А.И. Эртель широко использует олицетворения, сравнения, метафоры. Однако эти сравнения и метафоры имеют иной характер, иные истоки, нежели описания автора-рассказчика. Герой говорит о той же степи, что и Батулин. Как мы помним, эмоциональные описания автора-рассказчика имеют книжный характер, явно выражена литературная речь. Простой пастух Егор, тем не менее, также эмоционально, ярко рассуждает о своем крае. В образе Егора Полоумного А.И. Эртель попытался показать человека из народа, наделенного образным мышлением и выражающего свои мысли в традиционных образах. Все сравнения и метафоры, имеющиеся в речи этого персонажа, почерпнуты из крестьянской жизни, народной поэзии. В воспоминаниях о детстве постоянно звучат сказочные и песенные мотивы. Образное мышление героя складывается в пастушеском детстве, проведенном среди степей: *«Чего, бывало, не делали! венки вьем, сказки друг дружке сказываем, песни играем...»* (1, 32). Характерно точное употребление Эртелем южнорусского словосочетания «песни играем». Чуткое мировосприятие, умение видеть красоту окружающего мира объясняют то трепетное отношение к девушке, которое испытывает Егор. Он чувствует, что Гашка – его вторая половинка, родственная душа. Егора до глубины души потрясает осознание того, что грубая сила растоптала самое удивительное, что было в его жизни. Переживания Егора и отношение односельчан к его истории показывает, что перед нами человек, выделяющийся из общей крестьянской массы. Недаром исключительную любовь Егора окружающие считают за безумие. Егор удивляет и Батулина: *«если он от любви такой-то стал, то это ведь не частое явление в крестьянском мире, где любовь по большей части оканчивается свадьбой, а после нее становится уж привычкой...»* (1, 29).

Повествование Егора, в котором в лирической форме раскрываются переживания героя, многое объясняют Батулину. Картина деревенского детства на фоне степного приволья контрастирует с рассказом о несчастье. Счастливые мгновения Егора неразрывно связаны с народными песнями, сказками, степным раздольем, «синим небушком», «Битюком». Блестят глаза героя, когда он говорит о красоте любимой девушки. Немногочисленные описания Гашки передают, скорее, только впечатления о её красоте. *«Девчонка-то она была шустрая, ничего не боялась... <....> Она еще девчонкой хороша была, недаром теперь первая на селе... <....>А она в ту пору уж выраивлялась — как есть*

*красивая девка стала: чернбровая да статная... <...> А уж хороша была Гашка эту весну!..»* (1, 36). Данные цитаты указывают на традиционные фольклорные обозначения внешности девушки. Образ Гашки – типичный образ «красной девки» из народной песни: она чернбровая и статна – другого описания в данном контексте и не требуется, потому что доказывать её красоту герой не собирается, это и так всем известно. Описание в данном случае построено по законам фольклора: традиционно, по шаблону. В речи Егора звучит вполне естественно.

Если мы обратимся к примерам из известных народных песен, то увидим сходные описания красоты девушки: *Во городе Саратове / У купца богатого / Была дочь хорошая: / Белая, румяная, / Маша чернбровая, / Молодая Машечка...* (6, 122).

Егор взволнован, его речь сбивчива, она подчинена его потрясенному сознанию. Общая тоскливость повествования и редкие моменты оживленности Егора (когда он рассказывает о счастливых минутах, проведенных с любимой девушкой) резко контрастны, усиливают понимание утраты героя. Егору не в чем упрекнуть любимую, давление обстоятельств, власть денег губят девушку. Рассказывая о своем душевном состоянии, Егор, как и при описании родного края, красоты любимой девушки, пользуется традиционными фольклорными оборотами: *«тоска вот дюже грызет», «закаменело мое сердце», «так и ноет сердце, так и сосет», «тоска одолела»* (1, 37). Подобные словесные формулы мы видим и в народных песнях: *«Какъ вечеръ тоска одоляла./ Всю я ноченьку, млада, не спала...»* (5, 510); *«Не воротиссье, любезной, я помру с тоски./ Я со той ли со тоски, с горюшка, с кручинушки; /Надорветсе мое серцо слезно плакуци...»* (4, 840); *«Отъ разлуки сердце ноеть, /Ноеть, ноеть, занываетъ...»* (5, 19).

В целом, с помощью рассказа Егора нагнетается чувство безысходности и, кажется, совсем не к месту звучит издали песня Петрухи, начинающаяся со слов:

«Веселая беседушка,  
Где батюшка пьет...» (1, 37).

Здесь А.И. Эртель впервые вводит относительно большой отрывок из фольклорного текста. Его включение подготовлено звуками народного наигрыша, но в большей степени рассказом Полоумного, насыщенного трагическим чувством, выраженным с помощью традиционных фольклорных оборотов. Рыдания слышит Батулин, и в этот момент до него доносится «Веселая беседушка», которую поет Петруха.

Исполнение песни обезличено, автор показывает, что песня поется без лишних эмоций: *пронеслось, отозвалось, откликнулось*, – так слышится эта песня. Также современному читателю может показаться, что

здесь писатель использует прием антитезы, противопоставляя содержание песни рассказу Егора, ведь слова песни, приведенные А.И. Эртелем, никак не говорят о печальном её содержании. Однако жанр свадебной песни периода сватовства и девичника, её протяжный характер, а также окончание цитаты намекают на её истинное содержание:

Он пьет, не пьет,  
Родимый мой,  
За мной, молодой, шлет...  
А я млада, младешенька  
Замешкалася...  
В шелковой я травушке  
Запуталася...

Слова «замешкалася», «запуталася» в чем-то оказываются созвучны непростой судьбе Гашки.

Как видим, после звучания народных наигрышей в экспозиции рассказа, где создается только определенное настроение, А.И. Эртель включает отрывок народной песни, не только создающий звуковой фон, но имеющий и смысловое значение в контексте рассказа. Но «Веселая беседушка», намекая на судьбу героини рассказа, не отражает душевные переживания Егора, в ответ он затягивает другую песню, которая полностью раскрывает мучительное состояние героя:

Эх... не одна то ль, не одна во поле дороженька,  
Одна пролегала...  
Она ельничком, мелким березничком –  
Она зарастала...  
Частым ли, частым, горьким осинничком  
Ее застилало...  
...Эх ты, прости-прощай, мил сердечный друг,  
Прощай, будь здорова...  
Коли лучше ты меня найдешь, – меня позабудешь...  
Коли хуже ты меня найдешь, – меня вспомнешь...  
...Вспомнешь! (1, 39)

Как видим, третий (по тексту рассказа) момент включения звучания народной песни уже содержит полный текст, который четко связан с судьбой главного героя рассказа. Перед нами уже не фоновое, а объемное текстовое цитирование.

Эпизод исполнения народной песни «Не одна во поле дороженька» является кульминационным. А.И. Эртель показывает, как в народной песне звучит эмоциональный накал, как выплескивается вся горечь, накопившаяся в сердце Егора. С помощью песни герой до конца «рас-

сказывает» свою историю, все свои раздумья, сомнения и переживания о том, как сложится жизнь любимой девушки, о том, как ему самому жить дальше. А.И. Эртель показывает, что в песне герой выражает все то, что не смог выразить словами, этому способствуют фольклорные символы, содержащиеся в тексте песни: «дорожка» - символ жизненного пути, «дорожка», заросшая «ельничком, березничком, горьким осинничком» является символом несчастливой судьбы, символом утраты, горя, смерти. Символическое значение народной песни понятно и автору-рассказчику, так и чудится ему, что речь в песне идет не о дорожке заросшей, а о *«жизни безвременно загубленной, о доле бесталанной, о любви опозоренной»* (1, 39). Таким образом, фольклорные символы, содержащиеся в тексте песни, соотносятся с образом самого исполнителя, с его трагической судьбой. Также связь народной песни с переживаниями героя подчеркивается манерой исполнения: *«Словно не песню он пел, а слезную жалобу какую-то...»*.

Использование песни «Не одна в поле дороженька» в рассказе А.И. Эртеля заставляет нас вспомнить обращение к этому тексту предшественников писателя. Так, в повести «Капитанская дочка» в эпиграфе к главе «Любовь», А.С. Пушкин в качестве эпиграфа помещает последние строки этой народной песни:

Коли лучше ты меня найдешь, – меня позабудешь...

Коли хуже ты меня найдешь, – меня вспомнешь.. (2, 596).

Словами из этой песни утешает Маша Гринева, когда тот получает отказ в благословении родителей на брак с Машей.

И, если А.С. Пушкин использует этот текст в качестве внесюжетного элемента - эпиграфа, то у И.С. Тургенева эта песня становится основой рассказа «Певцы» (3, 201), где её исполняет на песенном состязании Яков. Но интересно: в рассказе Тургенева нет её полного текста, подробно изображена лишь манера её исполнения: *«в нем была и неподдельная глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь»* (3, 201). Невольно читатель делает вывод, что, видимо, в песне говорится о том, что особенно волнует исполнителя. Косвенно подтверждаются переживания Якова и финальным эпизодом, где он предстает перед автором-рассказчиком в пьяном виде. И.С. Тургенев не говорит читателю о том, что тревожит Якова, лишь намекает на душевную тоску героя.

В отличие от И.А. Тургенева, А.И. Эртель вводит полный текст народной песни, что позволяет ему провести прямые параллели между содержанием народной песни, богатством ее символики и судьбой её исполнителя. Эту параллель повторяет и сам Егор Полоумный в

финале рассказа: *«Видно, и впрямь нашу дорожку «горьким осинничком застлало»* (1, 43).

Подводя итог нашим размышлениям, мы можем сделать следующие выводы. А.И. Эртель, создавая образы главных героев, широко использует разнообразные литературные композиционные и изобразительные средства, такие как пейзаж, речевые, портретные характеристики, смена точек зрения в изображении героев. Образ главного героя пастуха Егора показан глазами автора-рассказчика и второго пастуха Петрухи. А.И. Эртель заставляет читателя сравнивать героев, на фоне Петрухи ярче проявляются особенности образа Егора – его характер, образ мышления, мировосприятие. Используя классические литературные приемы в речи героя, писатель обращается и к традиционным фольклорным формулам, которые помогли ему выстроить ряд картин и дорисовать красоту природы, красоту любимой девушки. С помощью фольклорных ассоциаций А.И. Эртель постепенно раскрывает сложный, мятежный характер героя. Существенную роль в создании образа главного героя играют эпизоды, в которых звучит народная песня.

Народная песня в рассказе «Полоумный» и фоновое мелодическое цитирование (звучание наигрышей жалеек) выполняют ряд задач. Характеризуя героев, народная песня на звуковом и текстовом уровне выделяет основные моменты повествования, делает эмоциональный акцент во всех элементах сюжета: в экспозиции рассказа, в развитии действия и в кульминации. Звучание «жалеек» в экспозиции поддерживает мотив веселья и беспечности. Песня «Веселая беседушка», намекает на судьбу любимой девушки и, одновременно, выражает отстраненную позицию крестьянской общины к истории Егора Полоумного. Следует сказать, что звучание наигрышей и включение текста народных песен, безусловно, помогает создать определенный колорит повествования, однако эта функция в данном случае второстепенна.

Песня «Не одна в поле дороженька», напротив, предельно связана с судьбой главного героя и исполнителя, в песенных символах мы видим параллели с судьбой Егора Полоумного. В песне мы слышим тот же мотив тоски, печали, который выражен в рассказе главного героя о своей судьбе. Но, прежде всего, народная песня в рассказе «Полоумный» помогла подчеркнуть главную мысль писателя о том, что явления нового времени (власть денег, произвол, вседозволенность) не только разрушают жизнь отдельного человека, но и поэзию старого мира, традиционную мораль, законы жизни традиционной деревни.

Включение фольклорных элементов в литературный текст все время нарастает, доля фольклорного материала не просто увеличивается,

но и начинает играть все более существенную роль в композиции сюжета рассказа: от создания настроения (с помощью мелодического цитирования в экспозиции рассказа), через намек на судьбу героев (с помощью частичного включения текста песни «Веселая беседушка»), к символическому воспроизведению переживаний главного героя (через цитирование полного текста народной песни «Не одна в поле дороженька») в кульминационный момент рассказа. Фольклорная поэтика, традиционные песенные обороты ложатся в основу речи героя, создают образ героя, наделенного традиционным образным мышлением.

Таким образом, обращаясь к проблеме функционирования фольклорных элементов в литературе, высказанных в трудах литературоведов, мы можем сказать, что в рассказе «Полоумный» А.И. Эртель на всех уровнях использует песенное народное творчество (как сами тексты, так и традиционные песенные образы «красной девицы», «горького осинничка», «тоски одолевшей» и др.) и для создания колорита, и для воспроизведения традиционного народного мышления, и для выражения авторской идеи. Но все же в рассказе «Полоумный» использование фольклорного материала дается скорее для подтверждения уже созданной автором-рассказчиком картины, для всего того, что уже высказано устами героев рассказа и выполняет, следовательно, вспомогательную роль. Анализ других произведений раннего цикла «Записки степняка» даст возможность увидеть своеобразие фольклоризма А.И.Эртеля с иной стороны.

#### Литература:

1. Эртель А.И. Повести, рассказы / А.И. Эртель — Воронеж : Центр.-Черноземное кн. изд-во, 1984. — 319 с.
2. Пушкин А.С. Капитанская дочка / А.С. Пушкин // Избранные произведения : В 3 т. / А.С. Пушкин . – М.-Л., 1949. – Т.3: Драматические произведения. Проза. – С 556-713.
3. Тургенев И.С. Записки охотника / И.С. Тургенев // Собрание сочинений : В 5 т. / И. С. Тургенев . – М. : Рус. кн., 1994. – Т. 1: Записки охотника : Повести и рассказы 1844 - 1851 годов . – С. 3-322.
4. Беломорские старины и духовные стихи: Собрание А. В. Маркова / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — СПб.: Дмитрий Буланин, 2002.
5. Великорусские народные песни / Изд. проф. А. И. Соболевским. — Т. V. — СПб., 1899.
6. Песни, собранные П.В. Киреевским. Новая серия / Изд. О-вом любителей рос. словесности при Имп. Моск. ун-те ; Под ред. действ.

членов О-ва акад. *В. Ф. Миллера* и проф. *М. Н. Сперанского*. – М., 1911–1929. Вып. II, ч. 2. (Песни необрядовые). — М. : Типография Кооператива «Наука и Просвещение», 1929. — XI, 389 с.

7. Головин (Орловский) К.Ф. Русский роман и русское общество / Головин (К.Ф. Орловский) – М., 1897. – с.435-439.

8. Налимов А. Из летописи деревенской психики / А. Налимов // Образование. – 1907. – №7, отд. II. – с. 113-120.

9. Николаев П.Ф. Вопросы жизни в современной литературе. / П.Ф. Николаев – М., 1902. – с. 205-209, 224-228, 308-310.

*Я.В. Сальникова (ВГУ)*

## **ОБРАЗЫ ДЕРЕВЬЕВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ В.БЕЛОВА**

Проблемы взаимодействия литературы и фольклора, влияния народно-поэтических традиций на творчество того или иного писателя являются одними из наиболее актуальных в современном литературоведении. Это связано с тем, что обращение к устному народному творчеству, с одной стороны, отражает национальное своеобразие авторского видения мира, с другой стороны, показывает важность сохранения связей со своей родной культурой, историческим прошлым.

Взаимодействие «деревенской» прозы с народно-поэтическим пластом культуры очевидно. «Деревенщики» в своих произведениях обратились к изображению крестьянской жизни, основанной на многовековых традициях. Белов в книге очерков «Лад» отмечал: «Для художественного промысла характерна традиционная технология и традиционная образная система при обязательной художественной индивидуальности мастера» [1,81]. В творчестве писателя мы встречаем устойчивые образы, модели, приёмы, сложившиеся в рамках народно-творческого мышления. Фольклорный материал используется автором разными способами. В прозе Белова существуют образы-символы, реализующие свой изначальный традиционный смысл. Например, родничок («Привычное дело»), являясь крайней точкой родного для героев пространства, связан с фольклорно-мифологическим значением «границы», разделяющей мир на «свой» и «чужой» [2, 417]; образ «большой дороги» в рассказах писателя представлен фольклорно-метафорическим значением «жизненный путь» («За тремя волоками», «На Росстанном холме»). Примером ассоциативно-образной переключки, основанной на сохранении фольклорного подтекста, служат образ Ивана Тимофеевича («Весна»), в котором обнаруживается связь с былинным Микулой Селяниновичем, трудолюбивым пахарем, олицетво-

ряющем крестьянскую силу, и образ кривого Носопыря («Кануны»), напоминающий своими разговорами с «баннушко» героя быличек, связанного с незримым, потусторонним миром нечистой силы. Жанрово-стилевое своеобразие прозы Белова связано с использованием традиционных литературных форм. В центре «Бухтин вологодских завиральных», написанных в форме народного рассказа, находится герой-рассказчик, повествующий о своих приключениях; «Рыбацкая байка» основана на народном сюжете о Ерше Ершовиче, пришедшем в фольклор из древнерусской литературы. Стилистические особенности произведений писателя обусловлены широким использованием компонентов устной народной речи (поговорки, пословицы, народно-поэтическая лексика), северорусского диалекта (названия бытовых предметов и реалий). Образ деревенского мира раскрывается Беловым через описание народных обрядов, праздников, примет, поверий, которые сопровождаются включением фольклорных текстов (частушек, причетов, народных песен). Таким образом, для В.Белова народное творчество – благодатная почва, на которой взращивается поэтика художественного мира автора, основанная на богатом историческом, этнографическом и фольклорном материале.

