

Р. М. Ковалёва  
О. В. Приемко

# ИНТЕГРАТИВНАЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКА

*Рекомендовано  
Учебно-методическим объединением  
по гуманитарному образованию  
в качестве учебно-методического пособия  
для студентов учреждений высшего образования,  
обучающихся по специальностям  
1-21 05 01 «Белорусская филология (по направлениям)»,  
1-21 05 02 «Русская филология (по направлениям)»,  
1-21 05 04 «Славянская филология»*

УДК 398(075.8)  
ББК 82.0я73  
К12

Рецензенты:

кафедра этнологии и фольклора  
Белорусского государственного университета культуры и искусств  
(заведующий кафедрой кандидат филологических наук *В. В. Калацей*);  
доктор филологических наук *В. С. Новак*

**Ковалёва, Р. М.**

К12 Интегративная фольклористика : учеб.-метод. пособие / Р. М. Ковалёва, О. В. Приемко. – Минск : БГУ, 2017. – 239 с.  
ISBN 978-985-566-473-5.

Впервые объемно представляются структура и содержание современной фольклористики как интегративной науки, даются рекомендации по использованию традиционных и новых методов изучения фольклора с учетом синергии составляющих ее частей – мифофольклористики, эстофольклористики, лингвофольклористики, этнофольклористики, социофольклористики, психофольклористики.

**УДК 398(075.8)**  
**ББК 82.0я73**

**ISBN 978-985-566-473-5**

© Ковалёва Р. М.,  
Приемко О. В., 2017  
© БГУ, 2017

## ПРЕДИСЛОВИЕ

В силу новизны дисциплины учебно-методическое пособие ориентировано на креативных читателей.

Вступающие на путь науки в новом ракурсе увидят соотношение мифа и фольклора. Преподаватель может адаптировать книгу к соответствующему спецкурсу для студентов разных специальностей: «Белорусская филология», «Русская филология», «Славянская филология». Полагаем, что издание окажется полезным для студентов специальностей «Романо-германская филология» и «Восточная филология», чьи интересы связаны с изучением мифофольклоризма, мифопоэтики, мифосемантики, психофольклористики и других, столь же актуальных сегодня, тем. Объясним выбор русского языка авторами пособия, обусловленный большим количеством иностранных студентов, обучающихся на филологических факультетах вузов Беларуси. Они прошли бы мимо пособия на белорусском языке, а так есть надежда на их приобщение к концепции преподавателей фольклора.

Считаем, что нашими читателями станут магистранты специальности «Литературоведение» и аспиранты, обучающиеся по специальностям «Фольклористика» и «Теория литературы, текстология», в чьих интересах заявить о себе как об оригинальных мыслителях. В расчете на их креативный подход к темам своих исследований мы намеренно заостряем внимание на некоторых вопросах, в полемическом ключе рассматриваем незыблемые, казалось бы, аксиомы, отстаиваем перспективность интегративного направления в фольклористике, что обусловлено диалоговой природой фольклора и тесной связью фольклористики с родственными и смежными науками. Все интересное происходит на границах наук, что мы и попытались показать, имея определенный опыт в составлении качественно новой учебной программы «Этнофольклористика» и программы по фольклористике для кандидатского экзамена по данной дисциплине. С проектом последней можно ознакомиться на сайте учебно-научной лаборатории филологического факультета Белорусского государственного университета. Кроме того, в 2011 г. издан сборник научных статей «Вулей і пчолы. Вектары сучаснай фалькларыстычнай школы БДУ», в котором есть разделы «Міфафалькларыстыка», «Этнафалькларыстыка», «Сацыяфалькларыстыка», «Гендарная фалькларыстыка», «Інтэграцыйная

фалькларыстыка», где обосновывается возможность нового направления в отечественной фольклористике, интегрирующего наработки разных наук.

Таким образом, широкая адресация пособия оправдана. Она обусловлена новаторской концепцией развития фольклористики от дифференциации к интеграции, заявившей о себе во второй половине XX в. Был ли этот процесс эволюционным или имели место некоторые скачки, сдвиги, сочетание субъективных и объективных причин – этим вопросом займутся науковеды. Мы же отметим следующее.

При традиционном изложении фольклористики используется хронологический принцип, что не вызывает возражений. В подобном ключе написаны русские и белорусские книги. Так, в первом томе «Истории русской фольклористики» М. К. Азадовского рассматривается фольклористика XVIII – 40-х гг. XIX в. (М., 1958), во втором – фольклористика до начала XX в. (М., 1963). Белорусские издания построены иначе. Они включают обзорные статьи и монографические очерки о деятельности того или иного ученого.

Изложение истории собирания и изучения национального фольклора в вузовских учебниках построено по аналогичной схеме.

Мы столь подробно остановились на данном вопросе, чтобы читатели представляли себе контекст издания и могли оценить специфику подачи материала. Следует помнить о непреходящем значении предшествующих трудов. Благодаря им очерчена источниковедческая база, ориентирующая студентов и исследователей в мире исторических и научных фактов. Она пополнялась за счет работ, углубленно комментирующих направления в фольклористике, вклада отдельных ученых в ее развитие и т. п.

## ЧЕГО НЕТ В НАШЕМ ПОСОБИИ?

Неумного «интегрирования», неоправданного жонглирования терминами и понятиями, притянутыми за «уши», но должными якобы показать соответствие работы современному уровню науки, ее дискурсу. Подобное научное кривлянье хорошо показал Итало Кальвино в своем постмодернистском романе «Если однажды зимней ночью путник...» (2002). Отрывок стоит того, чтобы с ним ознакомиться:

«Но сначала нужно дождаться, когда юные участники семинара распределят между собой задания: во время чтения они будут отмечать, как отражены в романе тот или иной способ производства, процесс отчуждения собственности, сублимация подавленности, семантические коды пола, мета-язык тела, нарушение ролевых установок в области соц. и межличностных отношений <...>

...начинается обсуждение. Герои, их судьбы, черты, окружение – все это отбрасывается прочь и уступает место общим понятиям.

- Полиморфно-перверсивное желание...
- Законы рыночной экономики...
- Гомология значимых структур...
- Девиантное поведение и государственные институты...
- Кастрация...».

Следующая реплика повествователя явно отсылает к статье французского постструктуралиста Р. Барта «Удовольствие от чтения»:

«Оставив позади сотни страниц, исполосованных заумными разборами и рецензиями, ты мечтаешь окунуться в чтение естественное, невинное, бесхитрое...».

Увы, этот удел не для ученых, над которыми **довлеет** призрак «насилия над текстом и призрак тавтологии, как у профессора из романа И. Кальвино:

«Разрываясь между необходимостью давать пояснения, чтобы помочь тексту раскрыть многообразие своих значений, и с сознанием того, что всякое истолкование совершает над текстом произвол и насилие, профессор не находил ничего лучшего, как зачитывать самые заковырятые места в оригинале».