В своих произведениях автор обращается не только к воспроизведению реалий народной жизни, Белов идёт дальше, ориентируясь на универсальные онтологические категории, определяющие картину мира в традиционной культуре. Пространственная организация многих произведений писателя основана на семантических оппозициях «свой-чужой», «верх-низ», «сакральный-профанный», что отражает архаические народные представления об устройстве вселенной. В рассказах «На родине», «Весенняя ночь», «Бобришный угор» писатель обращается к тем временам, когда «древний человек» жил в тесной взаимосвязи с «матерью-природой, всюду находя разум, чувство и волю» [3, 320]. Герои Белова, растворяясь в родной природе, знакомых с детства лесах, оказываются у истоков жизни, смотрят на окружающее глазами «пра-народа», превращаясь в язычников, обожающих мир вокруг, поклоняющихся лесам и деревьям. Привычные явления природы начинают восприниматься особым образом. Так, герой рассказа «Весенняя ночь» воспринимает трескучий гром как раскат «каменки нездешней, какой-то сказочно богатырской бани» [4, 371]. Пространство леса превращается в мифопоэтическое пространство, основным признаком которого является совмещение различных временных пластов. Герои путешествуют из современности во времена Древней Руси, метафизические координаты времени помогают им осмыслить

основу веками существующего миропорядка, ощутить себя частью окружающего мира.

В рассказе «На родине» старинный бор перемещает героя в языческую древность. Над лесом светит не солнце – Ярило. «Оно щедро, стремительно и бесшумно сыплет в лохматую прохладу мхов свои червонцы, а над мхами, словно сморенные за пряжей старухи, дремлют смолистые ели...» [4, 14]. Древний запах папоротника, огромный богатырь-тугодум, спрятавшийся в кронах сосен, облака, выплывающие из древних веков белопарусной армадой, – это то, что связывает героя с давно ушедшими поколениями. Окружающие деревья веками роднились с нашими предками, дарили им «скрипучие лапти и жаркую, бездымную лучину, растили пахучие веники, розги, полозья, копили певучесть для пастушьих рожков и мстительную тяжесть дубинам...» [4, 15]

Пространственная организация произведений Белова делает важными отдельные элементы пейзажа. Особую семантическую нагрузку в художественном мире писателя несут образы деревьев, являясь доминантными составляющими природного миропорядка. Сакральные деревья существовали у многих древних народов. А.Н.Афанасьев отмечает, что древние славянские племена предания о небесных, райских садах стали прилагать к земным лесам и рощам, сообщая им священный характер. «...Красота и таинственность огромных девственных лесов древнейшей эпохи не могли не поражать поэтически настроенного воображения младенческих племен» [3, 320]. М.Н.Эпштейн утверждает, что исключительно важная роль образа дерева в русской поэзии обусловлена «и природными факторами, и фольклорно-обрядовыми традициями, и многовековым земледельческим укладом жизни» [5, 37].

Действие повести «Привычное дело» происходит в деревне Соновка, окруженной со всех сторон лесом. Ели и сосны, являясь частью природного пространства, реализуют своё прямое предметное значение. Например, для ночлега в лесу Иван Африканович выбирает огромную, мохнатую, в полтора обхвата ель. Древесная «сушина» необходима для разведения огня, еловые лапы, хвоя у ствола – место для сна. Для нас важным является то, что русская культурная традиция приписывает хвойным деревьям особый символический смысл. В славянских верованиях эти деревья имеют отношение к области народной демонологии. Хвойные леса в быличках представляются местом пребывания лешего, домового, чёрта [6, 184]. Оказавшись в еловом лесу, Иван Африканович, испытывая на себе влияние окружающей «колдовской тишины», напоминает героя русских сказок, которого волшебный

лесной мир испытывает на прочность. Дрынов попадает в пространство с особым, сказочным колоритом: «Красная большая луна встала над лесом. Она катилась по еловым верхам, сопровождая одинокую, скрипящую завёртками подводу» [7, 21]. С другой стороны, сосна и ель в народной мифопоэтической традиции символизируют таинственное молчание, оцепенение, погружённость в себя [5, 75]. Иван Африканович, оказавшись среди вековых елей, замыкается в себе, «приступ словоохотливости, как по команде, сменился глубоким и молчаливым равнодушием» [7, 22].

Сосна, ель в художественном мире повести становятся частью жизненной вертикали, объединяя небо и землю. Впервые развёрнутая картина природного пространства, включающая все уровни мировой оси появляется при описании детского, «запредельного» сна, раздвигающего границы привычного бытия до полного слияния с окружающим миром. «Новорождённый спокойно и глубоко спал в своих санках. Сосны, прохваченные насквозь солнцем, спали тоже, спали глубоко и отраднo...» [7, 36] Другим героем повести, способным воспринимать мир во всей полноте, является старуха Степановна. Проходя по тихому и отрадному лугу, она обращает внимание на то, что воздух остановился. «Тёмные ели берегли зелёную свою глубину: глядишь, как в омут. У сосен зелень сизая...тоже не двинут ни одной иголкой, а такие высокие. И сквозь них голубенькое, почти белое небо...» [7, 133]. Таким образом, сосна или ель в повести «космизируют пейзаж». Через образ хвойного дерева раскрывается попытка осмысления героями мироустройства, в основе которого лежит слияние человека с окружающим миром. «Дерево соединяет глубину и высоту не только в пространстве, но и во времени, выступая как символ памяти и прошлом и надежде на будущее» [5, 38]. Неслучайно образ сосны, как символ самой вечности, раскрывается через образ новорождённого ребёнка и мудрой старухи Степановны. Семантическая коннотация таинственности реализуется в повести через название и местоположение деревни, в которой происходят описываемые в повести события. Сосновка, окружённая со всех сторон лесом, приобретает значение сакрального топоса. Отгороженность от внешнего мира характеризует внутреннее состояние героев. Погружённость в себя, замкнутость, глубокомысленное молчание являются основными характеристиками Ивана Африкановича. Эти качества помогают ему не сбиться с пути, найти своё место в окружающей действительности.

Сосна в художественном мире В.Белова становится «мифопоэтической проекцией вселенной», выполняя функцию «мирового дерева», «строителя» мировой жизни. Образ сосны-великанши в романе «Ка-

нуны», очевидно, переключается с образом царского лиственя из повести Распутина «Прощание с Матёрой». Лиственя – опора острова, олицетворяющая природные силы и силы народа. Никакой продукт человеческой цивилизации не может уничтожить гордое дерево. Сосна-великанша в «Канунах» также становится символом всего крестьянского мира, существующего по законам гармонии и внутренней соразмерности. Крестьянская вселенная построена по принципу «лесной семьи», основанной на взаимном сохранении. Сосна «жила, созерцала, не мешая другим, наслаждалась солнцем и пила поднебесную синеву... Каждая пара игл, была частью, и все дружно облепляли тонкий сосновый прут, и каждый прут был на своём месте, в каждой сосновой лапке. В свою очередь, каждая сосновая лапа жила отдельно и вместе с другими...» [8, 108-109] Смерть «лесного чуда» воспринимается в контексте романа и всей трилогии, как символ уничтожения веками существующего традиционного миропорядка. Деревня, которая, по мнению писателя, является духовно-нравственной основой страны, в ходе исторических событий оказалась втянута в «бесовской круговорот» коллективизации, что полностью обескровило и разорило её. Разрушение деревни влечёт за собой страшные неизбежные последствия. Уничтожение сосны связано с нарушением фольклорно-символического запрета наносить вред культовым, заповедным деревьям, считающимся покровителями народа. Нарушение такого запрета сказывалось на человеке и на мире вокруг него [6, 66]. Поэтому с такой горечью описывает автор гибель «великанши», сердцевины крестьянской цивилизации. В кроне повеяло «неуловимо-щемящей тревогой». В этой тревоге, словно от шороха каких-то дьявольских крыльев родилось неуловимое движение воздуха. Одна из миллиона иголок чуть шевельнулась и дала движение другой... [8, 109].

В рассказе «За тремя волоками» судьба сосны соотносится с судьбой конкретной деревни, о чём свидетельствует упоминаемое героем предание. Много лет назад густая огромная сосна спасла деревню от шайки разбойников. Из-за её кроны они не увидели жилья и повернули обратно. Теперь этого дерева не стало. Сосна упала от грозы, и её жгут прохожие, но никак не могут сжечь. Гибель спасительного дерева становится предвестником горьких открытий главного героя. Майор обнаружит, что его «родимая» деревня Каравайка исчезла с лица земли. Люди, которых, по преданию, спасла сосна, покинули родную землю, отвернулись от своих истоков.

Смысловую нагрузку в художественном пространстве произведений писателя несут и другие деревья. В повести «Привычное дело» ива и рябина становятся олицетворением сложной женской судьбы. После

смерти Катерины Иван Африканович находит её платок в лесу, на ивовом кусте. И снова разрывающие душу переживания нахлынули на героя. Образ ивы в русской поэзии означает разлуку, реализует метафору «плача», что отражается в народных песнях. По утверждению М.Н.Эпштейн, в облике ивы, гибком, трепетном, горестном, склонённом, есть что-то материнское [5, 63]. Смерть жены навсегда осиротила героя, в прошлом осталась не только «горячая» любовь между мужчиной и женщиной, но и трепетная, материнская забота, так необходимая Ивану Африкановичу. С другой стороны, ива в русской традиции становится знаком смерти. А.Н.Афанасьев отмечает, что из свежей поросли ивы плели лыки, которые использовали для казни людей [9, 358]. Такая семантическая соотнесенность может указывать на чувство вины в душе героя. Иван Африканович, считая себя виновным в смерти жены, произносит на её могиле: «...Я ведь дурак был, худо я тебя берёг, знаешь сама... Как по огню ступаю, по тебе хожу, прости» [7, 154].

Ещё одним символом женской доли в повести является рябина, ветку которой приносит на могилу Катерине Иван Африканович. Образ рябины амбивалентен. «В согласии с фольклорной традицией, это дерево радостное, знаменующее...встречу с милым: яркие ягоды создают образ горящей красоты» [5, 67]. Это самое яркое из деревьев, пылающее всеми оттенками багряного цвета, становится символом «горячей» любви между Иваном Африкановичем и Катериной. По другим источникам, образ этого дерева несёт горечь и грусть, метафорически раскрывая тему женских страданий. В русских лирических песнях рябину сопоставляют с тоскующей девушкой; с рябиной связывают мысль о бедах, а горечь её ягод (*горькая рябина*) ассоциируется с безрадостной жизнью [2, 515]. Особое место образ этого дерева занимает в пьесе Белова «Над светлой водой». Рябина, посаженная около дома Касаткиных, становится не только символом трагической судьбы молодой девушки Даши, но и приметой уходящего в прошлое деревенского мира. Здесь прослеживается связь образа рябины с темой проклятия, реализованной через запрет сажать рябину возле дома («У кого рябина – у того несчастье») [2, 516].

Подводя итоги, необходимо отметить, что образы деревьев в художественном мире В.Белова семантически пересекаются с традиционным толкованием славянских «дендросимволов». Народно-поэтические традиции, зачастую используемые подсознательно, впитываются писателем на генетическом уровне, обнажая неразрывную связь человеческого мировосприятия с народной культурой. Взаимодействие произведений Белова с фольклорно-поэтическими формами

помогает писателю наиболее ярко и органично воссоздать картины деревенского быта, показать жизнь отдельного человека и переосмыслить судьбу всего крестьянского уклада. Но наиболее важным является то, что взаимодействие литературы с фольклорным наследием актуализирует важность исторической памяти, преемственности жизненных ценностей, лежащих, по мнению писателя, в основе любой цивилизации. Знание того, что было раньше, своей истории – залог счастливого будущего.

#### Литература:

1. Белов В. Лад: Очерки о народной эстетике / В.Белов. – Архангельск: Северо-Западное книжное изд-во, 1985. – 304 с.
2. Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / Под ред. Н.И. Толстого. – М.: Международные отношения, 2009. – Т.4: П – С. – 656 с.
3. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу / А.Афанасьев. – М.: Индрик, 1994. – Т. 2. – 788 с.
4. Белов В. Холмы: Повести, рассказы, очерки / В.Белова. – М.: «Современник», 1973. – 544 с.
5. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов русской поэзии / М.Н.Эпштейн. – М.: Высш.шк, 1990. – 303 с.
6. Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / Под ред. Н.И. Толстого. – М.: Международные отношения, 1999. – Т.2: Д – К. – 704 с.
7. Белов В.И. Привычное дело / В.И.Белов.–М.: Изд-во Эксмо, 2005. – 864с.
8. Белов В.И. Собр. соч.: в 5-ти т. / В.И. Белов. – М.: Современник, 1993. Т.3. Кануны: Роман-хроника конца 20-х годов. – 448 с.
9. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу / А.Афанасьев. – М.: Индрик, 1994. – Т. 1. – 800 с.

## **ЭЛЕМЕНТЫ ФОЛЬКЛОРНОГО ДИСКУРСА НА СТРАНИЦАХ РОМАНА-ЭПОПЕИ М.А. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН»**

Писатели, сумевшие отразить в своих произведениях жизнь народа, его мировоззрение, неизменно обращаются к фольклору. Возможно, это происходит на генетическом уровне, и авторы, сумевшие воплотить все богатства фольклора, именно так постигают накопленную предками культуру (социально-исторический опыт народа) и говорят, если придерживаться терминологии известного философа К. Юнга, праобразами, а «говорящий праобразами говорит как бы тысячьего голосов, он пленяет и покоряет» (Юнг: 1991, 284).

В творчестве М.А. Шолохова, одного из великих писателей XX века, особенно заметны плодотворные связи с народно-поэтической традицией. Писатель любил и ценил донской фольклор, неоднократно высказывался против обедненного представления о связях фольклора и профессионального искусства. Выражать чаяния народа, по мнению Шолохова, способно лишь искусство, глубокими корнями связанное с народом.

В романе-эпопее М.А. Шолохова «Тихий Дон» нами отмечено более двухсот случаев обращения Шолохова к произведениям фольклора. Это произведения и фрагменты произведений следующих фольклорных жанров: песни, пословицы и поговорки, заклички, заплачки, заговоры, сказки, потешки и небылицы, кроме того, писатель использует в романе названия образов сказочно-мифологических существ.

М.А. Шолохов любил и ценил народную песню, все его произведения жемчужной россыпью украшают казачьи песни. Исторические, военно-бытовые и походные, свадебные, лирические, сиротские, шуточные и плясовые песни (по классификации А.Д. Бигдая) "звучат" на протяжении всего романа, придавая особую яркость кульминационным моментам романа, раскрывая души героев романа. Эпиграфом к первой части романа «Тихий Дон» выбрана старинная казачья песня, раскрывающая полную трагизма суть произведения:

*Не сохами-то славная земляшка наша распахана...  
Распахана наша земляшка лошадиными копытами,  
А засеяна славная земляшка казацкими головами,  
Украшен-то наш тихий Дон молодыми вдовами,  
Цветен наш батюшка тихий Дон сиротами,*

*Наполнена волна в тихом Дону отцовскими,  
материнскими слезами.... (Т.2, 5).*

Необходимо отметить, что оригинальной чертой казачьих песен является полифоническое многоголосие, коллективное пение понимается исполнителями как беседа, диалог, реализуемый в певческой форме, Шолохов часто приводит фрагменты песен в монологах и диалогах героев: «*Аксинья проснулась, заслышав над собою людскую речь и конское пьрсканье, поспешно привстала. Около нее стоял, держа в поводу оседланную белоноздрую лошадь, молодой безусый и белозубый казак. Он широко улыбался, поводил плечами, приплясывал, выговаривал хриповатым, но приятным тенорком слова веселой песни:*

*Я упала да лежу,  
На все стороны гляжу.  
Туда глядь,  
Сюда глядь,  
Меня некому поднять!  
Оглянулася назад -  
Позади стоит казак...*

- *Я и сама встану!* - улыбнулась Аксинья и проворно вскочила, *оправляя смятую юбку».*

В процессе создания образов своих героев писатель использует половицы, поговорки, в которых отразилась природа общинных и межличностных отношений, были сформулированы жизненные принципы. Например, **1) Григорий наскоро позавтракал; попрощался с родными.- Храни тебя царица небесная!** – исступленно зашептала Ильинична, целуя сына. – Ты ить у нас один остался...- **Ну, дальние проводы – лишние слезы. Прощайте!** – дрогнувшим голосом сказал Григорий и подошел к коню. (Т.5, 70); **2) Пантелей Прокофьевич еще возился под навесом сарая, когда на проулке показался Аникушка, гнавший на водопой корову. Поздоровались. – Собрался в отступ, Аникей? – Мне собраться, что голому подпоясаться. Мое – во мне, а чужое будет при мне!** (Т.4, 109); **3) «Порядок в курене был водворен. Несколько дней Дарья ходила тише воды, ниже травы, по вечерам раньше всех ложилась спать, на сочувственные взгляды Натальи холодно улыбалась, ничего, дескать, - посмотрим...»**(Т.3, 147); **4) «....Бунчук медленно, натужно объяснял казакам: - В Петрограде вам делать нечего! Знаете вы, для чего вас туда посылают? Чтоб свергнуть временное правительство. Смотрите, станичники! Деревянное ярмо с вас хочут скинуть, а уж ежели наденут, так наденут стальное! Из двух бед надо выбирать беду, какую поменьше. Не так ли. Вот и рассудите**

сами: при царе в зубы вас били, вашими руками жар загребали. Загребают и при Керенском, но в зубы не бьют. Большевики войны не хотят. Будь власть в их руках – сейчас же был бы мир» (Т.3, 147).

Шолохов многократно подчеркивает верность своих героев старым обычаям, поверьям, заговорам. Подобно героиням народного фольклора, влюбленная в Григория Аксинья идет к бабке Дроздихе отлить тоску. В романе приводится текст ворожбы Дроздихи: **«Студены ключи, со дна текучие..Плоть горячая...Зверем в сердце...Тоска-лихоманица...»** (Т.2, 61).

Жанры семейно-обрядовой поэзии представлены в романе Шолохова заплачками, закличками, потешками и небылицами. Пример заплачки: **«Закутанная в черный ковровый платок Лукинична переступила порог <...> стукнулась головой о земляной пол, глухо, надорванно заголосила по мертвому: - И ро-ди-мый ты мо-о-ой!И на кого же ты нас..поки-и-нул! - Расстрелили нашего Мирона Григорича!..Нету в живых сокола!...Остались мы сиротами!..Нас теперь и куры загребут!.. - И снова перешла на волчий голос: - Закрылись его глазыньки!..Не видать им белого све-е-та!..»** (Т.2, 162).

Маленький соседский восьмилеток Мишка, при появлении первых капель дождя пронзительно верещит детскую считалочку-закличку: **Дождюк, дождюк, припусти, Мы поедем во кусты, Богу молиться, Христу поклониться..** (Т.2, 27).