«– Чтение, – произносит он, – это вот что: есть нечто, данное в виде письма, твердый материальный объект, который нельзя изменить, через него мы сравниваем себя с чем-то иным, чего с нами нет и что составляет мир нематериальный, невидимый, потому что он остается уделом догадок и воображения или потому что он был и теперь его уже нет: он миновал, рассеялся, безвозвратно затерялся в крае мертвых...».

## ЧТО ЕСТЬ В НАШЕМ ПОСОБИИ?

Поиск. Авторы понимают, что смена поколений – естественный процесс. В любой науке время от времени возникают методологические кризисы. И в XX в. усилились интегративные процессы.

Необходимость нового подхода к фольклористике диктовалась также чисто учебными задачами. В соответствии с новым общеобразовательным стандартом и типовым учебным планом подготовки филологов место прежних дисциплин «Русский фольклор», «Белорусский фольклор», «Фольклор славянских народов» заняла «Фольклористика», что сразу же усилило акцент на таких лекционных темах, как «Фольклористика – наука о народном творчестве», «Теория фольклора», «Историческое развитие фольклора и принципы его периодизации», «Общеславянское и особенное в национальном фольклоре», «История собирания и изучения фольклора». При изложении последней

темы мы отказались от хронологического подхода и отдали предпочтение проблемно-хронологическому. В нашем пособии «Фалькларыстыка», изданном в 2009 г., «за бортом» осталась пограничная фольклористика, которую мы называем *интегративная*. В книге был традиционный раздел «Фольклористика в системе филологических и общественных наук», но он не отвечал современному состоянию фольклористики, которая вслед за другими науками, может, не столь активно, аккумулировала новейшие методологические достижения. Междисциплинарные исследования стали знаменем второй половины XX в. Свою задачу авторы увидели в том, чтобы дать представление о диапазоне исследовательских возможностей интегративной фольклористики, диалогичной по своей природе, очертив некоторые ее грани. Мы говорим «некоторые» с твердой уверенностью, что завтра откроются новые. Наука не стоит на месте, но развивается не путем повторения и модернизации старых истин, а путем постановки новых проблем и задач. Отдаем себе отчет, что у многих даже само понятие «интегративная фольклористика» вызовет неприятие, но сознательно идем на риск, поскольку увидели фольклористику в неожиданном ракурсе благодаря выполнению научных тем ГПФИ: «Локально-региональные парадигмы белорусского фольклора» (2006–2010), «Изучение интегративных процессов в белорусском народном творчестве: типология, динамика, современное состояние» (2011–2015) и «Комплексное исследование интегративных процессов в сфере словесного искусства белорусов» (2016–2020). В рамках их разработки обнаружился неожиданный ракурс фольклористики, связанный с поворотными моментами в ее истории.

*Первый момент* обусловлен выделением фольклористики из мифологии, этнографии, литературоведения, которые активно использовали фольклорные материалы при решении собственных проблем.

Мифологи рассматривали фольклор в качестве источника мифологических сведений, а присущий ему мифологизм – как основу для реконструкции мифологических фактов.

Этнографы фиксировали фольклор как часть народного быта, народной культуры и в ином качестве его не представляли, используя как иллюстративный материал.

Литературоведы относились к фольклору как к народной словесности, т. е. как к литературе, но только в устной форме, предшествующей письменной.

В таких условиях не могло быть речи о необходимости изучения фольклора как такового.

*Второй момент* связан с определением фольклористикой собственно-го объекта исследования и основного предмета изучения. Им стали жанры, взятые в историческом развитии их художественной формы и содержания. Попутно разрабатывался понятийно-терминологический аппарат науки, опре-

делялись опорные термины, консолидировалась научная и народная терминология. Постепенно на первый план вышли теоретические проблемы и вопросы, главный из которых: что есть фольклор? Разработка теории фольклора и методологии фольклористических исследований становится прерогативой общей фольклористики.

*Третий момент*, закономерный и ожидаемый, – внутренняя дифференциация самой фольклористики.

Помимо общей фольклористики выделяют этномаркированную (славянскую, восточнославянскую, русскую, белорусскую, украинскую) с соответствующими объектами рассмотрения и собственной историей, что не означает изолированную от фольклористики за пределами этносов и государств. Имеется в виду, что у каждой фольклористики свой характер научных связей.

Структурная дифференциация самого фольклора создала предпосылки для его изучения в контексте музыковедения, хореографии, театроведения, искусствоведения. Как самостоятельные дисциплины прочные позиции занимают этномузыкология и филологическая фольклористика. Получает признание идея комплексного изучения фольклора, но чаще всего речь идет о комплексной презентации фольклора: будь то региона, зоны, населенного пункта и т. п. Комплексный подход – *terra incognita*, нуждающаяся в теоретическом осмыслении и методическом обеспечении, однако с прекрасной перспективой развития.

*Четвертый момент*. Маятник интересующей нас филологической фольклористики качнулся в сторону интеграции с другими науками, что, конечно же, несколько не затронуло ее собственных основ. Филологическая фольклористика едина в том смысле, что по-прежнему опирается на концепцию фольклора как искусства слова, оперирует определенными терминами и понятиями, решает собственные задачи – это классика, от которой нельзя отказываться без ущерба для дальнейшего развития науки.

Интегративная фольклористика – выкристаллизовавшийся сегмент филологической фольклористики, работающий на пограничье наук. Неслучайно параллельно с интегративной этнолингвистикой начинают формироваться этнофольклористика, лингвофольклористика. Есть основания для выделения мифофольклористики, социофольклористики, психофольклористики... Что еще? Время покажет.

Мы категорически не принимаем идею «методологического анархизма», изложенную П. К. Файерабендом в книге «Против метода» (1975). Спонтанность и интуитивность восприятия хороши для обывателя, допустимы в научных эссе. Нам же близок системно-синергетический подход к изучению художественного произведения, разработанный школой В. К. Зинченко, нацеливающий на выявление смысловых структур, объективно присущих

фольклорному тексту в его многообразных связях с фольклорной традицией, в первую очередь жанровой, и реальностью – исторической, культурной, социальной, психологической, языковой, литературной и т. д. Наличие этих связей как раз и потребовало интегративного подхода к их изучению, взаимодействия фольклористики с методологией других наук в современном состоянии. Речь идет не о привнесении нефольклористического метода в исследуемое фольклорное явление, а об использовании его в целях обогащения филологического анализа текстов, но не о простом использовании, а интегрированном. Давно известна тщетность попыток разработать некий универсальный метод, своего рода «отмычку» для проникновения во внутренний космос произведения. Давно существует призыв к сочетанию разных методов разносторонней характеристики объекта исследования. Но как это реализовать на практике? Какова должна быть методика анализа?

Данное учебно-методическое пособие не дает готовых рецептов: каждый исследователь ищет свои. Цель – очертить возможные интегративные направления фольклористики и на конкретных примерах показать их продуктивность.