Пример небылицы: **Ванька Болдырев - мигулинский казак, балагур и насмешник – подсмеивался над товарищем-пулеметчиком. - Ты, Игнат, какой губернии? - хрипел его сиплый, прожженный табаком голос. - Тамбовской, - мяконецким баском отзывался смиренный Игнат. - И, небось, морщанский? - Нет, шацкий. - А-а-а... шацкие - ребята хваткие: в драке семеро на одного не боятся лезть. Это не в вашей деревне к престолу телушку огурцом зарезали? - Будя, будя тебе! - Ах да, я забыл, этот случай не у вас произошел. У вас, никак, церковь блинами конопатили, а посла на горохе ее хотели под гору перекачать. Было такое дело?** (Т.3,340).

Развивая традиционные формы фольклоризма, писатель воспроизводит в романе названия фольклорных персонажей: **«- Черт слепая! - дрожливим стеньящим голосом сказал он (Пантелей Прокофьевич), обращаясь к утонувшей кобыле. – Сама утопла, и меня, было к утопила! Куда ж тебя занесла нечистая сила! Черти тебя там будут запрягать и ездить, а погонять нечем! Нате ж вам кнут! – Он в отчаянии размахнулся, кинул на середку полыньи вишинее кнутовище.** (Т.3, 269).

Использование народно-поэтической традиции помогает Шолохову создать портрет народных масс, передать чувства, настроение, переживания героев. Фольклорно-поэтические традиции в творчестве Шолохова следует рассматривать не только как систему художественных приемов, но и как философско-этическую, мировоззренческую категорию. Ориентация на фольклорные традиции непременно влияет на формирование писательской концепции мира и человека, на своеобразное понимание разными писателями принципа народности литературы и специфических черт русского народного характера. Творчество М.А. Шолохова - наглядное утверждение того, что народ является создателем больших поэтических ценностей, без которых не может обойтись национальная литература.

Литература:

1. Бигдай А. Д. Песни кубанских казаков. – Под ред. В. Г. Захарченко. – Краснодар: Кн. Изд-во, 1988.
2. Шолохов М. А. Собр. Соч. в восьми томах. – М., 1985.
3. Юнг К. Г. Архетип и символ. - М., 1991.

## *Лингвофольклористика и диалектология*

*С.И. Доброва (ВГПУ)*

### **ТИПОЛОГИЯ ФОРМАЛИЗОВАННЫХ МОДЕЛЕЙ ОБРАЗНОГО ПАРАЛЛЕЛИЗМА В ФОЛЬКЛОРНОМ ТЕКСТЕ**

Явление формализации параллелизма макро- и микрокосма как ведущего приема поэтического мышления в фольклорно-языковой картине мира является значимой частью процесса, отражающего эволюцию художественного мышления народа.

Параллелистика макро- и микрокосма – мира природы и мира человека – является базовой сущностью мира и ведущей речемыслительной операцией человеческого сознания. Она непосредственно связана с концептуальной моделью мира как представлением о природном и человеческом универсуме и основана на фундаментальных (константных) классических принципах эстетики – повторе, симметрии, выражении внутреннего через внешнее, нового через известное, ассоциативности. Именно параллелистика как результат действия в духовной сфере принципа наслаения (Н.И. Толстой) способна обнаружить ту главную скрытность мира, согласно которой новое не вытесняет старое, а наслаивается на него, образуя с ним органическое единство. Процесс параллелирования раскрывает многовариантность и множест-

венность связей различных миров: мира природы, мира человека и внутреннего мира души.

Эволюционно-генетическая модель развития образного параллелизма (ОП) как одного из важнейших приемов поэтического мышления отражает основные этапы взаимоотношения человека с миром природы (от мифологического восприятия природы до соотносимого с современным) и динамику его отношения к самому себе [Доброва 2004].

Исходная в указанной эволюции разновидность – это «классический» тип ОП, общегенетической базой которого в семантическом плане явился, по мнению А.Н. Веселовского, *психологический параллелизм* – особый анимистический способ восприятия действительности, присущий древнему человеку, который осознал себя в единстве с окружающей природой как ее часть и наделял ее своим миропониманием, свойствами, действиями, эмоциями [Веселовский 1940: 125-199]. Выделение человеком себя из мира природы сопровождалось утратой им анимистического способа восприятия действительности. В новых условиях прежнее понимание природы думающей и чувствующей подобно человеку было переосмыслено под эстетическим углом зрения и стало использоваться в качестве явления художественной формы.

Для «классического» типа ОП характерна содержательная и структурная самодостаточность природной и «человеческой» параллелей. Картина природы, в которой природный объект представлен в своей объективно существующей ипостаси, и «человеческий» эпизод изображаются как автономные миры, сопоставленные лишь композиционно как части одной эстетической формы.

*Солнышко за лес закатилось,*

*Ясное за темные леса.*

*Марьюшка со двора съезжает.*

*Ивановна с отцовского подворья. (В.-78,89)*

«Классический» тип ОП широко представлен в текстах как обрядовой, так и необрядовой лирики и отражает в переосмысленном виде *наиболее чистые ранние формы мифопоэтического сознания.*

Исходная разновидность в ряде случаев подвергается трансформации, которая связана с эволюцией ОП как самостоятельного композиционного приема. Все трансформации «классического» типа ОП – и на уровне формы, и на уровне содержания, и в процессе формализации приема – обусловлены действием общей *тенденции к сближению двух миров* (макро- и микрокосма). Обозначенная тенден-

ция проявляется в том, что в ОП формируется особый тип представления мира природы и мира человека, при котором содержательная и структурная автономия обоих миров известным образом нивелируется. При этом три основных линии развития ОП концептуально сходны в том, что в процессе эволюции приема акцент смещается на мир человека, однако каждая линия отличается спецификой ее результатов: формированием абстрактного символа, получающего свое развитие в индивидуально-авторском творчестве, формированием свободно-поэтической символики, достигающей своего расцвета в более позднем жанре частушки, или формализацией приема поэтического мышления.

Эволюционная тенденция к формализации приема образного параллелизма получила выражение в его, очевидно, более поздних разновидностях, для которых характерно нарушение содержательной и структурной автономии частей фигуры ОП и в которых трансформации подвергаются и форма, и содержание. Специфика подобных построений состоит в представлении природных и «человеческих» объектов содержанием частей одной синтаксической конструкции. Именно это обстоятельство лишает части рассматриваемых ОП их концептуально-содержательной и структурной автономии. Использование в качестве синтаксической базы приема одной структуры является ярким свидетельством его формализации и на уровне содержания, и на уровне формы: исследуемые разновидности представляют собой переходные, «пограничные» построения: на границе «ОП – не-ОП».

*В плане содержания* в формализованных модификациях ОП осуществляется перенос акцента на мир человека, что в целом обусловливает устранение формально-содержательной равнозначности миров, подчинение мира природы миру человека. В исследуемых построениях отражен особый этап народного мировосприятия: в них уже на формально-синтаксическом уровне закреплены своеобразные результаты познания человеком внешнего мира в процессе его восприятия и взаимодействия с его объектами. Допустимо предположить, что формализованные модификации ОП в большинстве случаев складываются на базе вариантов содержательной трансформации приема, в которых мир природы представлен в качестве объекта восприятия или воздействия человека, т.е. на основе ОП, отражающих динамическую модель взаимодействия человека с внешним миром.

*В концептуальном плане* данные ОП репрезентируют особую линию развития приема. Магистральная линия развития ОП идет от сопоставления двух картин из мира природы и мира человека к выражению чувств лирического персонажа посредством их символизации в

соответствующей природной картине. В рассматриваемом случае ОП проходит свой особый путь от сопоставления картин к сопоставлению на основе осознания реальных сходств и аналогий отдельных реалий (и/или их признаков) мира природы и мира человека.

*В плане формы* для формализованных разновидностей ОП характерно «возвращение» синтаксического параллелизма к его доминирующей в стихотворном фольклоре функции – служить средством организации одной конструкции в условиях ее распространения по ряду стихов.

Формализованные модификации ОП характеризуются двумя вариантами их синтаксической организации, которые отражают процесс «затухания» классической содержательной основы образного параллелизма.

1. Синтаксический параллелизм является средством создания формализованного ОП – полипредикативной единицы, которая выражает наиболее характерные для такой конструкции сопоставительные отношения.

а) На основе параллелизма строятся бипредикативные сложноподчиненные и сложносочиненные (бессоюзные) конструкции.

[Ох, ты Волга, моя Волга матушка!]  
*Каково* тошно тебе расставаться с тонким ледком,  
*Таково* мне тошно с малыми детками... (К.,2785)

*Каково* же реченьке, /*Каково* же быстрой,  
Без крутых берегов?  
*Таково-то* девице, /*Таково-то* красавице  
Без милова жить без дружка! (К.,1551)

*Каково* быть березе без верха,  
*Таково* быть и батюшке без мене. (К.,127)

[*Ты сорви, мой друг, покушай /Горьку ягоду калину:*]  
*Какова* горька калина -  
*Таково* житье со старцем. (К.,2553 и др.)

[*Ты спроси-ка там, спроси /Гуся лебедея:*]  
- *Каково*, тебе, гусь, /Против волны плыть?  
*Так и* мне, молодой /В чужих людях жить. (В.-74,114)

*Сколько* на печи печины,

*Столько на сердце кручины.* (К.,1186)

Что бела ли на снегу /Куропаточка,  
Что бела ли и светла /Пена на море,  
А еще белей тово /Мое дитятко,  
А белей и светлей /Мое милое. (К.,1108)

У кота, кота /Колыбель золота,  
А у дитяти мово /И получше тово!  
У кота, кота /И подушечка бела,  
У мово ли у дитя /И белее тово.  
У кота, кота /И постелюшка мягка,  
У мово-ли дитя /И помягче тово.  
У кота, кота, /Одеялечко тепло,  
У мово-ли у дитя /И теплее того. (К.,1104)

Горька-та в поле полынь горькая,  
Еще-то горче того служба царская. (К.,2692)

Как в долу-то *березынька* белехонька стоит,  
А наша *невеста* белее ея. (К.,205)

Без цветов в полях и весна скучна,  
Без любви же жизнь и того скучней. (К.,2515)

Хорошо в саду соловей поет,  
Еще жалобнее девушка плакала. (К.,2388)

Анализируемая модель весьма продуктивна в заговорных текстах и концептуально обеспечивает реализацию прагматических целей заговора.

Как идет из каменки жар, из дымника пар, из сеней дым, так бы сходили с раба Божия всякие скорби и болезни (Сав., №2).

Как лес не тоскует по дереве, так ребенок не тосковал бы о грудях (Сав., №8).

Как у этого веника листки сухи, так были бы и коросты сухи; как у этого веника листки падут, так бы и часотка спала (Сав., № 22).

Как эта белая береза стояла во чистом поле, не знала ни уроков, ни призоров, так и ты, младенец, раб Божий (имя рек), не знай ни уроков, ни призоров и будь здоров и долголетен (Сав.,№42).

Как из этой трости вода не бежит, так из такой-то части тела кровь не бежит (Сав., №48).

Как из неба синего дождь не капет, так бы у раба Божьего (имя рек) кровь не канула (Сав., №49).

Достаточно широко данная разновидность представлена в поговорах и пословицах, поскольку позволяет наиболее ярко выразить логико-структурные связи реалий внешнего мира и специфику их отражения в мире (сознании) человека.

Как ржа на болоте белый снег поедала, так кручинушка доброго молодца сокрушала (Даль, Радость – Горе).

Сколько в поле пеньков, столько б вам сынков, а сколько кочек, столько б дочек (Даль, Радость – Горе).

У кого детки, у того и ягодки (Даль, Радость – Горе).

Чье поле, у того и воля. (Даль, Радость – Горе).

Интересно отметить, что в рамках данной модификации каждая параллель пословичного клише может строиться по аналогии с формализованными конструкциями, но в совокупности они формируют классический тип параллелизма.

Какова еда, такова и миска, каков человек, такова и одежда (Пермяков, татар. 70, 259).

Достаточно редко формализованные конструкции ОП встречаются в частушечных текстах.

Сколько *елок* на угоре

И *травинок во стогу*,

Столько муки, столько горя

Пожелала я врагу. (Аст., 1827)

б) Параллелизм выступает средством синтаксической связи частей полипредикативной конструкции с сочинительными и подчинительными отношениями.

[Он рябую перепелочку /уловил;]

Он думал, что перепелушка /У перьях, -

Ажно-ль его Настасьюшка /У перстнях;

Он думал, что перепелушка /Во пушку, -

Ажна (\*а жена) его Настасьюшка /В жемчужку,

Он думал, что перепелушка /Под лучком, -

Ажно-ль его Настасьюшка /Под бочком. (К., 647)

[Ен и шапку снял (2) /Послушал:

Да и где ж это кукушечка /Кукуить?]

Яму...[мнилось, что] кукушечка /За лесом;

Ажно-ль это Натальюшка /За столом. (К.,570)

[А Иван-сударь пашел под окошечка /послушал (3).]

Ему нечим, что кукушечка /кукуить (3),

Ажно ета малада сваха /играть (3). (К.,753)

Устранение формально-содержательной равнозначимости миров, перенос акцента на мир человека, подчинение ему мира природы получает в подобных конструкциях иконическое отражение. Это проявляется, во-первых, в размещении образов природы в синтаксически зависимых частях конструкции (человек – в главной, природа – в придаточной); во-вторых, в том, что явление природы представляется посредством придаточной структуры как предмет мыслительной деятельности (ирреальный план), а «человеческий» компонент – как имеющий реальное бытие.

2. Синтаксическим параллелизмом организуется формализованный ОП – часть предикативной конструкции.

Содержательная и структурная автономия частей неформализованного ОП исключает использование в качестве знака их сопоставления параллелизма членов одной предикативной единицы. Формализация ОП, выражение его модификаций средствами одной синтаксической конструкции, устранение таким путем автономии его частей делает возможным выражение фигуры ОП (во многом уже лишённого своих качественных характеристик) посредством параллелизма членов предикативной конструкции.

Ты лети, моя каленая стрела, /Выше лесу в поднебесочки,  
Ты убей на полете *яснаго сокола*,  
*Сизаго голубя на каменной стене*,  
*Серую утицу на Волге на реке*,  
*Красную девицу в высоком тереме.* (К.,374)

Да приходите в огород (2)...  
*Да капустоньку полоть (2)*,  
*Да ле кочешочки да не ломать, (2)*  
*Да красных девок выбирать.* (П.,280)

Уж как пал туман на сине море,  
А злодейка-кручина в ретиво сердце.  
Как не схаживать туману со синя моря,  
А злодейке-кручине с ретива сердца. (В.-62,21)

Не сжавивать туману со синя моря,  
Злой кручинушке с ретива сердца. (К., 1243) и др.

Поскольку за формой синтаксического параллелизма традиционно закреплена функция композиционно-содержательной организации ОП, можно предположить, что в формализованных ОП синтаксический параллелизм в качестве дополнительной генетической «ауры» сохраняет, «удерживает» в свернутом, редуцированном виде соотношение традиционных смыслов, которые в развернутом воплощении выражаются ОП неформализованного типа. Восстановление традиционных смыслов проясняет семантику алогичной, на первый взгляд, конструкции (перепелушка – девица; кукушечка кукует – девица горюет; поймать, убить птицу, посадить дерево – сосватать девицу; ломать растение – выбирать девицу и т. д.).

Репрезентация всей фигуры ОП в одной структурно-содержательной единице является ярким свидетельством формализации приема ОП и на уровне синтаксической формы, и на уровне содержания.

Особенность формализации приема поэтического мышления в фольклорном тексте состоит в том, что она носит *тематически ограниченный и специализированный характер*: встречается не во всех тематических группах и представлена в них с разной степенью полноты и частотности.

Формализация приема поэтического мышления во всех ее разновидностях отсутствует в тематических группах «Элементы космоса (уникальные астролого-метеорологические реалии)», «Фундаментальные стихии мироздания: «огонь», «Металлы, минералы, драгоценные камни» и «Единицы времени».

К примеру, субстанциональная специфика небесных светил, их удаленность от мира человека объясняет отсутствие в рамках тематической группы «Элементы космоса: астролого-метеорологические реалии» содержательной трансформации «классического» типа ОП, для которой характерно введение человека в обе части ОП, изображение его во взаимодействии с объектами природы и на базе которой в ряде случаев складываются формализованные модификации ОП. Глубокие традиционные мифологические корни и весомость образов тематической группы «Элементы космоса» в структуре фольклорной модели мира и народной культуры в целом обуславливают тот факт, что данные образы не подвергаются формализации.

Отсутствие формализации приема в тематической группе «Фундаментальные стихии мироздания: «огонь» во многом обуславливается объективной стихийностью, непредсказуемостью, неуправляемостью стихий мироздания, в связи с чем они имеют особую оценку в сознании носителей традиционной культуры.

Отсутствие формализации приема в тематических группах «Металлы, минералы, драгоценные камни» и «Единицы времени» объясняется прежде всего их представленностью в корпусе исследуемых текстов небольшим количеством образов.

Исследуемое явление формализации приема поэтического мышления в тематических группах «Атмосферные природные явления», «Фундаментальные стихии мироздания: «вода» (гидронимы)», «Части человеческого тела (соматизмы)» отличается малой частотностью. Стихийность явлений природы, стихий мироздания предопределяет отсутствие у человека возможности воздействовать на них, поэтому не отмечены варианты содержательной трансформации «классического» типа ОП, создающие основные содержательные и структурные основания для формализации приема образного параллелизма. Тем не менее в рамках тематической группы «Части человеческого тела (соматизмы)» в текстах необрядовой лирики намечается процесс формализации образов исследуемой тематической группы.

[Гуляла я, девица, по лесочку,  
Наколола ноженьку на сучочек.]  
Болит, болит *ноженька*, да не больно,  
Любил, любил меня миленький, да не долго.  
(В.-93, с.133-134; В.-91, 80; В.-74, 35; К., 2100 и др.)

Напротив, в тематических группах «Растительный мир (фитонимы)», «Животный мир», «Бытовые реалии (артефакты)» линия развития приема, связанная с его формализацией, представлена достаточно широко.

В тематической группе «Растительный мир (фитонимы)» символические соответствия в конструкциях ОП в текстах необрядовой лирики свидетельствуют о значительном переосмыслении основ традиционной обрядовой символики. Формируется новая семантика необрядовых символов [Доброва 2004: 76-77]. Образно-поэтическая ассоциация позволяет привлекать очень широкий круг образов, что создает условия для их формализации и составляет основу явления формального параллелизма.

На основе содержательной трансформации «классического» типа ОП в необрядовой лирике формируется особая разновидность: факт воздействия человека на растительную реалию представлен за рамками ОП без соответствующей декодирующей «человеческой» параллели, в которой репрезентируется символизируемая субстанция – чувства персонажа («упреждающее» введение природного образа с ментальными следами связи с обрядом). Фитонимический образ, представленный за рамками ОП в качестве объекта воздействия человека, составляет основу образных соответствий частей ОП и символизирует доминанту внутреннего мира не одного персонажа, а группы людей (оппозиция «своя семья» - «чужая семья»), через отношение к которым раскрывается эмоциональное состояние главного лирического персонажа.

[Посадите Настасьюшку  
Погулять по садику,  
Защипать малинушку,  
заломать калинушку.]

Да и не быть *калинушке*  
Да слащей *малинушки* -  
Да не быть люту свекру  
Помилей батюшки. (К.,1631 и др.)

[*Подле тын я хожу*  
*Да бел копер сажу* (2)  
*Я сажу, я гляжу*  
*Да приговариваю: (2)*  
«Что не быть то *копру*  
Да *со тыном* ровне, (2)  
Что не быть-то свекру  
Супротив батюшка,  
Да супротив родимого;

Что не быть свекровке  
Супротив матери моей,  
Да супротив родимой;  
Что не быть-то деверю  
Да супротив брателка,  
Да супротив родимого;  
Что не быть-то золовке  
Супротив сестрицы,  
Да супротив родимой». (П.,277 и др.)

Данная разновидность ОП создает условия для формализации образов.

[*Ты сорви, мой друг, покушай /Горьку ягоду калину:*]  
*Какова горька калина -*  
*Таково житье со старцем.* (К.,2553 и др.)

В тематической группе «Животный мир» частотны варианты ОП, отражающих неакциональное взаимодействие человека и животных (животное – объект восприятия, речевой и мыслительной деятельности человека).

*В высоком терему сижу, /Далеко по заре слышу,  
Как лебедь лебедушку кличет...  
В высоком терему сижу, /Далеко по заре слышу,  
Как Иван Прасковьюшку кличет... (К.,687 и др.)*

Данная разновидность ОП также создает условия для формализации образов.

*Он думал, что перепелушка /У перьях, -  
Ажна-ль его Настасьюшка /У перстнях. (К.,647)*

*[Ты спроси-ка там, спроси /Гуся лебеда:]  
- Каково, тебе, гусь, /Против волны плыть?  
Так и мне, молодой /В чужих людях жить. (В.-74,114)*

В тематической группе «Бытовые реалии (артефакты)» формализация приема как особая линия его развития связана с широко представленным в ней процессом зарождения реальной, свободно-поэтической символики, который во многом обусловлен бытовым характером большинства свадебных обрядов.

Таким образом, на тематическом уровне формализация приема обуславливается целым рядом факторов: мифопоэтическим статусом и субстанциональной спецификой образов, формированием реальной, свободно-поэтической символики, малой частотностью образов.

Специфика формализации приема поэтического мышления в фольклорном тексте состоит в том, что анализируемый феномен создает благоприятные условия для образования различных типов символической образности, является весьма продуктивной основой для их структурного, содержательного и концептуального воплощения. Исследуемые конструкции ОП репрезентируют различные типы символической образности в их многообразных разновидностях: образы-символы (К., 647 на с. 9), символические действия (В.-74,114; на с. 9), символические картины (К., 687 на с. 9).

Безглагольные конструкции формируют абстрактные образы-символы в рамках формализованных конструкций. Духовная субстанция символизируется в образах конкретно-бытового характера: «печина» - «кручина» (тематическая группа «Бытовые реалии (артефакты)»).

*Сколько на печи печины,  
Столько на сердце кручины. (К.,1186; 314 и др.)*

Аналогичный тип символической образности представлен в тексте К., 2553 на с. 9 (тематическая группа «Фитонимы»).

Особенность формализации приема поэтического мышления в фольклорном тексте состоит в том, что *концептуальная сфера* анализируемого феномена характеризуется яркими специфическими чертами: по степени конкретности – абстрактности содержания представляет собой конкретный («точный», ядерный) концепт, который имеет чувственный, эмпирический характер, по соотношению «ядро – периферия» – это чувственное ядро концепта.

Таким образом, формализация приема поэтического мышления, для которой характерен целый ряд специфических черт, играет важную роль в организации фольклорно-языковой картины мира. Продуктивность обозначенного процесса на всех уровнях эволюции приема поэтического параллелизма (структурно-семантические разновидности ОП в рамках соответствующих линий развития приема, типы символической образности, концептуальная сфера) свидетельствует не о «затухании» или разрушении приема в рамках его формализации, а о возможности квалифицировать этот феномен как особую линию развития фундаментального приема поэтического мышления.

### Список сокращений

Песни, собранные П.В.Киреевским / Новая серия. М., 1911. – Вып.1. М., 1917. – Вып.2. Ч.1. М., 1929. – Ч.2. (К., №).

Народные песни Воронежского края. Антология. Воронеж, 1993. -280с. (В.-93, с.).

Воронежские народные песни (в современной записи). Воронеж, 1991. -134с. (В.-91, №).

Народные песни Воронежского края. Антология. Воронеж, 1993. (В.-93, с.).

Воронежские народные песни. Воронеж, 1962. -152с. (В.-62, №).

Народные песни Воронежской области. Воронеж, 1974. (В.-74, №).

Песни Печоры. М.;Л., 1963. (П., №).

Савушкина Н.И. Русские заговоры. М., 1993. (Сав., №).

Пермяков Г.Л. Пословицы и поговорки народов Востока. Систематизированное собрание изречений двухсот народов. Научная редакция Е.М. Мелетинского и Г.Л. Капчица. М., 2001. (Пермяков, №).

Пословицы русского народа: Сборник В. Даля. В 2-х т. М., 1989. (Даль, ...).

Частушки / Составитель Л.А. Астафьева. М., 1987. (Аст., №).

#### Литература:

1. Веселовский 1940 – Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.-648с.

2. Доброва 2004 – Доброва С.И. Эволюция художественных форм фольклора в свете динамики народного мировосприятия: монография. Воронеж, 2004. – 175 с.

*В. А. Черванева (ВГПУ)*

### К ВОПРОСУ О ВАРИАТИВНОСТИ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТА

Вариативность — «форма функционирования фольклорного текста (и фольклорной традиции в целом), вне которой он никогда не существовал и существовать не мог» (Чистов 2005: 80). Причины варьирования в фольклоре – не столько ограниченные возможности памяти человека (мнемонические способности народных сказителей как раз весьма высоки), сколько непринципиальность сохранения точного лексического наполнения текста, вообще отсутствие понятия «эталонный неизменный текст» в фольклоре (*Там же*).

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, 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**.*

*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** (Богатырев 1971: 405-407).*

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 (Артеменко 2006а: 142). Ср. варианты одного текста из собрания А.И. Соболевского:

<i>Как, <b>рябина</b>, как <b>рябина</b> кудря- вая,</i>	<i><b>Сосенка, сосёнушка</b>, Зеленая, кудрявая!</i>
<i>Как тебе не стошнитса,</i>	<i>Как тебе не стошнитса,</i>
<i>Во сыром бору стоючи,</i>	<i>Во сыром бору стоючи</i> (III, №
<i>На болотинку глядючи? (III, №</i>	<i>140).</i>
<i>139)</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» (Там же: 140). 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 явля-

ется в своем генезисе устным. 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:

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

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

**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;](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> 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* (*метка, 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.

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.

Рекламная коммуникация в данном случае осуществляется 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 соотнесенных 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.

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 (см. о циклическом характере структуры и особенностях экспликации традиции: *Артеменко 2006б*). Цикличность модели обуславливает множественность (потенциальную бесконечность или количественную исчерпанность) продуцируемых посланий, дли-

тельность и непрерывность коммуникации, которая создается и поддерживается этой цикличностью.

#### Литература:

*Артеменко Е.Б.* Концептосфера и язык фольклора: характер и формы взаимодействия // Народная культура и проблемы ее изучения. Афанасьевский сборник. Материалы и исследования. Вып. IV. Воронеж, 2006. С. 138-150.

*Артеменко Е.Б.* Традиция в мифологической и фольклорной репрезентации (Опыт структурно-когнитивного анализа) // I Всероссийский конгресс фольклористов. Сб. докладов. Т. II. М., 2006. С. 6-23.

*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.

*Чистов К.В.* Вариативность и поэтика фольклорного текста // *Чистов К.В.* Фольклор. Текст. Традиция: Сб. ст. М., 2005. С. 77-104.

*Н.В. Каплина (ВГПУ)*

### ПРИЕМ СТУПЕНЧАТОГО СУЖЕНИЯ ОБРАЗОВ: ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕКСТОВЫЕ ОСНОВЫ

Композиционный прием ступенчатого сужения образов был открыт в русской народной лирической песне отечественным ученым Б.М. Соколовым в 1926 г. Он так писал об этом приеме: «Под ним мы разумеем такое сочетание (внутреннее сцепление) образов, когда образы ступенчато следуют друг за другом в нисходящем порядке, от образа с наиболее широким объемом содержания к образу с наиболее узким объемом содержания. Последний, наиболее «суженный», в своем объеме образ, как раз с точки зрения художественного задания песни, является наиболее важным. На нем-то, собственно говоря, и фиксируется внимание» (Соколов, 1926: с. 39 – 40).

Приведем пример названного приема:

*Въ чистом полѣ при долинѣ*

*Луговинка* зелена;

Что на этой луговинкѣ

Зелень *садочикъ* стоитъ,

Что во этомъ во садочкѣ

*Рябинушка* выросла;

И на той ли на рябинкѢ

*Соловешко* поеть...

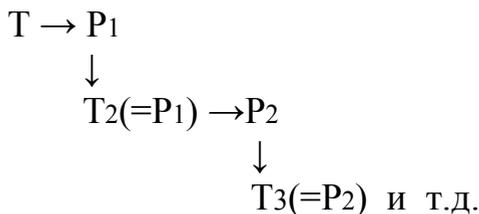
К., № 1331(3)

Одним из принципов организации текста является *принцип актуального членения* (членения на тему и реме), выявленный главой пражской школы структурализма В. Матезиусом. *Темой* называется исходный пункт сообщения, *ремой* – то, что сообщается о теме. В реме выражается новая, неизвестная собеседнику информация, поэтому, с точки зрения информативной ценности, рема играет более важную роль, чем тема. Изучая тексты, написанные на литературном языке, Ф. Данеш пришел к выводу, что организация информации в них происходит на основе трех тема-рематических последовательностей (прогрессий).

Изучая тексты, написанные на литературном языке, Ф. Данеш пришел к выводу, что организация информации в них происходит на основе трех тема-рематических последовательностей (прогрессий). Детальное изучение им соотношения темы и ремы позволило лингвистам называть эти прогрессии «способами развития» текста. Ф. Данешем были выявлены три типа тема-рематических прогрессий:

**1. Простая линейная прогрессия (или прогрессия с последовательной тематизацией).**

Ее суть заключается в последовательной тематизации ремы предшествующего высказывания. Развертывание текста происходит от данного – темы к новому – реме, которая, в свою очередь, становится темой нового высказывания:



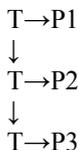
Например:

*В области изоляторов большое внимание уделяется так называемым ферроэлектрикам. Эти материалы обладают свойством преобразовывать электрическую энергию в механическую и наоборот.*

*Поодаль за деревьями, чуть на взгорье, белел дом. Там жили Дунькины господа. О них Дунька много чего слышала, а видеть не приходилось... /С. Могилевская. Крепостные королевны/.*

## 2. Прогрессия со сквозной темой.

Характерной чертой этого типа тема-рема-тической прогрессии является наличие одной темы, которая повторяется в каждом предложении текста. Таким образом, одна и та же тема, пронизывая весь текст, связывает его воедино. Она дает начало ремам, оставаясь при этом неизменной:

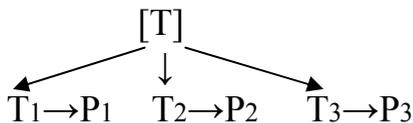


Например:

*Хорь* был человек положительный, практический, административная голова, рационалист... *Хорь* понимал действительность, то есть: обстроился, накопил деньжонку, ладил с бариним и с прочими властями... *Хорь* расплодил большое семейство, покорное и единодушное... *Хорь* насквозь видел г-на Полутыкина... (И.С. Тургенев. *Хорь и Калиныч*).

## 3. Прогрессия с производными темами.

В этом случае представлена некая общая тема (в определении Ф. Данеша «гипертема»), из которой вытекают темы производные на основании отношения части к целому. Каждое последующее высказывание служит для выражения общей тематической направленности текста, не имея в своем составе последовательной тематизации:



Например:

*Дифтерия* — инфекционное заболевание. *Причиной его* является бактерия дифтерии, распространяется капельной инфекцией при прямом контакте с больным, еще чаще — с бациллоносителями, либо через зараженные предметы. *Инкубационный период болезни* — 2—5 дней.

В различных сферах языка и функциональных стилях модели Данеша, и прежде всего, первая модель, получили типизированное выражение, ограниченное репрезентацией пространственных отно-

шений. Типизация таких конструкций произошла, вероятно, потому, что в них отражается универсальный процесс восприятия пространства человеком.

Процесс восприятия человеком пространства осуществляется по закону дифференциации фона и фигуры. Этот принцип был введен в науку датским психологом Э. Рубином. Фигура – это выступающая вперед, замкнутая часть поля, которая имеет «вещный» характер, фон же окружает фигуру и кажется непрерывно продолжающимся за ней. Сначала человеческим сознанием воспринимается какой-либо объект – фигура – относительно фона. В дальнейшем фигура может сама стать фоном, относительно которого воспринимаются другие, меньшие по размеру фигуры. Если фигура разложима на детали, то она так же может стать фоном, а деталь ее превратится в фигуру. Таким образом, восприятие человеком пространства происходит от большего к меньшему. Этот закон восприятия пространства человеком нашел отражение в рассмотренных нами структурах, выражающих пространственные отношения. При этом предмету речи отводится в таких структурах заключительная позиция в тема-рематической прогрессии, подчеркивающая его главенствующую роль.

Конструкции указанного типа широко представлены в разговорной диалектной и литературной речи, в художественных произведениях:

*вот зд'ес' вот у нас л'есóк// там јес'т' так'ийа аврáгуи // и в н'их  
раст'óт л'ес // и тáм эт врд'ь аткúдь т вадá ид'óт//*

*Р'úгъ – етъ бол'шá зд'эльнь јáмъ, выкьпънь, тáм кáм'инкъ  
былá. Ф-тајó кáм'инке дравá накладывъл'и, а жáр вот éдак шóл в  
ав'ин. (Мельниченко, 1985, с. 110);*

*- Мам, у меня есть лента? – Знаешь что? Вот там на кухне на  
холодильнике стоит корзинка. В ней сидит твоя собака. У нее на  
шее лента. Вот можешь взять ее (Лаптева, 1976: с 156),*

*На ближнем к дому берегу построена небольшая каменная при-  
стань, а около нее привязана на цепи длинная плоскодонная лодка. В  
этой-то лодке и сидела Катерина Андреевна... (А.И. Куприн. Пра-  
порщик армейский);*

Проекция указанных структур в стихотворном фольклоре на стиховой ряд повлекла за собой их трансформацию в конструкции, названные Е.Б. Артеменко конструкциями с локализацией локализатора. В таких конструкциях «предмет, обозначаемый локализатором, сам получает характеристику путем указания на его положение в про-

странстве относительно какого-то другого, обычно более масштабного пространственного ориентира» (Артеменко, 1988: с. 47).

Свойство таких конструкций – акцентировать внимание на ключительном компоненте – было использовано народными мастерами с целью актуализации центрального образа речевого произведения. При этом локальный характер указанных структур создавал для репрезентации центрального образа пространственный фон. Тем самым структуры с локализацией локализатора, переосмысленные под эстетическим углом зрения, приобрели статус художественного приема ступенчатого сужения образов.

В ходе исследования нами было установлено, что прием ступенчатого сужения образов сформировался как на основе конструкций с локализацией локализатора, соотносящихся с первой моделью Данеша, так и на основе синтаксических структур, соотносенных со второй и третьей моделями.

1. Структурной основой конструкций с локализацией локализатора является простая линейная прогрессия, или прогрессия с последовательной тематизацией.

Содержательную сторону этих конструкций можно охарактеризовать так: в первом высказывании указывается местоположение одного предмета, а затем относительно этого предмета указывается положение другого предмета. В фольклорных текстах конструкции с такой структурной основой встречаются наиболее часто.

По-над садом, садом,  
Дорожка лежала.  
Да по той дорожке  
Коляска бежала...  
Л., № 167

...В кивере полотенце,  
В полотенце узелочек,  
В узелочке перстенечек...  
НПВк, с. 231

При долине куст калинушки стоит,  
На калине соловей-птица сидит...  
Л., № 52, с. 35

2. Синтаксические структуры, соотносенные со второй тематической прогрессии Ф. Данеша – прогрессией со сквозной темой,

т.е. здесь присутствует одна тема, которая повторяется в каждом предложении текста.

Катилася *колясочка* новая,  
Во этой во *колясочке*  
*Марьюшка* сидела,  
А вокруг этой *колясочки* *Иванушка* объезжал,  
Ай-л-ой-да-люли объезжал...  
НПВо, № 85

Ты *берёза* моя, *берёзынька*!  
Ты кудрявая моя, *моложавая*!  
(...)  
На тебѢ-ли *берёзынькѢ*  
Всѣ *листья* бумаженныя.  
*Подъ тобой-ли берёзынькой*  
*Травка* шелковая...  
К., № 1572 (45)

3. Синтаксические структуры, соотнесенные с тематической прогрессией Ф. Данеша с производными темами.