В издании представлены научно и методически ориентированные материалы по темам: «Фольклористика на пути от дифференциации к интеграции», «Интегративные процессы в фольклоре и системе словесного искусства как предмет изучения», «Мифофольклористика», «Мифопоэтика», «Эстофольклористика», «Этнофольклористика», «Лингвофольклористика», «Социофольклористика», «Психофольклористика». Содержатся вопросы и задания для самостоятельной работы, которые расширяют возможности и знания исследователя, приведены примеры разных способов прочтения фольклорных произведений в зависимости от очерченной филологической проблемы и задач исследования, предлагается оригинальный научный материал для дополнительного изучения, обозначается основная и дополнительная литература.

В качестве формы обратной связи со студентами предполагается составление и обсуждение ими комментированного конспекта статьи по теме научной работы. Пример комментирования небольшой цитаты из книги Е. М. Мелетинского мы приводим в начале пособия.

Завершает издание словарь терминов.

## ФОЛЬКЛОРИСТИКА НА ПУТИ ОТ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ К ИНТЕГРАЦИИ

### 1.1. ПРЕДЫСТОРИЯ: НАЧАЛО ВЫЧЛЕНЕНИЯ

**П**роцесс активной дифференциации наук охватывает XVIII–XIX вв. В середине XIX в. он коснулся фольклористики, до этого времени имплицитно присутствовавшей в составе мифологии, этнографии, литературоведения и не имевшей собственного имени. В комплексе других наук «невидимая фольклористика» собирала и накапливала факты устного народного творчества, но не определилась ни с объектом исследования, ни со специфическим, свойственным только ей, предметом изучения, ни, наконец, с проблемами, которые предстояло решать, ни с методами, отличными от мифологии.

Сложилась парадоксальная ситуация: фольклор в качестве «информационного архива» (Л. Гумилёв) всеми использовался. Не пренебрегал им отец исторической науки Геродот. Его книга «История» так и пестрит ссылками на легенды, сказания, устные свидетельства, молву. Историки долго питались легендами и мифами, пока не составили, по словам Л. Гумилёва, «кодекс бесспорных фактов с хронологическими привязками», а часть сомнительных отвергли.

Доходило до курьезов. Как пишет Л. Гумилёв, «география только в XIX в. избавилась от легенд об амазонках, волосатых людях, гигантских спрутах, топящих корабли, и прочей беллетристики, которую читатели, находившиеся на обывательском уровне, воспринимали буквально». Некоторые фольклористы до сих пор склонны воспринимать буквально или почти буквально летописные легенды, фантазии церковников насчет народных праздников, обрядов, песен, ссылаться на свидетельства рукописей, не существовавших в природе, на фальсифицированные или перевранные материалы. Критика источников –

общая проблема для наук, не основанных на опытах, экспериментах, которые для проверки наблюдений можно повторить. Столкнулась с ней и фольклористика, заявившая о себе в середине XIX в.

Вторая половина XIX в. отмечена оформлением научных школ, которые принято называть академическими, – мифологической, школы заимствования, иначе – миграционной, исторической. Все они в той или иной мере оказались важны для литературоведения и фольклористики, поскольку давали методологические обоснования исследованиям. Благодаря Ф. И. Буслаеву фольклор впервые стал изучаться в университете не в составе истории литературы, а как отдельный предмет. Это явление – знаковое для дифференциации фольклористики, хотя процесс «отпочкования» ее от литературоведения не завершился и к середине XX в.

Русские академические школы, способствовавшие становлению фольклористики как науки, возникли не на пустом месте. Во многом они обязаны западноевропейской науке, но и та, в свою очередь, питалась идеями гениальных предшественников, как потом и достижениями восточнославянских ученых.

Начнем с мифологической школы. По общему мнению, исключительное значение для развития мифологической науки, а значит, и для фольклористики, ибо мифологи опирались на фольклор и ранние литературные памятники фольклорного типа, имели работы итальянского ученого *Дж. Вико* (1668–1774). Его книга «Основания новой науки об общей природе наций» (1725) была переведена на многие языки. Известный российский исследователь Е. М. Мелетинский уверен, что «философия мифа Вико в зародыше, т. е. синкретически, содержит почти все основные направления в изучении мифа: столь различные и порой враждебные друг другу геродотовские и романтическую поэтизацию мифологии и фольклора, анализ связи мифа и поэтического языка у Мюллера, Потебни и даже Кассирера, теорию “пережитков” английской антропологии и “историческую школу” в фольклористике, отдаленные намеки на “коллективные представления” Дюркгейма и прелогизм Леви-Брюля». Цитата из книги Е. М. Мелетинского «Поэтика мифа» (М., 2000. С. 16), выдержавшей несколько изданий, которую мы активно рекомендуем для изучения.

Она настолько емкая в плане обозначения энергетического научного посыла Дж. Вико, что ее стоит прокомментировать, чтобы получить фрагментарный портрет последующей науки. Это тем более необходимо, поскольку все имена и концепции, упомянутые Е. М. Мелетинским, за исключением, пожалуй, А. Потебни, филологу мало или вовсе ничего не говорят. А между тем многие ученые, занимаясь, казалось бы, мифологией, вплотную подходили к проблеме специфики фольклора в его соотношении с мифологией.

Итак, первым упомянут знаменитый немецкий просветитель И. Г. Гердер. Фольклористам близка его идея о мифологии как части *поэтических* богатств, созданных народом.

Немецкие философы-романтики (Ф. Шлегель, Ф. В. Шеллинг и др.), оперировавшие понятиями «народный дух», «народная душа», рассматривали миф в силу его образности как эстетический феномен, прототип художественного творчества. Насчет прототипа можно поспорить, но мифологизм, присущий традиционным жанрам фольклора (заговорам, заклинаниям, обрядовым песням, сказкам и др.), – неоспоримый факт. Заметим, что мифология и фольклор – разные явления, имеют разную природу, неоднородны по происхождению: миф для мифологически мыслящего человека – сама реальность, в фольклоре же присутствует лишь образ мифа. Поясним сказанное на примере. В мифологических координатах водяной – такая же реальность, как вода, потому что он и есть вода, а в фольклорных рассказах водяной – мифологический образ, создаваемый по законам жанра.

*Макс Мюллер* предложил лингвистическую концепцию происхождения мифа. Согласно ей миф возникает вследствие «болезни языка», который первоначально был метафорическим. Последующим поколениям смысл древних метафор уже непонятен, они «овеществляли» их в виде мифологических образов. Например, речевая метафора «солнце всходит и заходит» в прежние времена вполне могла бы стать катализатором мифа о Солнце. Для М. Мюллера многие боги символизировали именно Солнце. «Солярная теория» была столь же популярна, как «метеорологическая», грозовая. В России концепцию М. Мюллера развивал *А. Н. Афанасьев*, автор трехтомного труда по мифологии с красноречивым названием «Поэтические воззрения славян на природу» (1866–1869).