В первом высказывании обозначено бытие или положение в пространстве совокупности нескольких предметов. Далее элементы этой совокупности получают распространение в отдельных высказываниях и, соответственно, становятся пространственным ориентиром для указания положения других предметов.

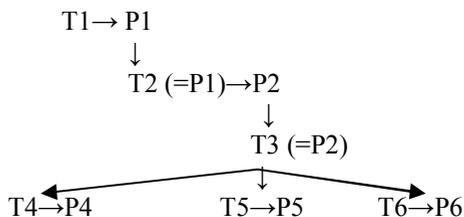
Какъ у моего *милаго*  
*Два сада* зеленных:  
Во первомъ саду, *садочкѢ*  
Кокуеть *кокуша*,  
Во второмъ саду *садочкѢ*  
Поеть *пташа-птица*...  
К., № 1176 (6)

За *речкой*, за быстрою *три двора*:  
Во тех дворах, во двориках  
Во первом дворе *дядюшка*,  
Во другом дворе *тетюшка*,  
Во третьем дворе *вдоушка*...  
К., № 2235 (58)

Кроме того, в ходе исследования синтаксических основ приема ступенчатого сужения образов в песенных текстах были выявлены

комбинированные синтаксические конструкции, т.е. конструкции, соотношенные с двумя и более моделями Данеша:

1) комбинированные синтаксические конструкции, соотносящиеся с первой и третьей моделями Данеша. Такие конструкции состоят из двух частей: первая часть соотносится с моделью Данеша с последовательной тематизацией (число компонентов может варьироваться). Последний рематический компонент этой части становится первым тематическим компонентом второй части, соотносящейся с моделью Данеша с производными темами:



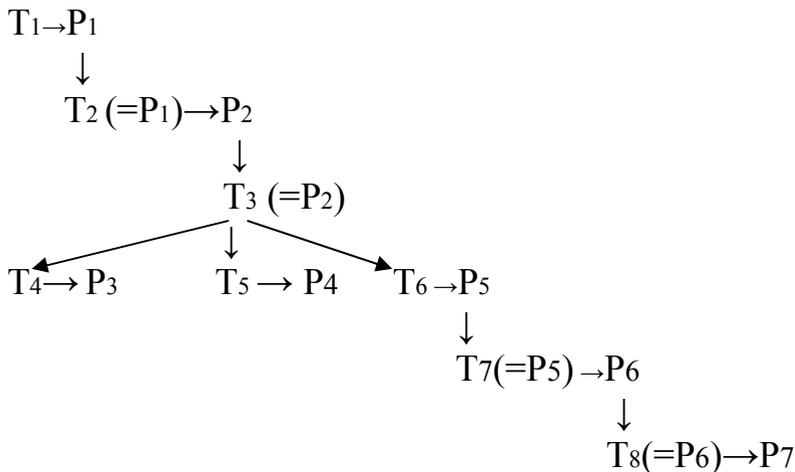
На степи-то, степи на Саратовской  
 Протекала тутъ мать Сура рЪка,  
 На СурЪ рЪкЪ легка лодочка!  
 Назадѣ сидитъ атаманъ съ ружьемъ,  
 На кормЪ сидитъ ясауль съ багромъ,  
 Среди лодочки красна дЪвица...  
 К., № 1447 (3)

Во поле, во поле  
 В широком раздолье  
 Стоял тут садочек,  
 Стояло тут три древа,  
 Три древа, три красны:  
 Уж первое древо – груша зеленая,  
 Другое древо – горькая осина,  
 А третье-то древо – березонька бела.  
 На груше-то на зеленой соловушка свищет,  
 На горькой осине кукушка кукует.  
 Под белой березой молодец горюет...  
 К., № 2464

Во поле, во поле  
 В широком раздолье

Стоял тут садочек,  
 Стояло тут три древа,  
 Три древа, три красны:  
 Уж первое древо – груша зеленая,  
 Другое древо – горькая осина,  
 А третье-то древо – березонька бела.  
 На груше-то на зеленой соловушка свищет,  
 На горькой осине кукушка кукует.  
 Под белой березой молодец горюет...  
 К., № 2464

2) комбинированные синтаксические конструкции, соотношенные с первой и третьей моделями, но они состоят из трех частей: первая часть соотносится с моделью Данеша с последовательной тематизацией, последний рематический компонент этой части становится первым тематическим компонентом второй части, соотносящейся с моделью с производными темами. В свою очередь, одна из производных тем второй части дает начало третьей части, соотносящейся с моделью с последовательной тематизацией, становясь при этом ее первым тематическим компонентом. Таким образом, одна из производных тем является одновременно компонентом модели с производными темами и модели с последовательной тематизацией.

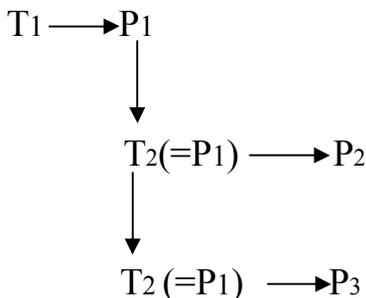


...Какъ повыше было села Лыскова,  
 Прогивъ самого было Богомолова,  
 Протѣкала рѣчка быстрая  
 По прозванью рѣчка Стерженка.

По той рѣчкѣ, по той Стерженкѣ  
 Расплывали два суденушка;  
 За суднами гонить легка лодочка.  
 Хорошо лодка изукрашена,  
 Молодцами изусажена.  
 На носу сидитъ ясаулъ съ ружьемъ,  
 На кормѣ стоитъ атамнъ съ багромъ,  
 Середь лодочки бѣль шатеръ стоитъ,  
 А подъ темъ шатромъ золота казна,  
 На казнѣ сидитъ красна дѣвица...  
 К., № 1563 (36)

За речкой, за быстрою три двора;  
 Во тех дворах, во двориках,  
 В первом дворе дядюшка,  
 В другом дворе тетушка,  
 В третьем дворе вдоушка,  
 Вдова, победная голова.  
 У вдоушки девушка,  
 Зовут ее Фенюшка...  
 К., 1929; № 2235 (58), с. 157

3) синтаксические конструкции, соотносящиеся с первой и второй моделями: первая часть конструкций соотносится с моделью с последовательной тематизацией (число компонентов может варьироваться). Ее последний тематический компонент дает начало второй части конструкций, соотносящейся с моделью со сквозной темой и становится ее тематическим компонентом (т.е. играет роль сквозной темы).



На горѣ, горѣ шелкова травка,  
 На той травѣ утренняя роса;  
 На той травѣ старъ коня сѣдлаеть...

...*На разлучном местечку садик выростал;*

*Ва том ли во садку цветы расцвели,*

*Да ва том-ли во зеленом соловей поет...*

К., № 1768 (20)

4) синтаксическая конструкция, соотношенная с первой, третьей и второй моделями, – конструкция, имеющая самую сложную структуру и состоящая из четырех частей. Первая часть конструкции соотносится с моделью Данеша с последовательной тематизацией, ее последний компонент дает начало второй части, соотносящейся с моделью Данеша с производными темами. Одна из производных тем дает начало третьей части конструкции, соотносящейся с моделью Данеша с последовательной тематизацией. Последний рематический компонент третьей части становится началом четвертой и играет в ней роль сквозной темы. Схематично эту конструкцию можно представить так:

$T_1 \rightarrow P_1$

↓

$T_2 (=P_1) \rightarrow P_2$

↓

$T_3 (=P_2)$

$T_4 \rightarrow P_4$

↓

$T_5 \rightarrow P_5$

↘

$T_6 \rightarrow P_6$

↓

$T_7 (=P_6) \rightarrow P_7$

↓

$T_8 (=P_7) \rightarrow P_8$

↓

$T_8 (=P_7) \rightarrow P_9$

Уж далеко, далеко-то во чистомъ полѢ,

Какъ повыше было славнаго Питера,

Протекала тутъ рБченька быстрая,

РБчка быстрая, заводистая,

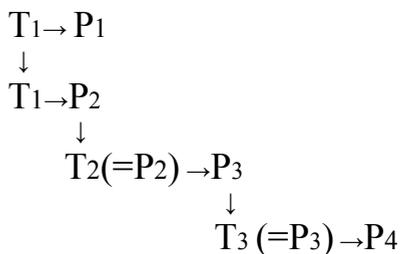
Заводистая рБчка, каменистая.

Выгребала тутъ легкая шлюбочка;

Хорошо она изукрашена,

У ней носъ, корма были позолочены,  
 Тонкими парусами изнавѣшена;  
 На кормѣ сидѣль атаманъ с ружьемъ,  
 На носу сидѣль эсаулъ съ копьемъ.  
 На среди шлюбки стоялъ бѣль шатерьъ.  
 Во шатрикѣ были дубовы столы,  
 На столахъ лежить золота казна,  
 Золота казна Государева;  
 За столомъ сидитъ красна дѣвица,  
 Золотой казны караульщица...  
 К., № 1269 (85)

5) синтаксическая конструкция, соотносящаяся со второй и первой моделями. Первая часть конструкции соотносится с моделью Данеша со сквозной темой, один из ее рематических компонентов дает начало второй части, соотношенной с моделью Данеша с последовательной тематизацией. Схематично эту конструкцию можно представить так:



На горушке калина,  
 На горушке калина,  
 Под горою малина.  
 Там девушка ходила,  
 Калинушку ломала,  
 В пучечки вязала...  
 К., № 2073

На горе-то стоял дубъ,  
 Под горой березы,  
 Что под той белой березой  
Бусарик убитой...  
 Печора, № 94

Можно сделать вывод, что основной приема ступенчатого сужения образов в песенных текстах являются как простые синтаксические

конструкции, соотносящиеся с одной моделью Данеша, так и комбинированные конструкции, соотносящиеся с несколькими моделями. В песенных текстах выявлено несколько видов комбинированных конструкций:

1. двухчастные комбинированные синтаксические конструкции, соотнесенные с первой и третьей моделями Данеша;
2. трехчастные комбинированные синтаксические конструкции, соотнесенные с первой и третьей моделями;
3. двухчастные синтаксические конструкции, соотнесенные с первой и второй моделями;
4. четырехчастная синтаксическая конструкция, соотнесенные с первой, третьей и второй моделями Данеша;
5. двухчастная синтаксическая конструкция, соотнесенная со второй и первой моделями.

Литература:

1. Соколов Б.М. Экскурсы в область поэтики русского фольклора// Художественный фольклор, М., 1926. Вып.1.
2. Артеменко Е.Б. Принципы народно-песенного текстообразования. - Воронеж, 1988. – 176 с.

*М.В. Панова (ВГУ)*

### **НАИМЕНОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ ЮБКИ В ВОРОНЕЖСКИХ ГОВОРАХ**

В русских сёлах Воронежской области наряду с понёвным комплексом существовал комплекс женской одежды с юбкой из домотканой шерсти или из домотканого холста.

Л.Н. Чижикова обнаруживает на исследуемой территории полосатые и однотонные шерстяные юбки. Полосатые юбки характерны для однодворческих сел Воронежской губернии. Наиболее обширный ареал бытования полосатой юбки – Землянский и Задонский уезды в бассейне Дона и Воронежский уезд по левобережью реки Воронеж [8,166].

С юбкой связаны некоторые обряды. Н.П. Гринкова отмечала, что в однодворческих сёлах б.Задонского и Землянского уездов девушки до замужества ходили обычно в одних рубахах. Выражение «она надела юбку» было синонимом «она просватана» [1, 142]. В качестве основной одежды женщин полосатая юбка известна в некоторых сёлах Острогожского (Терновое, Берёзовое, Завершино, Богословка), Коротоякского уездов. В сёлах Солдатское и Прилепы Коротоякского уезда полосатую юбку носили наряду с понёвой. Во время диалектологических экспедиций филологического факультета Воронежского государственного университета полосатые юбки были зафиксированы в с. Усть-Муравлянка (2005 г.) и Бутырки (2008 г.) Репьёвского района, с. Шубное Острогожского р-на (2007 г.).

Н.И. Лебедева и Г.С. Маслова относят появление комплекса одежды с полосатой юбкой к периоду не ранее XVI века и считают, что она была принесена на юг военно-служилым сословием [4, 202]. В силу ряда причин полосатые юбки в некоторых сёлах Воронежской губернии распространились в 20-30-е гг. XX века [8, 167].

Однотонная шерстяная юбка отмечена у однодворцев Павловского (с. Верхний Мамон), Задонского (с. Черниговка), Бирючинского (с. Фощеватово), Нижнедевицкого (села Солдатское, Шаталовка) уездов Воронежской губернии [8, 167]. Л.Н. Чижикова заметила, что в Нижнедевицком уезде выделяется обширный район бытования черной или тёмно-фиолетовой шерстяной домотканой юбки (села Першино, Кучугуры, Ясенки, Богородицкое, Ключи, Горшечное – места расселения ягунов, а также в сёлах Синие Липяги и Истобное) [8, 167]. В одном селе могли существовать понёва (у замужних женщин) и однотонная юбка в качестве девичьей одежды. Видимо, под влиянием городской моды, в некоторых сёлах однотонная юбка постепенно заменяла понёву (такое явление имело место в с. Платава Репьёвского р-на). В других сёлах сосуществовали полосатая юбка как одежда замужних женщин и однотонная – как девичья (с. Усть-Муравлянка Репьёвского района и с. Шубное Острогожского района).

Наименования юбок не отличаются многообразием, поскольку основной одеждой женщин Воронежской области была понёва в нескольких разновидностях. Районы бытования однодворческих однотонных и полосатых юбок незначительны, а «городские» юбки из фабричных тканей появились сравнительно поздно – в конце XIX в.

В качестве родовых наименований выступают лексемы *юбка* и *зубка*: *Йўпки пѣттыкали, штобы ус'е рубаишку видили, штоп рубаху пѣказат', калышки атकिनут'*; *Блондѣми йўпки были. Сама йўпкѣ была, а тут блонды такии вис'ели, суды вот пришивали* (ИСТ. Реп.). *Йўпки*

*ран'шы бы́ли ст'о́ўнаи. Вот йу́пка толстѣя, ст'о́ўнайа, штан ни бы́ло, а эту йу́нку вы́с'тиуа́ют' нѣ рука́х кл'ѣткими, ва́ту, ма́т'ѣри́ю, ва́ту, па́том накро́йут' нас'в'ѣрх ап'ат'* (КРС. Гриб.). *жу́пкѣ фалдисѣѣ, ис п'ати палотни́ц, т'ас'ма́ на жу́пки* (ЗРЧ. Терн.). По всей видимости, начальный *у* в слове *зубка* является результатом передвижения назад среднеязычного *ј*.

Поскольку покрой юбки был практически одинаковым (4-7 вертикальных полотнищ, сшитых друг с другом, сверху у пояса собранных в сборку на узкой обшивке или шнур, продетый в зашивку ткани), то отличия состояли в характере ткани, расцветке и орнаментации. По этой причине основную группу составляют те наименования **однотонной** юбки, которые отражают специфику ткани: *белѣнка, волосянка, гарнитуровая юбка, кубовая юбка, марколь, мягкая юбка, нитная юбка, плисовая юбка, суконка, сукманка, сюревая юбка, трековая юбка, францюзкая юбка, шалуновая юбка, сарафанина, самоделок*.

**Белѣнка** 'юбка из отбелѣнного холста': *Бил'о́нку нади́ва́ли па вичи́рам*.

**Волосянка** 'грубая шерстяная юбка из волосени – шерсти старой овцы' (Росошь).

**Гарнитуровая юбка** 'юбка из гарнитура – шелковой ткани с цветами': *Бы́ли га́рнитурѣвайи йу́пки, ч'орнаи, шолкаваи жэ жо́лтыми тв'атами* (В.ТРВ.Н.-Дев.). СРНГ фиксирует слово *гарнитур* 'красный кретон (ткань)' [6: 145] и варианты *гранатур* 'плотная шелковая ткань гродетур' [5, вып. 7, 114], *галентур* 'вид шелковой ткани; гарнитур' [5, вып. 6, 109], *гарлетур* 'шелковая ткань' [5, вып. 6, 142], *глялентур* 'искажѣнное «гродетур» – род шелковой материи' [5, вып. 6, 231].

**Кубовая юбка** 'юбка из кубового ситца – тѣмно-синего с красными цветами или красного с черноватыми цветами': *То́мна-си́ниии йу́пки кубѣвыи бы́ли с цв'атами и л'ѣнта красна́я по́ низу* (Р.БЛВ. Павл.); *Тада́ йу́пки бы́ли, ани́ нѣзыва́лис' кубѣвыиѣ, с цв'аточ'к'ами и каз'ул'ач'к'ьми* (ИСТ. Реп.).

**Мягкая юбка** 'однотонная юбка из облегчѣнной ткани в отличие от тяжѣлой, тѣплой *суконной юбки*'. Весь комплекс одежды с однотонной юбкой назывался **мягкий костюм**: *Вот у Ка́т'ки, у н'ѣй то́ка м'а́х'кий кас'т'у́м ѣс'. Ёѣта йу́пка м'а́хкайѣ, то́нкайѣ ма́т'ѣри́я на н'ѣй, и руба́ха красна́я*.

**Нитная юбка** 'юбка из хлопчатобумажной ткани' (СДВ.Аннин.).

**Плисовая юбка** 'юбка из плюша' (СДВ.Аннин.).

**Суконка, сукманка** 'шерстяная юбка': *Ба́бы на́си́ли суко́нки* (СДВ.Аннин.); *Ф сукма́нки с хърбаро́й нѣрижа́лис'* (ЧГР.Борис.).

**Сюрревая юбка** 'юбка из шёлка': *С'урьвьѣй ѣупкъ бл'ас'тит' фсиуда' чистъ, флѣксъвьѣй цвѣт у ней* (ЗЛЖ.Лиск.). Можно предположить, что в основе наименования – местное название шёлковой ткани.

**Трековая юбка** 'юбка из плотной чёрной шерсти – *трѣка'*: *Ф'церкъф' бир'аули ѣупки, тр'ак'овѣй ѣупки насѣли* (ЗЛЖ. Лиск.).