Неудивительно, что ученые разных специальностей, вплоть до современных семиологов, активно изучают и цитируют труды *А. А. Потебни*, поскольку он в совокупности рассматривал мысль, язык, миф, фольклор, символ, значение. *А. А. Потебне* принадлежит понятие «внутренняя образная форма слова» как чувственного знака его семантики. Внутренняя форма противостоит внешней – звуковой, а также абстрактному значению. Ученый четко различал границу между естественным метафоризмом языка и мифа и порожденными ими художественными тропами. Своими работами он заложил основы изучения генезиса поэтической образности, писал о доле и сходных с ней представлениях, о переправе через реку как символизации брака и многом другом. Его не зря считают провозвестником анализа мифологической символики и семантики, нашедшей отражение в работах *Э. Кассирера*. Второй том трехтомной «Философии символических форм» посвящен ми-

фологическому мышлению. Его специфику автор видел в неразличении реального и идеального, вещи и образа, тела и свойства, сходства и причины, в оперировании тождествами (часть, например, функционально тождественна целому), магическими единениями (группы людей с тем или иным видом животных, отсюда тотемизм). Для Э. Кассирера миф, язык, искусство – автономные символические формы культуры, причем способ моделирования мира в мифологии (сакральное – профанное), представления о времени, пространстве, числе принимаются на веру в отличие от художественного мира, понимаемого эстетическим сознанием как образ. Особенно интересны мысли Э. Кассирера о метаморфозах как единичных, частных, уникальных случайностях, которые мифическая мысль воспринимает как причинность, об отождествлении сходства с сущностью. Слезы матери, сестры, жены над телом убитого стрелой молодца в песне из белорусского обряда вождения и захоронения «стрелы» не только атрибуты обряда оплакивания, но, в соответствии с концепцией Э. Кассирера, также ритуальный инструмент создания рек, ручьев, поскольку те и другие «текут».

Постулат о единообразии человеческой психики и мышления – краеугольный камень английской антропологической школы (Э. Тайлор, Э. Лэнг и др.). Вот его-то Э. Тайлор считал сугубо рациональным. Например, представление о душе первобытный человек якобы вывел рационалистически, путем наблюдений над сном, смертью, болезнями, размышляя над их сходством. Таким образом, анимизм (лат. *anima* – «душа»), по мнению Э. Тайлора, стал истоком мифологии и религии. В силу того что культурное развитие понималось им как прямолинейное, в истории культуры, у цивилизованных народов, сохраняются «пережитки», то, что в архаическую эпоху, у первобытных народов, было живым обычаем, живой мыслью.

Представители исторической школы стремились за фольклорно-мифологическими образами, мотивами и сюжетами найти первоисточник: реальное историческое лицо или событие.

Француз Э. Дюркгейм разработал основы социологической школы (к ней принадлежал и Л. Леви-Брюль). В отличие от антропологической школы, ориентированной на признание единообразия человеческой психологии, главным и, как оказалось, продуктивным понятием социологической школы стали «коллективные представления». Напомним, что в XX в. при разработке теории фольклора одной из его специфических черт была признана коллективность. Акцентирование качественной специфики социума также отличало социологическую школу от других. Справедливой была критика тайлоровского анимизма как начала начал. Делая упор на тотемизме как элементарной форме религии и мифологии, Э. Дюркгейм, на наш взгляд, не-

правомерно проецирует тотемизм исторических австралийских аборигенов на первобытность, не имеющую в отличие от открытых европейцами «нецивилизованных племен» представления о кровном родстве. Заслуживает внимания его тезис о двух формах состояния сознания – сакральной, соответствующей коллективному, и профанной, отвечающей индивидуальному. Опять же напомним, что в фольклористике предпринималась попытка считать спецификой фольклорного творчества диалектическое единство коллективного и индивидуального начал.

Доказала свою продуктивность мысль Э. Дюркгейма о роли метафор и символов в оформлении и содержании мифологического мышления. Понятием «мифическая метафора» будет оперировать *О. М. Фрейденберг* в замечательной работе «Миф и литература древности», которую должен прочитать каждый филолог.

Переход метафоры мифической в поэтическую – вопрос, волновавший многих ученых и очень важный для фольклориста. Его прямо или косвенно касались многие мифологи, подготавливая тем самым зарождение исторической поэтики. Ее теоретик *А. Н. Веселовский* опирался на идеи классической английской антропологии. Теория первобытного синкретизма видов искусства и родов поэзии, основой которого был, по мнению ученого, древний обряд, можно рассматривать в качестве исторического предаргумента в пользу интеграции фольклористики и этнологии. Она на тот момент еще оставалась этнографией. Собственно, они никогда не отрывались друг от друга, но только сегодня очертилась этнофольклористика со своим предметом изучения. Импульс последовал со стороны исторической науки, откликом стал ответ с филологической стороны.

Взгляды представителей русской мифологической школы обстоятельно изложены в книге *А. Л. Топоркова* «Теория мифа в русской филологической науке XIX в.» (М., 1997).

В белорусской науке мифологическая школа не получила законченного оформления. На белорусском материале работал *П. Бессонов*, создавший книгу «Белорусские песни», где давал совершенно фантастическое истолкование фольклорных образов. Реконструкцию белорусской мифологии пробовал осуществить *П. Шпилевский*, придумывая мифологические персонажи, никогда не существовавшие в этнической культуре. Мифологические разыскания белорусских и белорусско-польских ученых нашли отражение в современных энциклопедических изданиях: «Беларускі фальклор» (Минск, 2005–2006), «Беларуская міфалогія» (Минск, 2008) и «Міфалогія беларусаў» (Минск, 2011).

Школа заимствования базировалась на миграционной теории, согласно которой сходство фольклора разных народов основывается, во-первых, на

наличии прародины сюжетов и, во-вторых, на их распространении от народа к народу. Каждый народ адаптирует материал применительно к своим условиям. Показательна работа Ф. И. Буслаева «Перехожие повести и рассказы» (М., 1874), где он прослеживает «путешествие» некоторых сюжетов с индийского Востока в ареал средиземноморской культуры и далее в Европу, отмечая национальные метаморфозы, происходящие с текстами. Предыстория школы связана с именем *Т. Бенфея*, издавшего «Панчатантру» («Пятикнижие») – сборник назидательных индийских рассказов и сказок. По легенде, книгу по просьбе раджи составили индийские мудрецы для его наследника, чтобы на конкретных примерах научить того уму-разуму. При переводе «Панчатантры» обнаружилось сходство ряда индийских притч с европейским материалом, что и послужило толчком к аналогичным исследованиям. Не отрицая возможности заимствования, критики миграционной теории вполне обоснованно замечали: искать пути распространения произведения бесперспективно – все равно что ловить ветер в поле. Столь же скептически они относились к понятию прародины сюжетов. Но что интересно: в своих теоретических работах, касающихся соотношения мотива и сюжета, А. Н. Веселовский отталкивался именно от теории заимствования. Если сопоставимые мотивы, по его представлению, способны зарождаться у разных народов самостоятельно как отклик на похожие обстоятельства, то сюжеты распространяются исключительно путем заимствования. В России сравнительный метод изучения, основателем которого был Т. Бенфей, связывается с именем А. Н. Веселовского и его работой «Историческая поэтика» (М., 1940).

### Что это дало фольклористике?

Возможность изучать два типа сопоставлений: историко-генетические и сравнительно-типологические. В первом случае выясняется, связана ли общность явлений в фольклоре разных народов с общностью их происхождения, во втором – общность объясняется не особенностями этногенеза, не контактными связями, а общими социально-историческими условиями развития. Выявляются универсальные мотивы, типы героев, общность тем, жанров, стиливых приемов и т. д.

Теорию сравнительно-исторического изучения фольклора в дальнейшем разрабатывали В. М. Жирмунский и Б. Н. Путилов, к работе которого «Методология сравнительно-исторического изучения фольклора» (М., 1976) мы и отсылаем.

Основополагающими становятся следующие положения сравнительно-исторического метода:

- 1) сравнение может базироваться на генетических, историко-типологических, историко-культурных (контактных) принципах;
- 2) фольклорные явления могут сопоставляться в синхронии (единовременный срез) и диахронии (в ситуации разновременности);
- 3) сопоставление учитывает наличие как сходства, так и различия;
- 4) при сопоставлении жанров, как мы полагаем, основой служит их наднациональная типология, при сопоставлении жанровых разновидностей – национальная специфика;
- 5) при сопоставлении сюжетов упор делается на членение и анализ мотивов, «неделимых» единиц сюжета, а также их компоновку;
- 6) в сопоставлении образов отмечаются их типология и ассоциации, связанные с каждым из них;
- 7) метод включает изучение разного рода влияний и воздействий (фольклора соседних народов, национальных меньшинств, литературы, кино, городского фольклора на сельский и наоборот и т. п.);
- 8) предполагается возможность тематологических исследований, выявление типологического сходства и различий в разработке общих или сходных тем.

Историческая школа в становлении фольклористики сыграла важную роль. Долгое время критиковались работы представителей школы за слишком прямолинейное понимание связи фольклора с историей: исторический факт → его отражение в фольклоре, отсюда возможность через фольклорный факт отыскать его исторические корни. Так ли уж неправы ученые? Или их концепция имела основание? Во всяком случае, фольклористам представилась возможность поставить вопрос об историзме фольклора и его границ.

Общепризнано, что взаимодействие фольклора с историей и бытом постоянно, но этнически вариативно. Фольклор, безусловно, исторический памятник, но особого рода: памятник внутренней жизни народа на протяжении веков, в том числе в его отношении к внешней истории, которая перерабатывается фольклорным сознанием подчас до неузнаваемости. Отсюда вытекает связь фольклора с этнопсихологией, с тем, что немецкие романтики называли духом народа, национальной душой.

Здесь целесообразно напомнить, что культурно-исторический метод в фольклористике возникает именно на основе исторического подхода к устному народному творчеству. При этом фольклор трактуется и как зеркало, отражающее историю народа, и как запечатление души народа.

Трудно назвать кого-то одного в качестве «отца» данного прогрессивного не только для своего времени метода. Сейчас все чаще вспоминают имя одного из его создателей – французского ученого И.-А. Тэна (1828–1893), философа, историка, литературоведа, – и разработанные им ключевые понятия метода: *раса, среда, момент*, бесполезные для фольклориста.

*Раса* – наследственные особенности национального характера, которые формируют тип человека, сложившийся в определенном обществе.

Национальный характер и фольклор – одна из основных проблем фольклористики, при разработке которой выходят на следующие вопросы:

✓ национальный психотип в его связи с фольклорным сознанием и фольклорным мышлением народа;

✓ национальная система духовных ценностей и место в ней фольклора;

✓ корреляция характера и содержания фольклорного творчества с особенностями национального психотипа;

✓ этнопсихотип фольклорного автора;

✓ концепция личности в национальном фольклоре и др.

*Среда* (география, природа, климат, ландшафт, пространство и т. д.) – еще один фактор, влияющий на «тип», т. е. человек гор и человек равнин, человек моря и человек пустыни будут по-разному воспринимать мир, да и историю они будут иметь неоднотипную, что существенным образом повлияет на их фольклор. Трудно представить себе нартский эпос кавказских народов на российских равнинах, а русский былевой в финно-угорской среде.

*Момент* – конкретика эпохи, ее социальные, исторические и духовные события.

Изучение фольклора через историю, а фольклорный процесс сквозь призму национального характера – не такой уж бедный подарок исторической школы фольклористам XX в. Чтобы показать это, приведем пример трактовки образа Ильи Муромца представителями разных школ.

*Мифологическая школа.* Илья Муромец – божество весенних гроз, благодатного дождя. Его бой с Соловьем-разбойником – это поединок с демоном грозовой тучи, удерживающим влагу, и т. д.

*Школа заимствования.* Сюжет о поединке Ильи Муромца с Сокольников, неузнанным сыном, заимствован с Востока. В подтверждение приводится ряд свидетельств о его существовании у персов и других народов.

*Историческая школа.* Илья Муромец – реальное лицо русской истории. В Софийском соборе Киева сохранилась гробница Ильи Муровленина, который вполне мог послужить прототипом былинного Ильи. Впоследствии была предпринята попытка проследить путь Ильи Муромца «из того ли из города из Муром, из того ли села Карачарова», реальных поселений, до Киева через Чернигов. Оказалось, что топонимически реальны другие обозначения. При всей кажущейся условности ориентиров удалось обнаружить следы *грязи черная, березы покляпяя, креста Леванидова.*

Кто прав? С точки зрения герменевтики, ратующей за множественные методы исследования, за правомерность применения любого из них и принцип вариативности, множественность интерпретаций одного и того же произведения, образа, сюжета – нормальное явление.

Что объединяет столь разные интерпретации образа Ильи Муромца? Идея справедливости: мифологической (демон побежден), социальной (кара за разрыв родственных уз), исторический (победа Ильи над врагами Руси). Выходит, что в приближении к абсолютной художественной ценности былинного эпоса возрастает значение каждого толкования.

Таким образом, в первой половине XIX в., когда не существовало термина «фольклор» (*folklore*), включающего понятия «народная мудрость», «народное знание», т. е. духовное наследие прежних поколений, дошедшее до живущего из глубин веков и выраженное в слове – слове речи и художественном слове, фольклористика была безымянной. Она как бы растворялась в мифологии и этнографии, имевших свои научные интересы, и примыкала к литературоведению.

Как известно, термин «фольклор» изобрел английский ученый, любитель древностей Вильям Томс в 1846 г. Термин быстро стал интернациональным, а терминологическая находка дала фольклористике счастливую возможность получить имя, претендовать на самостоятельность, заявлять права на собственный объект изучения – устное народное творчество и соответствующий предмет исследования – жанровый состав данного творчества.