**Французская юбка** 'юбка из французской ткани (красного цвета)': *Ну тада' французскій какой-тъ матир'ял был, вот бабушкъ-тъ мн'е расказываль, платки французскіи, какай-тъ вот ѣупка была' францускай* (БРД. Аннин.).

**Шалуновья юбка**: *Патѣм сѣми шѣли, шалуновѣй ѣупки насѣли, на руках' шѣтьѣй, харѣшаи, плѣтнаи* (ЧСМ.Бобр.). В.И. Даль отмечает слово *шалун* в саратовских говорах с семантикой 'двуличневая, объёренная шелковая ткань' [3, т.4, 620]. Внутренняя форма зафиксированного в воронежских говорах наименования связана, вероятно, не с шёлковой тканью, а с шерстяной (ср. ворон. *шалон* 'шерстяные нитки', 'тонкая шерстяная ткань').

**Сарафанина** 'черная шерстяная юбка': *Д'ѣфкъй была', сѣрафанину насѣла* (ШСТ. Бобр.). Название возникло, видимо, вследствие переноса по смежности: юбку шили из той же ткани, что и сарафан.

**Самодѣлок** 'юбка из сукна домашнего изготовления': *Сѣмад'ѣлки бѣли, ѣупки такійи* (ЧГР. Борис.).

Особенность покроя, формы отражена в названии **дѣлечка** 'старинная шерстяная юбка' (Р.БЛВ. Павл.). Данное название – результат метафорического переноса: лексема, соотносится с *дѣля* 'грушевое дерево', 'сорт груш' (ср. в Словаре В.И.Даля: «дерево и плод..., его называют также грушей и кукишем; последняя дает плод кругловатый, первая большой и с пережабиной; ... *твр.* долгая женская шуба» [3, т. 1, 515]).

Наконец, отметим название юбки, мотивированное её происхождением, – **українка** (ЗМЛ.Семил.).

Особую группу составляют названия, служащие для обозначения полосатой однодворческой юбки.

I. Наименования, мотивированные цветом. Полосатую юбку шили из домотканой шерстяной ткани. Продольные полосы – красные, жёлтые, белые, зелёные, коричневые, голубые – чередовались в различных сочетаниях. Существовало несколько вариантов цветовой гаммы, которые нашли отражение в наименованиях. Эти номинации образуются по нескольким моделям:

1) слово *юбка* с прилагательным цветообозначения: *красная юбка, белая юбка, травчатая юбка, рябая юбка.*

**Красная юбка** 'разновидность полосатой юбки: с широкими красными полосами и узкими (по 3 нитки) белыми полосками' (СЛД, Остр.).

**Белая юбка** 'разновидность полосатой юбки, в которой широкие белые полосы чередуются с зелёными, красными, черными и желтыми полосами' (СЛД, Остр.). Обе разновидности юбки зафиксировала Н.П. Гринкова у однодворцев б.Коротоякского уезда.

**Травчатая юбка** 'полосатая юбка с преобладанием зелёных полос': *Графчтыйь йупки были, там польсы зил'оныйь, мноуь* (БТР. Реп.).

Наименование **рябая юбка** отмечено в селе Новосильское Землянского уезда, где «полосы юбки ткали «в челнок» («рябая юбка», «челноковая юбка»), т.е. на полосах получались неравномерно окрашенные участки» [6, с. 184].

2) слова *голубь, крась* с прилагательным цветообозначения в Им.п. или в Тв.п. с предлогом *с*: *полюная крась, голуь голуьбой, голуь красный, голуь с синим, голуь с жёлтым*.

3) слово *голубь* с существительным цветообозначения в Тв. п. с предлогом *с* или в Род.п. без предлога, *голубь с синью, голуь с зелёню, голуь зелёня*.

Наименование *полюная крась* зафиксировано в с.Бутырки Репьёвскоо района, все остальные – в с.Усть-Муравлянка Репьёвского района: *На свад'бу нъд'авали пъласатыйь йупки, польныйь крас'* (БТР. Реп.); *Ну вот ана палоскими ид'а, йесли чалубой бол'шы палоски, знач'ит', чолуп' чалубой. чолуп' зелин'а называица, ну вот ана палоскими ид'а, бол'шы зил'онача, чиго бол'шы, чолуп' красный можь быт'* (У.-МРВ. Реп.).

4) наименование **белый узор**, служащее для обозначения нарядной юбки с белыми полосами (У.-МРВ. Реп.).

II. Названия, отражающие специфику ткани: *баретовая юбка, суконная юбка*.

**Баретовая юбка** 'шерстяная полосатая юбка': *Бар'этаваи йупки – йеть суконныи, пъласами* (ДНС.Россош.). Название **суконная юбка** зафиксировано в с.Усть-Муравлянка Репьёвского района.

III. Наименования, указывающие на специфику орнамента, украшения или ширину полос: *гарусовая юбка, мелкополосая юбка, поясовая юбка*.

**Гарусовая юбка** 'юбка, украшенная гарусом – шерстяной тесьмой' (СДВ. Аннин.).

**Мелкополосая юбка** 'разновидность полосатой юбки с разноцветными узкими полосами (с преобладанием красного цвета)' (СЛД, Остр.).

**Поясовая юбка** 'полосатая юбка': *Пъ вич'арам ад'авайу пъйасовъйу йу́нку, нъ зул'ан'йь* (Р.БЛВ. Павл.). В данном случае слово *пояс* обозначает, видимо, просто полосу (в некоторых говорах словом *пояс* называют полоску, пришитую к нижнему краю понёвы).

IV. Иногда какой-либо предмет костюма мог получить название по тому месту, откуда он появился. Среди таких наименований **семидесятная юбка** 'разновидность полосатой юбки, характеризуется наличием широких зелёных полос' (СЛД.Остр., У.-МРВ. Реп.). Н.П. Гринкова полагает, что такая расцветка была занесена из с. Семидесятное Нижнедевицкого уезда [2, с. 158].

V. Способ изготовления отражён в номинации **челноковая юбка** (НВСЛ. Семил.) (см. выше *рябая юбка*).

VI. Наименование, мотивированное способом ношения. С.П. Толкачёва отмечает, что в сёлах Эртиль, Щучье, Ясырки, Большой Самовец, Щучьи Пески Бобровского уезда полосатые юбки называли «*подзёмки*» (курсив мой – М.П.) [6, с. 184].

Особую группу номинаций составляют лексемы, обозначающие нижнюю юбку.

Большинство наименований нижних юбок мотивировано функцией – служить нижней одеждой. Данная семантика реализуется благодаря соотношению с корнями, имеющими значение 'низ' – *-зем-, -под-, -дол-*: *зёмняя юбка, зёмник, подзёмка, исподник, исподничка, подысподник, подол*.

**Зёмняя юбка**: *Щас з'ёмнии йу́пки уи н'а нос'ут'* (СДВ. Аннин.). В.И. Хитрова зафиксировала слово *земний* со значением 'нижний' в воронежской деловой письменности начала XVIII века (1702 г.). По наблюдению лингвиста, слово образовалось в воронежских говорах в XVII – первой четверти XVIII века от существительного *земь* 'земля, низ' и является южновеликорусским диалектным словом XVII века [7, с. 192]. Лексема **зёмник** бытует в с. Кирсановка Грибановского района: *Или з'ёмник тарч'ит', скажут', ой, какайь нихарошйь. Подзёмка: Падз'омку нъд'авайа, штоп толишь быт'* (КРТ. Остр.).

**Исподник**: *Исподник пъд низом, йу́нкъ, а пъ пъдалу про́шву пускáli* (ЛСТП. Гриб.). **Исподничка**: *Испадничку мат' майа да сих пор нос'а, привыкла* (ГРИБ.). **Подысподник**: *Падысподники мы з'о'эфкъми сами шыли* (Н.КРШ. Пан.).

**Подол**: *Падол тако́й суч'онай, да́жъ нитки пькупа́ли, б'елаи такйй, ани́ суч'онаи какйй-тъ вот. Ну то катушйьинаи нитки, а этъ ани́ вдвойь – суч'онаи нъзывайутць. И вот тка́ли их и пьритканыйь д'ельги и этъ зьбирали, и нъд'авали пад йу́нку* (В.ТРВ.Н.-Дев.). См. об этом слове в разделе «Названия нижней части женской рубахи».

Признак 'нижний, надеваемый под что-л.' может быть реализован с помощью приставки *под-*: *подъюбошник, подставка, поддѣвка, подвязуха. Бе'луйу таку'йу йу'нку с кружава'ми и нъзва'ли над'йу'бъшникъми* (БОБР.); *Св'ѣрху рубашки-тъ нѣдѣвали патстаѣрку, а на пириткатайа ф канце* (по подолу) (ИСТ. Реп.); *Пад'д'оўки – б'ѣлаи йу'пки с кружава'ми* (В.КРЧ. Гриб.); *Ус'о канопнѣй, и паркѣ, и пѣд'авухъ* (ЗЛЖ. Лиск.).

Единичное название мотивировано тканью – *шалонка* 'нижняя женская юбка из миткаля' (М.АЛБ. Гриб.) (ср. также *шалуновая юбка*).

Анализ мотивировочных признаков, используемых в наименованиях традиционной женской юбки (ткань, цвет, покрой, орнаментация, способ ношения, функция, способ изготовления, происхождение и др.), даёт ценный материал как для лингвистических наблюдений, так и для выводов об особенностях материальной и духовной культуры жителей региона.

#### Литература:

1. Гринкова Н.П. Женская одежда в бывших однодворческих селах Задонского и Землянского районов в Воронежской области / Н.П. Гринкова // Советская этнография. – 1937. – №1.

2. Гринкова Н.П. Однодворческая одежда Коротоякского уезда Воронежской губернии / Н.П. Гринкова // Известия педагогического института им. А.И.Герцена. – Вып.1.– Л., 1928. – С. 128-174.

3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 тт. В.И.Даль. – М., 1935.

4. Лебедева Н.И. Русская крестьянская одежда XIX – начала XX века / Н.И.Лебедева, Г.С. Маслова // Русские: Историко-этнографический атлас. – М., 1967. – С. 193-358.

5. Словарь русских народных говоров / Под ред. Ф.П.Филина, Ф.П.Сороколетова. – Вып.1-40-. – М.-Л., 1965-2008-. – СРНГ

6. Толкачева С.П. Народный костюм Воронежской губернии конца XIX - начала XX века / С.П. Толкачева. – Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2007. – 222, [1] с.

7. Хитрова В.И. Местная лексика в языке воронежских рукописных памятников XVII – первой четверти XVIII вв.: Дисс. ...канд. филол. наук / В.И. Хитрова. – Воронеж, 1972а. – 440 с.

8. Чижикова Л.Н. Русско-украинское пограничье / Л.Н. Чижикова. – М., 1988.– 254 с.

#### СОКРАЩЕНИЯ

БРД. Аннин. – Бродовое Аннинского р-на

БТР. Реп. – Бутырки Репьевского р-на

В.КРЧ. Гриб. – Верхний Карачан Грибановского р-на  
В.ТРВ.Н.-Дев. – Верхнее Турово Нижнедевицкого р-на  
ДНС.Россош. – х.Донской Россошанского р-на  
ЗЛЖ. Лиск. – Залужное Лискинского р-на  
ЗМЛ.Семил. – Землянск Семилукского р-на  
ЗРЧ. Терн. – Заречье Терновского р-на  
ИСТ. Реп. – Истобное Репьёвского р-на  
КРС. Гриб. – Кирсановка Грибановского р-на  
КРТ.Остр. – Коротояк Острогожского р-на  
ЛСТП.Гриб. – Листопадовка Грибановского р-на  
М.АЛБ. Гриб. – Малые Алабухи Грибановского р-на  
Н.КРШ. – Новая Криуша Панинского р-на  
НВСЛ. Семил. – Новосильское Семилукского р-на  
Р.БЛВ. Павл. – Русская Буйловка Павловского р-на  
СДВ.Аннин. – Садовое Аннинского р-на  
СЛД. Остр. – Солдатское Острогожского р-на  
У.-МРВ. Реп. – Усть-Муравлянка Репьёвского р-на  
ЧГР. Борис. – Чигорак Борисоглебского р-на  
ЧСМ.Бобр. –Чесменка Бобровского р-на  
ШСТ. Бобр. – Шестаково Бобровского р-на

*Ван Хунцзе, Т.В. Карасёва (ВГУ)*

## **ОСОБЕННОСТИ КИТАЙСКОЙ ПИЩИ**

Своеобразие китайской пищи издавна привлекало к себе всеобщее пристальное внимание. Ещё в XIII в. итальянец Марко Поло, проживший в Китае целых 15 лет, в своей «Книге о разнообразии мира» оставил интересные воспоминания в том числе и о кулинарных пристрастиях жителей этой страны. Существует даже мнение, что именно благодаря «самому великому путешественнику Средневековья» некоторые китайские блюда получили своё второе рождение в Италии, а именно: фаршированная лепёшка – современная пицца, отличающаяся от своей предшественницы лишь наружным расположением начинки, и лапша – итальянские спагетти.

Китайская национальная кухня, зародившаяся около 3000 лет тому назад, сумела не только сохранить свои давние традиции, но и стать одной из самых полезных и вкусных в мире. Не что иное, как «нужда заставила китайцев есть почти всё, что растёт на земле или передвигается по ней. Но даже эту нужду они сумели обратить в доб-

родетель, и сегодня китайская кухня может похвастаться самым обширным в мире (около пяти тысяч) набором блюд на любой вкус» [Плескачевская 2002: 3]. Умение готовить пищу считается здесь средним искусству.

Своеобразие же китайской кухни достигается за счёт особой технологии обработки самых обычных продуктов. Так, знаменитая пекинская утка надувается, ошпаривается кипятком, обливается сиропом и высушивается, в результате чего приобретает ярко-красную окраску, становится хрустящей и затем режется на 120 тонких ломтиков. Поражает воображение сочетаемость продуктов: суп из фасоли с арбузом, суп из молока с огурцами и грибами, бульон из лангуста с чаем «Лунцзин», капуста в молоке, пирожок с сахаром и салом и др. Уже более тысячи лет известен соевый творог *доуфу*, который, отличаясь простым процессом приготовления и тонким и нежным вкусом, входит в состав многих тысяч блюд, позволяя накрывать банкеты только из доуфу. В некоторых городах устраиваются также пельменные банкеты: в Китае для этого блюда, которое едят с соевым соусом или специальным уксусом, известно свыше ста видов фаршей, при этом «три свежести» или «четыре свежести» означает начинку из трёх или четырёх разновидностей морепродуктов. Сегодня в Китае очень популярны острые блюда, супы из фруктов, а вот картофель не является основным овощем, почти неизвестны свёкла и холодные супы. Современные китайцы едят три раза в день: на завтрак – много, в обед – средне, на ужин – мало. Питание на юге пятиразовое, однако каждый раз здесь едят помалу. В ходе своего многотысячелетнего развития в Китае сформировалась самобытная система кулинарии и возник целый ряд кухонь: императорская и простонародная, несколько местных, мусульманская, вегетарианская и др.

Простонародная и императорская пища. Обычные китайцы издавна питались овощами, бобами и рисом. Что же касается императора, то он имел право употреблять в пищу всё, что захочет, – самые вкусные и редкие блюда: из акульих плавников, змей, ласточкиных гнёзд (согласно легенде, последнее придумали китайские солдаты, оказавшиеся на необитаемом острове) и т. д. Во времена династии Цин (1644-1911) очень известным было *мань хань цюань си* – 108 самых полезных и самых редких блюд, которые стали известны в эпоху династий Мань и Хань. Император Цянь Лун популяризировал понравившееся ему кушанье *сунн шу юй* – жареную рыбу, с виду напоминающую настоящую белку, которое он впервые попробовал во время путешествия. Происхождение одного из популярных блюд современной Чаочжусской кухни – из листьев помидора – связывают с последним

императором династии Южный Сунн, который после проигранной битвы, голодный и уставший, попал в один монастырь. Монахи хотели приготовить своему императору самое лучшее блюдо, однако из-за затяжной войны сами жили в великой бедности. С большим трудом они нашли лишь немного листьев помидора и приготовили из них кушанье, которое император, съев его с большим аппетитом, назвал *ху го цай* (*Ху* – это национальное меньшинство, с которым мог воевать этот император, *ху го* – также 'переваривать', то есть *ху го цай* 'переваренное блюдо'). Другой император, Чжу Юань Чжань, также после поражения в битве попал в монастырь, где жило несколько нищих. Они заметили, что император очень голоден, поэтому взяли всю еду, которую насобирали за день, и приготовили из неё суп. Чжу Юань Чжань, который не ел несколько дней, залпом выпил этот суп, не обращая никакого внимания на то, что в нём находится. В ответ на вопрос, как это блюдо называется, нищие засмеялись и сказали, что это суп *чжэн чжусуфэй цуй бай цай тан*, то есть 'суп из пекинской капусты и жемчужного порошка'.

Повседневная пища. Китай – огромная страна с разнообразными природно-климатическими условиями, которые во многом обуславливают специфику региональных кухонь, связанных с провинциями Шаньдун, Сычуань, Цзянсу и Чжэцзян, Гуандун.

1) Шаньдунская кухня (восток Китая). Традиционные блюда лёгкие и нежирные – это в основном жареные или тушёные кушанья, обычно с луком, которые имеют солёный или «свежий» вкус и знают множество рецептов приготовления: *цун бао хай шэнь* – жареный трепанг с луком, *тан цу ли юй* – жареный краб под кисло-сладким соусом, *цзю чжуань да чан* – требуха, а также суп из ласточкиных гнёзд, тушёная курица из Дэчжоу с красным мясом, согнутый в дугу карп из реки Хуанхэ в кисло-сладком соусе, жареные ракушки и устрицы и др.