Сложнее обстояло дело с теорией и методологией фольклора. Их у молодой науки еще не было, но они разрабатывались в языкознании, мифологии, литературоведении. Этнография до поры до времени удовлетворялась описательно-аналитическим методом, однако явно выдвигалась на новые рубежи.

К середине XIX в. европейская гуманитарная наука, включая восточно-европейскую, достигла замечательных успехов благодаря сочетанию трех факторов:

1) наличию выдающихся высокообразованных ученых, подвижников, ищущих и открывающих новые подходы к осмыслению языка, мифа, фольклора, сведущих в классических языках и санскрите, истории ряда европейских языков, читающих древние памятники в оригинале и сравнивающих их с современными материалами, а также сонма энтузиастов, их последователей;

2) практическому использованию сравнительно-исторического метода изучения устных и письменных памятников старины, который позволял сопоставлять мифологические материалы родственных и неродственных народов, учитывать возможность культурного влияния и заимствования;

3) опоре на живые материалы устного народного творчества, где мифологическое облекалось в жанровую форму легенд, сказаний, быличек, бывальщин, сказок, обрядовых песен, заговоров, а также в экстражанровую, представленную поверьями, приметами, гаданиями, предрассудками, т. е. *прымхамі і забабонамі*, как их подал белорусский фольклорист А. К. Сержпутовский в книге «Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў» (М., 1930).

## 1.2. ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКА КАК ФАНТОМ

С чем пришла фольклористика к концу XIX – началу XX в.? Вот как охарактеризовал этот период историк фольклористики М. К. Азадовский:

«Народническая фольклористика не являлась основным руслом, по которому шло развитие науки о фольклоре. Центральную магистраль науки о фольклоре представляли деятели академической филологии... Если наука 60-х годов была одним из проявлений великого общественного подъема и могучего раскрытия народных сил, то в науке последующей эпохи проявляются уже иные тенденции: в ней отражается общий для этого времени уход от “активного демократизма”, “общественный индифференцизм”, “мелкое культурничество” и “проповедь малых дел”, которые пришли на смену боевому духу поколения шестидесятников. Наряду с этим в буржуазной академической науке выступают открыто выраженные реакционные тенденции. Все это роковым образом отражается и на самом характере научных исследований: вместо широких обобщающих проблемных работ появляются этюды и исследования, в которых сознательно не ставились принципиальные проблемы и не давались широкие теоретические обобщения, господствуют эмпиризм, формализм, тенденции “науки для науки”. Веселовский и Потебня своей деятельностью как бы замкнули блестящую плеяду великих исследователей фольклора».

Обратим внимание на характерную риторику автора, книга которого «История русской фольклористики» (т. II) вышла в 1963 г., и отметим главное. М. К. Азадовский свидетельствует, что в фольклористике начала XX в.:

- ✓ не появилось обобщающих работ;
- ✓ не ставились и не решались теоретические проблемы фольклора;
- ✓ господствовали эмпиризм, описательность, мелкотемье;
- ✓ методология изучения фольклора оставалась на прежнем уровне.

Как предлагалось изучать фольклор? Синкретично: или совокупно с историей, или в русле литературоведения. И у каждого были свои резоны, аргументы, логика.

В самом деле если фольклор является одним из важнейших, причем живых, исторических свидетельств, то почему бы ему не лечь во главе угла при изучении истории народа? В дальнейшем, отстаивая самостоятельность фольклора как объекта изучения, фольклористы начали разрабатывать концепцию его *историзма*. Фольклор не может мыслиться вне истории, сам же

историзм может носить разный характер, но в любом случае исторические факты и бытовой контекст будут преломляться в фольклоре в соответствии с законами жанрового художественного мышления, облекаться в формы, далекие от реальности. Однако проблемы этнографии еще долго будут оставаться превалирующими в фольклористических работах.

Поскольку главным инструментом фольклора является, как и в литературе, слово, если фольклор («устная словесность», «народная поэзия») предшествовал литературе, то он должен изучаться в истории литературы. Об этом говорили Ф. И. Буслав в знаменитой речи «О народной поэзии в древнерусской литературе» (М., 1889), П. В. Владимиров во «Введении в историю русской словесности» (М., 1896) и др.

Одновременно формируется нигилистический подход к фольклору. Пересматривается концепция народа как носителя творческого начала, отрицаются народные истоки устного эпоса, выдвигается тезис о творческом бессилии народа, фольклоре как опустившейся вниз аристократической культуре, фольклоре как символе бескультурия, рутины, отсталости и т. д.

Продолжая традицию А. Н. Веселовского, который в труде «Разыскания в области русского духовного стиха» (М., 1891) выступил с критикой работ, отрицающих народные корни национальных эпопей, оппонентами нигилистов выступили С. Ф. Ольденбург, А. А. Смирнов, В. Ф. Шишмарев и др.

Не все нигилисты одинаковы. При анализе с позиций современности видишь в их работах много интересного, замечаешь ряд плодотворных идей, получивших продолжение. Так, например, крупнейший филолог своего времени В. Н. Перетц (1870–1935) высказал мысль о юго-западной виршевой литературе, зародившейся в середине XVI в. и оказавшей влияние на народную песню. Юго-запад – это Украина и Беларусь. Вирши – религиозные и бытовые *канты*. Их историю и фольклоризацию изучала современная белорусская исследовательница, доктор искусствоведения Л. Ф. Костюковец, показавшая значение кантов для развития песенной культуры русского, белорусского и украинского народов.

Чтобы ощутить органичность интегративной фольклористики для науки об устном народном творчестве, полезно сравнить подходы к нему разных ученых. Мы обратимся к Вс. Ф. Миллеру (1848–1913) и Ю. М. Соколову (1889–1941).

Первый – блестящий эрудит, глава исторической школы в изучении былевого эпоса, компаративист, исследования которого лишены спекулятивности. С одной стороны, он учитывал творческую роль народа как создателя и носителя традиции, с другой – придерживался концепции аристократического происхождения былин, не отрицая их народности.

Вс. Миллер занимался сравнительно-лингвистическими, мифологическими, фольклористическими, литературоведческими изысканиями. Как считает

М. К. Азадовский, для Вс. Миллера лингвистика и литературоведение не являлись отдельными специальностями. Он стремился *объединить* научные методы и дидактические выводы обеих наук: это наглядный пример плодотворной научной интеграции. Можно принимать или не принимать исторические интерпретации Вс. Миллера – с герменевтической точки зрения они имеют право на существование. Можно упрекать ученого в отсутствии интереса к генезису былин как жанра, но всего ведь не охватишь. Однако нельзя отрицать *интегративной* направленности его методологии.

То, что постмиллеровская фольклористика представляла собой сложное явление, – факт. Хуже, если бы она была уныло однородной, тогда бы не было никакого развития. Советский академик Ю. М. Соколов, как и его брат Борис, были последовательными учениками Вс. Миллера и видными представителями «русской школы фольклористов».