2) Сычуаньская кухня (запад Китая), известная как «кухня тысячи блюд и тысячи вкусов», отличается очень острой пищей. «Кто не любит острое, тот не может быть настоящим революционером», – говорил уроженец этой части Китая Мао Цзэдун. Для получения острого вкуса используются красный стручковый, горошковый и чёрный перец, перец чили, имбирь, чеснок и лук. Пищу готовят двадцатью способами, самым распространённым из которых является жарка в небольшом количестве масла. Можно также отметить большое разнообразие используемых продуктов, самыми распространёнными из которых являются бобы, соя, грибы, свинина и птица. Популярны блюда: курица по-сычуаньски, филе кур по-гунбаоски, соевый творог «доуфу» с перцем чили и китайским колючим ясенем и др. Очень известны *ма*

*по доу фу* – блюдо из пряного соевого творога, названное так в честь Чэнь Дашао – хозяйки одного дешёвого ресторана города Чэнду, которую за рябое лицо прозвали Чэнь Ма По, а также мясное блюдо *хуй го жоу* – самое главное и вкусное из праздничных блюд, происхождение которого связано с тем, что раньше мясо ели только по праздникам или другим особенным дням.

3) Цзянсу-Чжэцзянская кухня (север Китая). Преобладают блюда со слегка сладким, иногда солёным, но всегда «свежим» вкусом, причём число используемых специй относительно невелико: тушёная свиная голова, отвар из рыбьей печени, рыба из озера Сиху в уксусном соусе, колобок из трепангов и свинины с крабовой икрой, жареная хрустящая рыба, пареная сельдь, тушёные плавники акулы в коричневом соусе и др. Разнообразие блюд обеспечивается не только богатством используемых продуктов питания, но и искусством по-разному их готовить (с помощью варки, жарения, тушения и кипячения) и подавать.

4) Гуандунская кухня (юг Китая) отличается разнообразием используемых животных продуктов, например: мясо собаки, кошки, енота, крокодила, медвежьих лапы, обезьяньи мозги, птичьи языки и т. д. Китайцы говорят: «В Гуанчжоу едят все, что летает в воздухе, кроме самолётов, передвигается по суше, кроме трактора, плавает в воде, кроме подводной лодки». Блюда, которые являются либо хрустящими, либо мягкими, но всегда имеют свежий вкус, готовятся с помощью быстрых жарки, тушения и парения, что позволяет сохранить почти натуральный вкус продуктов. Это жареный хрустящий молочный поросёнок, дунцзянский пареный цыплёнок с солью, утиные перепонки в устричном соусе и др.

Праздничная пища. Главным блюдом *Новый год* (конец января – начало февраля) являются пельмени, также готовятся кушанья из продуктов, звучание которых имеет положительный смысл, например: рыба – достаток, мандарины – благополучие, каштаны – прибыль и т. д.

На *Праздник Фонарей* (15-е число первого лунного месяца) готовят *юаньсяо* – круглые пирожки из клейкого риса, чаще со сладкой начинкой. Согласно легенде, в древности в некое село каждый год приходило чудовище Нянь, которое поедало не только хлеб, но и людей. Со временем выяснилось, что Нянь боится красного цвета и громких звуков, поэтому к его приходу каждая семья вывешивала красные фонари, наклеивала красные парные надписи на дверях и пускала ракеты. Нянь бежал из этого села, а люди радовались и делали пельмени с начинкой из овощей и мяса. День, в который приходило

чудовище, люди также называли Нянь – теперь это уже стал национальный праздник.

На праздник *Начала лета* (5-е число пятого лунного месяца) китайцы едят *цзунзы* – пирожки, обычно из клейкого риса, с различной начинкой (мясо, солёные яйца, пюре из фасоли, орехи и т.д.). Согласно легенде, в эпоху Воюющих царств жил один поэт и офицер Цюй Юань, которого за смелый совет провести реформу отправил в ссылку император. Через некоторое время Цюй Юань узнал о том, что столица сдана врагу, многие города разрушены, а народ страдает – всего этого он не смог перенести и решил покончить с собой, прыгнув в реку Ли. Люди, которые относились к нему с большим уважением, стали бросать в воду рис, завернутый в листья тростника, надеясь, что речные обитатели съедят не все эти пирожки и часть их достанется Цюй Юаню (по другой версии – чтобы рыбы ели пирожки и не трогали труп).

На праздник *Середины осени* (15 число восьмого лунного месяца) китайцы едят *юэ бин* – сладкие или солёные лунные лепёшки в виде лунного диска, и *танхулур* – засахаренные фрукты на палочках.

На *день рождения* к столу непременно подают длинную лапшу – символ долголетия, именно поэтому считается, что её никогда нельзя обламывать. На *похороны*, в зависимости от благосостояния семьи, на алтарь кладут различные кушанья: от курицы с рисом до поросёнка на сахарной глазури.

Пища богатых и бедных. «Новые китайцы» не только предпочитают есть вкусные и популярные блюда, но также придерживаются здорового питания. Некоторые из них нанимают известных поваров, которые составляют меню для каждого из членов семьи. В современном Китае существуют специальные клубные объединения для желающих похудеть, в которых не только занимаются спортом, но и соблюдают малокалорийную витаминно-овощную диету, принимая пищу три раза в день.

Что касается малоимущих, то в современном Китае они живут гораздо лучше, что во многом обусловлено сравнительной дешевизной многих продуктов и большим количеством недорогих ресторанов. Некоторые современные блюда ведут своё начало именно от кухни бедняков, например, очень вкусное блюдо, рецепт которого передаётся из поколения в поколение, *цзяо хуа цзи*. Согласно легенде, во времена династии Сун один нищий случайно получил курицу и, поскольку у него не было ничего – ни кастрюли, ни масла, ни соли, – выкопал яму и положил в неё целую курицу. Также считалось, что человек, который съест *фу гэнь* – остатки кушанья – будет счастлив.

Пища мужчин и женщин. Считается, что некоторые блюда с добавлением целебных трав укрепляют мужское начало – янь: *шуан бянь чжуан ян тан* – из говяжьего члена, собачьих почек, баранины, курятины, повилики и плодов китайской дерезы, *сюань чжун лу шэнь чан гуй тан* – из конского, оленьего, говяжьего и собачьего членов, баранины, курятины и мяса черепахи с добавлением рисового вина, сала, повилики и плодов китайской дерезы (это блюдо также лечит почки). Еда женщин отличается тем, что для восстановления потерь крови они употребляют воду с красным сахаром или такой же суп с добавлением фиников. Беременные женщины предпочитают кислые блюда и фрукты. Во время же грудного вскармливания ребёнка они едят пшённую кашу с яйцами или куриный бульон.

Пища в религии. Главные религии, исповедуемые китайцами, – это ислам, даосизм и буддизм. В Китае много мусульманских ресторанов, где в основном готовят баранину, например, лёгкое блюдо *мин кай е хэ*, кушанья *ван фэн по* – из овечьего носа и *инь цзянь тай* – из овечьих щёк. Последователи даосизма считают, что всё, что есть в природе, полезно для здоровья, в связи с чем даосские монахи не соблюдают постов – они едят всё то, что любят, и даже пьют водку. Наоборот, буддийские монахи, которые взамен мяса и рыбы издавна употребляли в пищу морепродукты и бобы, были основателями китайской вегетарианской кухни. Их любимые блюда – *ба бао су хуй* из разноцветных овощей (латука, помидоров, моркови, белой редьки и ростков бамбука); *ю чи хуан гуа* – кисло-сладкое кушанье из огурцов, помидоров и лука с добавлением сахара, соли, уксуса и пряностей и др. Согласно легенде, однажды искусный буддийский повар, увидев в храме слоновую кость из индийских даров, подумал, что такую же кость можно высечь и из свежего бамбука – так появилось блюдо *сян я сюе сунь*, имеющее белоснежный цвет и напоминающее слоновую кость.

Китайская пища отличается большим разнообразием и играет очень важную роль в жизни людей, о чём свидетельствует даже китайское приветствие *Чи фань ле ма?*, которое буквально переводится как «Вы поели?».

#### Литература:

Плескачевская И. Кулинарные приключения на родине пельменей / И. Плескачевская // Туризм и отдых. – 2002. – 24 января.

## *Наши публикации*

*Б.А. Фирсов (Воронежская областная универсальная научная библиотека им. И.С. Никитина (ВОУНБ))*

### **ВОРОНЕЖСКАЯ ДЕРЕВНЯ В 1920-Е ГОДЫ (ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВА ПИСАТЕЛЬНИЦЫ Е.М.МИЛИЦЫНОЙ)**

Воронежская деревня в полной мере испытала на себе действие драматических катаклизмов, которыми так изобиловала история России первой трети 20 века. Огромное влияние на экономику, социальную структуру общества и его культурные нормы оказали такие факторы, как революции 1905-1907, 1917 годов, первая мировая и гражданская войны, антисоветские мятежи, голод 1921 года, отделение церкви от государства и т.д. Тем самым были подготовлены условия для грядущей «бытовой революции» с сопутствующим ей разрушением прежних обычаев и устоев. Хотя в деревне интенсивность изменений в образе жизни по сравнению с городом была на порядок ниже, эрозия традиционных ценностей не могла не коснуться крестьянства. Воронежская губерния представляла собой типично аграрную область, где промыслы не получили значительного развития, а подавляющую часть населения составляли крестьяне, занимавшиеся преимущественно земледелием. Немаловажно и то обстоятельство, что это была зона активного взаимодействия русского и украинского этносов, православных, старообрядцев и сектантов. В воронежской деревне в рассматриваемый период старые формы быта соседствовали с новыми явлениями.

По-видимому, сосуществование взаимоисключающих «культурных образцов» породило противоречивость оценок того, что происходило. Для одних наблюдателей было очевидно быстрое умирание «живой старины», сторонников коренных перемен беспокоило господство традиции. Основные постулаты большевистской идеологии разделялись далеко не всеми деревенскими жителями. Эмансипация женщин, культивирование атеизма, попытки противопоставить молодёжь старикам не встречали особого энтузиазма в крестьянской среде.

Традиционная культура отвергала радикальный разрыв с прошлым, но не могла остановить возникновения новых форм поведения, новых способов организации быта. Около десяти лет посвятила писательница Е. Милицына поискам ответа на то, как приживались нововведения, привнесённые революцией в воронежскую деревню.

Её вкладом в изучение деревенского быта 1920-х годов можно считать создание базы данных по различным аспектам повседневной жизни воронежского крестьянства. Личный архив Е. Милицыной содержит большое количество материалов за 1905–1930 годы. В его составе записи бесед с крестьянами, образцов фольклора, черновики произведений, различные варианты текстов, документы, письма. Первоначальным местом его хранения был Дом-музей И.Никитина, откуда большая часть материалов была в 1939 году передана в Государственный архив Воронежской области и составила фонд И-188.



Родилась Е. Милицына в 1869 году в городе Острогожске Воронежской губернии. Её первые рассказы были опубликованы в 1890-е годы. В своём творчестве она продолжила традиции А. Кольцова, И. Никитина, Г. Недетовского, А. Эртеля, то есть авторов, проявлявших интерес к традиционной культуре, нравам, бытовому укладу, ментальности воронежского крестьянина.

Основной темой произведений Е.Милицыной также была крестьянская жизнь в самых разных её проявлениях от обустройства жилища, взаимоотношений с родственниками, соседями до распределения обязанностей между членами семьи. В послереволюционное время писательница долгое время жила в различных населённых пунктах Воронежской губернии (Шукавка, Ольховатка). Хорошо знала заботы крестьян, сотрудничала с воронежскими периодическими изданиями, являясь селькором «Нашей газеты», «Воронежской коммуны». Одновременно собирала материалы по темам «Современные браки в деревне», «Религия в крестьянстве и остатки идолопоклонства» и другим. Ею были подготовлены к печати рассказы «Красная девка» (ГАВО ф. И-188 оп.1 д.8 лл 33-37), «Навожила» (Воронежский областной литературный музей, №1719), в которых большое внимание уделяется новой роли женщины, вопросам семьи и брака. Наиболее ценным источником по истории воронежской деревни является очерк «По сёлам ЦЧО с котомкой», ставший плодом командировки Е. Милицыной от Воронежского областного краеведческого музея по северо-востоку области. Поездка продолжалась с 28 августа по 30 октября 1929 года. В ходе её было обследовано более 10 населённых пунктов Воронежского и Нижнедевицкого уездов (Устье, Гремячье, Костёнки, Рудкино, Борщёво, Оськино, Яблочное, Кочетовка, Семидесятное, Истобное, Краснолипые). Впервые этот очерк был опубликован в журнале «Подъём» лишь в 2001 году стараниями научных сотрудников Воронежского областного литературного музея. В

основу публикации был положен машинописный текст с авторской подписью, хранящийся в фонде музея. Вероятно, это окончательная авторская редакция.

Есть несколько вариантов текста этого очерка, отличающихся по композиции от напечатанного. Они содержат многочисленные дополнения, расширенные описания обрядов, записи песен, рассказов, что не соответствует жанру очерка, но для нас они представляют особенный интерес, поскольку сохранили многие бытовые подробности, убранные из окончательного варианта. Поэтому при работе над статьёй мы использовали и текст, опубликованный в «Подъёме» за 2001 год, №8 и хранящийся в архиве (И-188 оп.2 д.3 лл.29). В ГАВО нам также удалось обнаружить фрагменты подготовительных материалов о современных браках в деревне (И-188 оп.1 д.10 лл.1-35; д.12 лл.15-17). Указанные источники позволяют определить круг интересов Е. Милицыной: прежде всего это бытовое православие и народные верования, проблемы семьи и брака, представители власти в деревне. Конечно, с точки зрения современного исследователя записи Е. Милицыной далеко не всегда соответствуют научным требованиям. Редко она указывает фамилию информанта и сведения о нём, порой вообще не ссылается на источники информации, тем не менее накопленные ею наблюдения дают возможность открыть новые грани деревенской повседневности в 1920-е годы.

Отдельные замечания, встречающиеся у Е. Милицыной, позволяют утверждать, что в воронежской деревне 1920-х годов сохранялись отношения зависимости бедных хозяйств от зажиточных. Крепкий хозяин служил объектом восхищения, зависти и злобы одновременно. К нему обращались за помощью при обработке земли. Он мог дать толковый совет, так как лучше других разбирался в действовавших правовых нормах. Его мнение имело вес на общинных сходах. Одной из групп, высказывавших недовольство по поводу того влияния, которым обладали добившиеся экономического успеха крестьяне, были демобилизованные красноармейцы, большей частью сыновья бедняков. Они видели, что лучшие участки земли принадлежат кулакам, а их родители хорошо помнили, как в голодные годы за кормовую свёклу, мякину, муку богатые отбирали у бедняков одежду, сараи, избы. Сельсовет, являвшийся органом административной власти, не обладал эффективными рычагами влияния, поскольку не имел ни своего бюджета, ни каких источников дохода.

Часто «партийные», возглавлявшие сельсовет, поддерживали наиболее зажиточных односельчан. С такого рода фактом Е. Милицыной

самой пришлось столкнуться в 1920-м году, когда она приехала в село Шукавку в 75 км от Воронежа заведовать библиотекой. Она вспоминала: «Я вступила в комячейку, но увидела, что шукавские коммунисты ничего общего с коммунистами не имеют. Пережила ужасы убийств на кухне волисполкома, где убивали дезертиров-бедняков, не могущих дать взятки, в то время, как дезертиры из кулаков, откупившись, спокойно проживали дома» (ГАВО, И-188, оп.1.д.1.п.31). В интерпретации Е.Милицыной психология руководителя сельсовета выглядела следующим образом: «Будем делать хорошо для зажиточных, они будут поддерживать, погуляем на свадьбах и на престольных, наживёшься, но зато ссорит беднота; будешь для бедноты стараться, съедят богачи».

Председатель Гремяченского ВИКа Болотов, используя свой пост в интересах зажиточной части крестьян, справил енотовую шубу. (ГАВО, И-188 оп.1.д.10 л.7об.). Председатель сельсовета в с.Семидесятном занимался расхищением леса, пользовался общественными лугами, спекулировал хлебом, брал взятки. Протест против плохих местных руководителей иногда перерастал в обиду на Советскую власть. Губземотдел добился от общины села Семилук уступки 200 десятин земли под строительство завода в обмен на равноценный участок в с.Никольском, но обещания не сдержал (ГАВО, И-188 оп.1 д.12 л.1об.) Недоверие к политике коллективизации звучало на сходе крестьян с.Яблочного, где присутствовала Е.Милицына. В чём же усматривали неэффективность ведения коллективного хозяйства? Прежде всего в лишении стимула к труду, проявлению инициативы: «Колхоз – это крепостное право: ты работай, а другой будет твой хлеб есть; председатель тот же барин, приказчики-бухгалтера; ты пешечком, а они на автомобилях. Другой мотив, явственно звучавший, – это нарушение привычного уклада жизни. «Лошадь исчезнет, мужик-хозяин уступит место безликому наёмному рабочему, страх перед миром машин». (ГАВО, И-188 оп.2 д.3 лл.17,18).

Важной составной частью крестьянского быта в 1920–е годы являлся конфликт на религиозной почве. Враждебное отношение большевиков к православной церкви отталкивало от новой власти значительную часть крестьян, особенно стариков и женщин, хранителей традиции. Укоренённость религии в быту, ритуалы, сопровождавшие человека от рождения до смерти, культ святых, составлявший основу сельскохозяйственного календаря, вносил в жизнь определённый порядок, отказ от которого был чреват самыми негативными последствиями. И это несмотря на сдержанное отношение воронежского крестьянина к религии, на что указывала

Е.Милицына. Сельский священник был не очень-то почитаем. Даже среди пожилых крестьян встречалось насмешливое отношение к духовенству, которое зовут на требы, но при этом шутят и подмаргивают: «На наш век дураков хватит». (ГАВО, И-188 оп.1 д.10 л.7) Получили распространение в этот период анекдоты о святых и духовенстве. С некоторыми из них Е. Милицына встречалась в с. Истобном. Раскол в православной церкви, произошедший в 1922 году, негативно сказался на состоянии паствы. Так называемые «обновленцы» (или «живая церковь»), демонстрируя лояльность к советскому правительству, призывали к ликвидации монастырей, не признавали святости мощей, санкционировали возможность второго брака для священников. Это течение встречало активное сопротивление в крестьянской среде. Оставаясь островком традиционного православия, церковь в селе Семидесятном привлекала прихожан из других сел, так как в ней служили по-старому. В Борщёве женщины выходили с рогачами и кочергами на приехавшего «владыку-живиста». В Катуховке крестьяне выступали против так называемой «живой церкви», требовали от попов службы по-старому, избивая непослушных. Церковный раскол создал благоприятные условия для распространения сектанства. После того, как в Гремячем бабы выдрали волосы священнику за службу по-новому, многие из них стали игнорировать церковь, считая её «мерзостью запустения». Церковь заменили «евангельские беседы». В духовной общине преодолевался конфликт поколений, ибо её члены противостояли внешнему миру. В селе Семидесятном, где существовала секта масловцев, молодёжь вместе со стариками собиралась на духовные собрания, пели духовные песни.