Ю. М. Соколов фактически ратовал за интегративный подход к изучению фольклора, когда с высоты своего авторитета четко указывал на связь фольклористики с другими науками. Сошлемся на его посмертно изданный курс «Русский фольклор»:

«Одной из особенностей фольклора является наличие в нем моментов *синкретизма*, т. е. неразрывной связи устного творчества с элементами других искусств. Фольклор входит в область сценического искусства (мимика, жест, драматическое действие) при исполнении не только так называемой народной драмы и драматизированных обрядов – свадебного, похоронного, земледельческих, хороводных и других игр, но и при сказывании былин, рассказывании сказки, исполнении песни; он входит также в область хореографического искусства (народные танцы, пляски, хороводы), музыкального искусства (напевы песен). Следовательно, и фольклористика совпадает частично с разделами таких дисциплин, как *театроведение, хореография, музыковедение.*

Устное творчество (песня, сказка, поговорка, загадка и т. п.) коренится в самом быту широких трудовых масс. Фольклорист поэтому не может не быть в то же время в какой-то степени *этнографом*. Иначе он рискует совершенно неправильно истолковать исследуемый им фольклор.

Наконец, фольклорист не может не быть в известной мере лингвистом, не может не знать как следует того языка, диалекта, говора, на котором созданы устно-поэтические произведения, им собираемые и изучаемые. *Диалектология* – одна из научных областей, обязательных для каждого, кто хочет быть настоящим фольклористом.

Итак, фольклористика не может не вторгаться в пределы театроведения, хореографии, музыковедения, этнографии и языкознания. В свою очередь названные дисциплины, конечно, не могут обойтись без помощи фольклористики.

Однако факт частичного совпадения фольклористики с областями соседних дисциплин, с одной стороны, лишает ли права ее на самостоятельное существование и, с другой – уничтожает ли выше сформулированное положение, что фольклор есть часть словесного искусства (т. е. литературы в широком смысле слова), а фольклористика есть часть литературоведения?»<sup>1</sup>

Вплоть до последних слов мы согласны с академиком, но наша солидарность улетучивается, когда он, не отрицая вроде бы самостоятельности фольклористики, склонен проводить ее по ведомству литературоведения. Видишь и слабость аргументации ученого. Словесное искусство и литература (даже в широком понимании слова) – понятия нетождественные.

## Задания

1. Внимательно прочитайте высказывание Ю. М. Соколова о фольклористике и его полемику с оппонентами. Выделите конструктивные моменты и слабые места.

«Сложное явление жизни не может не быть предметом изучения с разных точек зрения. Но в каждом сложном явлении имеется основной, определяющий признак. И этим признаком в фольклоре служит то, что определяет его прежде всего как часть словесного искусства, а фольклористику – как часть литературоведения.

При правильном раскрытии соотношения фольклора и литературы, фольклористики и литературоведения необходимо с самого начала расстаться с теми взглядами по этому вопросу, которые настойчиво в течение многих десятилетий прививались сперва славянофильским, затем народническим течениями в области нашей науки.

“Народная словесность”, как тогда называли фольклор, противопоставлялась художественной литературе по двум признакам: во-первых, “народная словесность” *будто бы безлична*, тогда как письменная литература всегда имеет определенного автора, и, во-вторых, “народная словесность” *будто бы безыскусственна* в противоположность “искусственной” письменной литературе.

Однако оба эти противопоставления, столь долго державшиеся в науке, не выдерживают критики.

---

<sup>1</sup>Соколов Ю. М. Русский фольклор. М., 1941. С. 8.

Прежде всего, что такое “безличная” поэзия, или, как в XIX в. говорили еще, “поэзия всего народа”?

Если речь идет о широкой популярности, широком распространении того или другого произведения, будь то сказка, былина или песня, если имя автора притом неизвестно, то следует ли отсюда, что автора никогда и не было? Конечно, он был. Наоборот, не бывало никогда таких произведений, которых бы никто не сочинил или которые сочинил бы “весь народ”. Наблюдения фольклористов с конца XIX в. и за первые десятилетия XX в., особенно русских, как в предреволюционное, так и в наше время убедительнейшим образом доказали, как были неправы те, кто говорил о якобы безличном народном творчестве.

Систематические наблюдения над жизнью и творчеством сказителей былин, сказочников, составителей причетов, свадебных дружек и других так называемых носителей фольклора показали, какую огромную роль играют в устной поэзии личное художественное мастерство, выучка, талант, память и другие моменты индивидуальной психики. При этом теперь уже прочно установлено и подтверждено сотнями, если не тысячами, примеров, что каждый носитель фольклора, т. е. исполнитель устно-поэтических произведений, является в то же время и в значительной степени творцом – автором их<sup>1</sup>.

2. Является ли для вас убедительным тот аргумент в пользу фольклористики как части литературоведения, что фольклор, как литература, не безличен, его двигателем выступают профессионалы, среди которых «не меньшее разнообразие индивидуальных обликов», чем в литературе?

«Среди них есть талантливые и бездарные, с богатым оригинальным воображением и несамостоятельные подражатели, опытные и новички в искусстве, весельчаки-юмористы и суровые атеисты, фантасты-романтики и реалисты. Другими словами, в психологическом и идеологическом отношении, в степени мастерства и одаренности в среде носителей фольклора (т. е. его создателей и исполнителей) мы можем встретить не меньшее разнообразие индивидуальных обликов, чем в письменной художественной литературе. Таким образом, о фольклоре как о творчестве будто бы безличном говорить не приходится.

Из только что сказанного уже следует и ложность другого признака, будто бы отличающего фольклор от художественной литературы, пресловутой “безыскусственности” фольклора. О какой же “безыскусственности” фольклора можно говорить, когда мы на каждом шагу при сколько-нибудь внимательном анализе любого фольклорного текста должны будем обнаружить элементы того, что называется художественным мастерством, словесным искусством?

---

<sup>1</sup> Соколов Ю. М. Русский фольклор. С. 9.

Непосредственные наблюдения фольклористов знакомят с тем, как добиваются сказители, сказочники, певцы мастерского знания и исполнения своих произведений, как, бывает, иные из них годами учатся своему мастерству. Порою при внимательном отношении можно обнаружить как бы художественные “школы”, отличающие одних мастеров от других и репертуаром, и стилем, артистической манерой исполнения.

При этих условиях говорить о какой-то “безыскусственности” фольклора тоже не придется. С другой стороны, совершенно ложным нужно считать определение, дававшееся прежними исследователями художественной письменной литературы как якобы “искусственной”, следовательно, нарочитой, неестественной, неорганической. Конечно, с современной точки зрения совершенно неприемлемо и определение устной поэзии как “безыскусственной” и письменной литературы как “искусственной”. И та и другая – проявления одного великого словесного искусства – поэзии<sup>1</sup>.