Но наряду с церковью, сектами в деревенской традиции существовал другой мир – мир крестьянской демонологии. Окружающая природа была полна злых и добрых духов, имевших свои особые функции. Судя по наблюдениям Е.Милицыной, в воронежских деревнях были широко распространены былички о чертях, ведьмах, мертвецах и т.п. Особой благосклонностью нечистой силы пользовались пьяные и женщины. Известны сюжеты о мёртвых мужьях, являвшихся к вдовам в виде огненного змея, человека с собачьими ногами. При этом называются способы избавления от подобных визитов: надо в полночь посыпать во дворе мак или муку, отслужить молебен. (ГАВО, И-12 оп.2 д.3 лл.2,14). В Оськине рассказывали, как в «семицкую неделю» ходили «пропащие души»: утопленники, повесившиеся, проклятые кем-либо. Верили в чудодейственную силу осинового колья, которые во время революции

забивали в могилы убитых на самосудах, чтобы те не беспокоили живых. Большую роль в постреволюционной деревне продолжали играть чары и волшебство, носителями которых являлись ведьмы и колдуны. Обычно крестьяне их не преследовали, но пользовались и довольно широко их услугами. В записной книжке Е. Милицыной записаны адреса колдунов, живших в Острогжском округе: Пётр Михайлович Лахин прозванием «Лопух», Фома Мизерков с огромной бородой и шапкой волос.

К колдунам обращались, чтобы снять порчу с человека или с животного, найти пропавшую вещь, присушить любимого, звали на свадьбу, чтобы не обиделись и не испортили молодых. В своей практике колдуны часто совмещали магию с приёмами народной медицины. В ходу у крестьян были многочисленные заговоры, обрядовые действия, с помощью которых, считалось, можно излечить от болезни. Больных «сушцом» детей носили в лес, раскальвали вдоль молодой дубок, забивали в него клин и через отверстие три раза протаскивали ребёнка, после чего его рубашку, пелёнку, крест и свивальник зацепляли в дубке. Один из таких дубков был привезён Е.Милицыной в Воронеж как экспонат для областного краеведческого музея (ГАВО, И-188, оп.2 д.3 л.7). Чтобы ребёнок заснул, перестал кричать, бабки носили детей под насест и читали: «Куры рябые, куры чёрные, куры белые, рыжие, перепелесые, – возьмите младенца крик, кричите сами, а раб божий пусть не кричит, пусть онемее, не видит, не слышит, как лошади храпят, как свиньи хрюкают, люди гуторят. Аминь». (Там же, л.5) Чтобы присушить любимого, девушки брали околевшего, только что вылупившегося цыплёнок, пережигали его и этот пепел подмешивали в пищу. «Как цыплёнок тосковал, так будет тосковать и человек», - поясняли бабки. (Подъём, 2001, №3, с.236.)

Основной хозяйственной единицей в деревне оставался двор, включавший в свой состав несколько семей. Однако всё чаще появляются нуклеарные семьи. К этому времени относится упрощение процедуры регистрации и расторжения брака. Венчание в церкви перестало быть обязательным. Рост сексуальной свободы обернулся неустойчивостью брака. В деревне 1920-х годов женщин репродуктивного возраста было гораздо больше, чем мужчин. Женщины, оставшиеся без мужей, жили со стариками и мальчишками, в голодные годы сынки кулаков покупали девок за кусок хлеба. Расширили круг гулящих женщин, к которым помимо вдов и солдаток добавились разводки. Перестали быть исключением случаи истинной связи до брака. Получили распространение аборт. Раньше «загубить

душку» считалось тяжёлым грехом. Постепенно падала роль родителей при заключении брака. Обычно перед сватовством выяснялось материальное положение и репутация семьи невесты, интересовались качествами девушки. Личная склонность при выборе супругов учитывалась, но не являлась первостепенным условием брака. Старики жаловались Е.Милицыной, что сейчас такого подбора нет. Сын приводит жену по своему выбору, боится, как бы жена не переработала в большой семье. Стремление молодых к независимости порождало семейные разлады. «Дележи жить не дают, скоро вся Россия в шалаши обратится».

Перестали быть редкостью разводы. Е.Милицына приводит характерный пример, как солдаты, вернувшиеся с фронта, часто брали девок-«засиделок», которые по выражению крестьян ходили как «телухи яловые». Брали этих девок потому, что сундуки были набиты приданым. Пожив с такими «телухами» год-два, многие стали разводиться и брать молоденьких, которые успели за это время завести «справу». Возникает тип деревенского Дон-Жуана. Обычно это мастеровой человек, способный зашибить копейку: столяр, кузнец, сапожник и т.д. Один из них в селе Курлак женился десять раз и всех жён бросил. Женщины обратились в Нарсуд, где каждой присудили платить по 3 рубля. Муж стал забирать деньги под работу вперёд. Придёт милиционер, а деньги уже прожиты. Но для тех, кто вёл хозяйство, развод имел неприятную сторону. При разводе беременной жене обычно присуждали корову. Чтобы сохранить в семье корову, – не разводились. «Корова сильнее всех законов», – смеялись мужики.

Постепенно происходило упрощение сложных и пышных свадебных обрядов. Если раньше гуляли по две недели, теперь ограничивались тремя днями. Свадьба была призвана продемонстрировать солидарность родственников, поддерживать кровную связь: «На свадьбах, – говорили крестьяне, – он тебе и кум, и сват, и двоюродный брат, а на улице встретится – не поклонится». (ГАВО, И-188, оп.2 д.3 л.22) Церковные обрядовые свадьбы продолжали держаться родней, которой «охота погулять». У зажиточных собиралось на свадьбах до ста человек. Довольно подробно свадебный обряд был записан Е. Милицыной в с. Краснолипые: подготовка невесты к венцу, приезд жениха за невестой, свадебные чины, празднование в доме отца жениха. (И-188, оп. 2 д. 3 лл. 22-29)

История семьи и брака в воронежской деревне 1920-х годов тесно связана с изменениями в положении женщины, произошедшими в этот период. В рассказе «Красная девка» Е.Милицына даёт образ молодой девушки нового типа, которая ходит на собрания, на сходы, читает

книги, не сидит за ткацким станом, - является делегаткой, то есть нарушает принятый в деревне стереотип женского поведения. В это время женщины, активно участвовавшие в общественной жизни, подвергались осуждению со стороны общественного мнения. Как должна была выглядеть образцовая жена, мы узнаем из рассказа «Наворожила», написанного, по-видимому, на материалах Павловского уезда.

Супруга вернувшегося с фронта красноармейца говорит о себе: «Ни до каких собраний не ходила, знала свою хату да пичь, сыдила да пряла... Хороши жинки робят, а трепочки, бисовы покидочки, по собраниям бигают да плантуют - як житы, як сходитися да расходитися... З мужиками в сельсовете не сварилаься, до пэлек к ним не лезла, викон мини ныхто не бив... про мене ни один не скаже, шо я у поли, як витир, виялась – тильки и знала дорогу, шо до божьего храма» (Воронежский областной литературный музей, №1719).

Творческое наследие Е.М.Милицыной ещё ждёт своего исследователя. Но даже предварительное знакомство с материалами её архива позволяет сказать, что это весьма ценный источник по воронежской этнографии, особенно в области народных верований, семьи и семейных отношений.

Библиотекарь отдела краеведения Воронежской областной универсальной научной библиотеки им.И.С.Никитина (ВОУНБ) Фирсов Б.А.

\*\*\*

Свадебный обряд был записан Е.М.Милицыной в сентябре 1929 года в селе Краснолипые Острогожского уезда (ныне Репьёвский район Воронежской области). По меткому определению писательницы, она явилась свидетельницей не свадьбы, а «свадьбенки», сжавшейся до минимума ввиду осенней засухи и других причин. То, что она видела, был лишь небольшой фрагмент свадебной церемонии. В обработанном виде эти наблюдения были включены в этнографический очерк «По сёлам ЦЧО с котомкой». Для публикации мы использовали машинописный вариант текста с рукописными поправками и с подписью-автографом автора от 25 ноября 1929 года. Данный кусок не вошёл в опубликованный текст очерка (Подъём - 2000 -№3). Вероятно, Е.М.Милицына не стала включать его в окончательный вариант. Текст воспроизводится в авторской редакции с незначительными поправками, относящимися к явным опечаткам и пропускам. (Государственный архив Воронежской области, Ф. И-188 оп.2 д.3 лл.23-29)

Молодую только что привезли от венца, и по обычаю она залезла на печь, где её обряжали в «сороку». Закавав венчалные свечи в покрывало, три раза обходили с ними вокруг печи. (Раньше венчали с закрытыми лицами). Собираясь к венцу, окружённая подругами невеста, голосила:

«Отжила я у родного батюшки,  
Отъела хлеба-соли.  
Моя красная матушка!  
Не руши мою косу русую...  
Моя коса заплетена крепко накрепко,  
Мелко на мелко.  
Расплетают мою косыньку  
В последний раз!  
Матушка моя девичья воля!  
Отгладила я гладкую головушку...»

Слушая жалобные причитания невесты, «ослезилась» подруги и женщины, бывшие в хате.

«Затрубили трубушки рано по заре,  
Закричала Марьюшка по русе косе», - пели подруги.  
«Искупайся, угушка, встрепенися, серая».  
«Я бы рада, встрепенулась,  
Надо мною орлы вьются...  
Надо мною серою не уймутся.  
Хотят меня серую ошипати.  
Мои рябы пёрышки во подушку».  
«Убирайся, Марьюшка, поскорее;  
За тобою Иван Митрич еде  
Во карете, во окладной ленте» и т.д.

С расплетённой косою невеста кланялась в ноги отцу и матери – просила благословения:

«Прости, благослови, родный батюшка,  
На страшный суд иди...  
Божий венец принять».

Отец кряхтел, худое лицо его было сурово, противоречили выражению лишь красные отёки под глазами, оставшиеся от «пропоя дочери».

Мать испуганно поднимала над головой невесты сусальную иконку: отдаём то ведь золото, казалось, шептали её побледневшие губы, а, может, придёт домой с ничем.

Когда родня жениха приезжала за невестою, гости пели:

«Ой, отколь, отколь ветром венуло?  
Невзначай гости въехали...  
Поломили сени новые дубовые...  
Поломили крепки столы.  
Перемарали шёлковы скатры,  
Выпужали соловья из саду...»

Сажая невесту в телегу, гости пели:

«Подводчик румяный, молодой кучерявый,  
Погоняй поскорей, чтоб я не слыхала,  
Как матушка плачет, родимая рыдае.  
Тяжело вздыхая:  
Дитя моё, дитятко, тут тебе не жить  
И верно не служить.  
Там тебе жить и быть  
У лютого свёкра, у лютой свекрови...»

Из церкви ехали отдельно, жених к себе в дом, невесту увозили к отцу. Сидя на печи, она ждала приезда мужа. Около образов ярко краснели старинные посадные «ширинки», с которыми венчались бабушка и мать невесты. На столе разостлали «посадную скатерть».

Несколько старух возились у печи. Между ними была бабушка «Катышиха» – мастерица «маслить кашу» за «красным столом». Её выпачканное сажей лицо, всеми своими морщинами напоминало о блинах, печи, рогачах, сковороднике...

«Дружок» с «полудоружьем», выскобленные до красна тупою бритвою, как воеводы перед битвою, оглядывали «посадные столы» и «за-стольщину», чинно сидящую на лавках и стоявшую перед «молодою». «Посадная скатерть, – говорила мне мать «молодой» – её берегут как святыню, ежель «на посадe» сидела девица настоящая, то скатерть может ей при родах: ею покрывают младенцев при испуге.

Если за посадом сидела невеста «потерянная», тогда лучше такую скатерть не береги – не поможет. Раньше были такие «святые скатерти» – потому брали по хорошим родам, по хорошим кровям, а теперь подбора того нет, теперь вперёд некрасивые выходят, зубастые, «непропеки» и «непромесы»: они сватов не ждут, а на улице ночью женихов находят; омет сватает и венчает, потому то и разводятся. «Раздевиться парень, а она «некудышная», «не домашняя», ну и твер-

дит одно: «не такая да не такая», - с тем и прогоняют. Убытки большие терпят, во что свадьба-то въезжает мужику?

Нехорошо и в старину женили «по шапке»: «вот, говорит, моя шапка сватайся с нею, а я с лошадьми в поле поеду». Брала девок по двадцать пять лет, чтобы как лошадь им работала. С любовью хоронились, семью не обижали. А нынче не стыдятся, хоть молодая груба; «всё равно, что с дубу рвёт» - ничего, была бы для мужа хороша, а на остальных наплевать. Теперь работать так, как мы рабатовали, молодые не хотят: «буду, говорят, я силу убивать, может, мне тут и жить-то всего три месяца». А другая бедняга вытянется вся – угодить хочет, боится – прогонят. Семья за неё держится, потому и рабочая, и «додельница», и «чисторядница» – «к подолу то хоть прикладывайся». А муж сегодня на улицу, завтра на улицу – глядишь там уж другую нашёл и разводом первой жене в нос тычет. Семья в крик, молодая в слёзы, а что поделаешь? Побьётся, побьётся и уходит к отцу. Приведёт другую; знамо хорошая на такие дела не пойдёт... бывает, что у ней на подоле, как у овцы, колтухи, ошурки мотаются, а в семью влазит, поневоле отделять приходится. Поставят молодые себе, так вроде кибиточки.

Ну да разве это жизнь? Глядишь, поднялся и подался куда-нибудь на сторону.

Приехал за женою «молодой», сияющий от счастья и «грохотального мыла», каким усердно намыливался. Молодых, посадив «на посад», пели грустную, прощальную песню.

Да рай, рай – деревечко,

Да над яром стояло...

Да над яром стояло,

Да немножко цвело,

Да всего два яблочка,

Да всего два медовых,

Да Марьяна матушка,

Да Марьяна родная...

Опять въезжают во двор к отцу жениха, где перед молодыми метут дорогу. Мать и отец жениха проходят вперёд и закрывают за собою двери.

- Боже, нас помилуй, - до трёх раз стучит дружок в дверь.
- Аминь, - три раза отвечает из хаты отец.
- Ну, за аминь благодарим.
- Что, сваточки, желаете ли принять гостей?
- Желаем.

- С чувством ли, али в сердцах?
- Желаем со всею радостью...

Дружок вводит молодых, они несут в правых руках иконы. Молодая одаривает родителей мужа и поит водкой из своих рук.

«За чарочку-ярочку,- шутит при этом дружок,- за утирочку-свиночку. Ты, сваточик, бородою не труси. А положи хоть (нрзб), а буде хорошая честь – положи хоть рубликов шесть».

Женщины поют:

«Ох, чарочка серебрянная,  
На золот блюдо поставленная.  
Кому чару пить, кому здраву быть.  
Пить чару Петровичу,  
Выпивать Ильичу» и т.д.

Крестьяне беря чару из рук молодой, говорят: «вон матица глядит, целоваться велит, рогачи звенят, целоваться велят...»

«Ты, Ваня, косил, да подрядье плохо подкашивал» - молодой уже знает, что нужно обнимать молодую.

«А ты, Маша, вязала, плохо подгребала».

«А ну-ка, Ваня, покажи, как косят».

«А ну, Маша, как вяжут».

За каждую шуткою молодые обнимаются и целуются.

«Полудорожье» стоит с решетом, где лежит каравай.

«Наш каравай, наш яровой», - приговаривает он, обнося гостей.

«В нашем каравае сыр и масло.

Яиц полтора...»

«Ты возьми, сваточек, выпей да закуси караваем», - предлагает он бородатому старику.

«Чем правда – взять да выпить?»

«Будьте здоровы, дружки со полудуружьем и молодой князь со княгиною.»

«У-у... горько!»

И пошли опять шутки, поцелуи и объятия.

«Каравай не идёт, перемочки ждёт», - раздвинул смехом широкие губы мужик. Ему подносят чару и он кричит: «Горько!»

«Милости просим, - приглашает хозяин, - хлеба-соли откусать, нас посмотреть, себя показать!»

«Застольщина», сидящая за столами, всё время шутит. Каждая шутка встречается весёлым смехом.

Поднимается громадный крестьянин в конопной рубахе с красными наплечьями, разглаживает пегую бороду. Взяв из рук дружка стакан, приветствует:

«Будьте здоровы, пожелаю всего хорошего, от края до края, всем добра желаю... Не всем поименно, а всем попоклонно... Всем сватам и свахам, за одним махом».

«Вы, старые старички, не дёргайте усами, а шевелите бородами», - подносит водку дружок.

«Здравствуй, рюмочка христова! – смеётся раскрасневшийся старичок, рассматривая стаканчик, - откель ты? Из Ростова? А паспорт есть? Нема? – Так вот тебе и тюрьма», - опрокидывает он стакан в широко разинутый рот.

Молодые женщины, блестя бусами, раскрасневшись «обыгрывают» гостей:

«Не первое ли во саду яблочко,  
Терентий Ягорович?

Да не первое ли медовое,  
Секлетея Семёновна?» и т.д.

Бабка «Катышиха», одетая в старинную рогатую кичку, подошла к столу «маслить кашу», поливая маслом, говорила о будущем хозяйстве молодых:

«Кошки в ладошки,  
Заплясали ложки.  
Тараканы в барабаны,  
На скрипочках «чуликаны»,  
А сорока под окном  
То ж..., то пупком» и т.д.

Заиграли «Калину-малину». Во время калины втолкнули в хату тёлку в кичке на рогах и платке.

Смеялись над прошлым, над стариками, вводившими раньше в хаты лошадей, коз и тёлочек.

(Государственный архив Воронежской области, Ф. И-188 оп.2, д.3, лл.23-29).