3. Насколько корректен термин «анонимность» применительно к фольклору, по мнению Ю. М. Соколова? Отрицает ли он его употребление? Можно ли считать анонимность специфической чертой фольклора?

«Нередко, защищая теорию “безличности” устной поэзии, аргументируют ссылками на анонимность фольклорных произведений. Но, как уже было выше нами указано, этот признак – чисто внешний и даже, в конце концов, случайный. Фольклорные произведения анонимны, безымянны потому, что имена авторов в огромном большинстве не раскрыты, не обнаружены, потому что большей частью не были записаны, а были закреплены лишь в памяти людей. Но, во-первых, это было не всегда и не везде. Например, на Востоке, в том числе у нас в Средней Азии и на Кавказе, многие песни, сложенные как в древнее, так и в новое время, прочно сохраняют имена авторов. Имена эти заключены в строгую звуковую форму (с рифмами, ассонансами и аллитерациями) обычно в конце песни. Эта манера поэтов закреплять свое имя в тексте широко теперь известна по песням народных поэтов-орденоносцев: лезгинского ашуга Сулеймана Стальского и казахского акына Джамбула. Во-вторых, в последние десятилетия фольклористы точно стали обозначать, от кого, когда и где было записано то или другое поэтическое произведение, в результате чего иногда раскрывается авторство местных создателей фольклора. В-третьих, за последнее время все чаще и чаще стало обнаруживаться, что та или другая популярная песня, всеми считавшаяся подлинно “народной”, оказывается литературным произведением того или другого известного или малоизвестного поэта.

Нужно думать, что при внимательной историко-литературной работе раскроется и еще большее число неизвестных авторов известных песен, которые многими было принято считать “безличными”.

---

<sup>1</sup> Соколов Ю. М. Русский фольклор. С. 40–41.

Однако имена авторов многих песен никогда нельзя будет раскрыть, так как они, сочиняя песни, их не записывали, а распространяли только устным путем. Но, по аналогии с только что указанными нами фактами из литературы XIX–XX вв., можно утверждать, что анонимность не означает “безличности”, “безавторства” устного творчества. И наконец, анонимность не есть какой-либо отличительный признак фольклора в сравнении с письменной литературой<sup>1</sup>.

### 1.3. РАЗРАБОТКА ТЕОРИИ ФОЛЬКЛОРА КАК ЗАЯВКА НАУКИ НА САМОСТОЯТЕЛЬНОСТЬ

Действие вызывает противодействие. Эта аксиома верна для истории фольклористики. Именно концепция аристократического происхождения если не всего фольклора, то его части подтолкнула разработку теоретических проблем. А когда в 1921 и 1922 гг. Ганс Науман обнаружил свою теорию фольклора, в которой он выделял «сниженные культурные ценности» и «примитивную общинную культуру», это вызвало бурю негодования тех, кто стоял на позициях народности фольклора, опирался на суждения классиков марксизма-ленинизма, революционных демократов (заметим, совершенно справедливых), М. Горького и др. Например, В. Г. Белинский отмечал следующее:

- ✓ бессознательность фольклорного творчества: «лицо, сложившее песню, само не знало, что оно поэт»;
- ✓ устность создания, бытования, передачи фольклора («из уст в уста»), хранение в народной памяти;
- ✓ вариативность произведений («песня, переходя из уст в уста, претерпевала много изменений»);
- ✓ художественное совершенство фольклора («форма народных поэм совершенно соответствует содержанию»);
- ✓ связь с народным бытом («лирическая поэзия ... вся выходит из него»);
- ✓ драгоценнейший исторический документ (о сатирических сказках) и т. д.

Если подытожить сделанное советскими учеными по теоретическим проблемам фольклора, то вырисовывается картина в пользу самостоятельности фольклористики как науки об устном народном творчестве. Заметный вклад внесли многие ученые. Так, например, представитель первого послереволюционного поколения ученых В. И. Чичеров (1907–1957) целый цикл статей посвящает вопросам теории фольклора. В них он говорит:

- ✓ об ином, чем в литературе, основании *анонимности* в фольклоре;
- ✓ о сочетании *традиционности* и *импровизации*;

---

<sup>1</sup> Соколов Ю. М. Русский фольклор. С. 41.

✓ о *контаминации* однородных произведений;  
✓ о *коллективности* фольклорного творчества как основополагающем признаке, отличающем его от литературы – индивидуального художественного творчества;  
✓ о том, что «советской фольклористике давно уже пора перейти к углубленной разработке *теоретических* проблем современного творчества народа»<sup>1</sup>.

Как видим, роковой вопрос о соотношении коллективного и индивидуального начал в фольклорном творчестве стал решаться в пользу коллективности. Если в 1920–40-е гг. усилия многих замечательных фольклористов направлялись на доказательство роли личности в создании фольклорных произведений, то в 1950–60-е гг. начинается ревизия их взглядов. Специальную монографию «Фольклор как коллективное творчество народа» издает в 1969 г. В. П. Аникин.

Диалектически подошел к проблеме П. Г. Богатырёв в книге «Вопросы теории народного искусства». В составе народного искусства он выделяет такие его виды, как изобразительное, музыкальное (вокальное), хореографическое, словесное, драматическое. Всем им присуща традиционность и импровизация *творцов-исполнителей*. Понятие «творец-исполнитель» сочетается с понятиями коллективности творчества, его вариативности, движением традиции: «Ведь если бы во все виды народного искусства не вносилось импровизации, традиция стала бы штампом»<sup>2</sup>. Как мы понимаем, для П. Г. Богатырёва фольклорный автор и творец-исполнитель не одно и то же.

Вдруг выясняется историческая «текучесть» понятий коллективности, традиционности, устности и других качеств фольклора, уже признанных специфическими для него. Историческую отмеченность коллективности, имеющей различные в историко-типологическом плане стадии развития, подметил проницательный Б. Н. Путилов. В книге «Методология сравнительно-исторического изучения фольклора» он сопоставил два, казалось бы, противоположных подхода к пониманию коллективности – В. Я. Проппа и В. Е. Гусева – и пришел к выводу, что оба правы, хотя сначала кажется, что согласовать их нельзя.

Вот В. Я. Пропп убедительно утверждает:

«Генетически фольклор должен быть сближаем не с литературой, а с языком, который никем не выдуман и не имеет ни автора, ни авторов. Он возникает и изменяется совершенно закономерно и независимо от воли людей, везде там, где для этого в историческом развитии народа создались соответствующие условия».

<sup>1</sup> Чичеров В. И. Вопросы теории и истории народного творчества. М., 1959. С. 7–96.

<sup>2</sup> Богатырёв П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 400.

Это первоначальная, более древняя стадия коллективности, подчеркивает Б. Н. Путилов и придерживается взгляда на коллективное творчество как безличное.

Иначе у В. Е. Гусева, акцентирующего диалектику отношений личного и коллективного начала в понимании типологии фольклора:

«Сущность коллективного творчества выражается в том, что личный творческий акт непосредственно осуществляется как один из моментов непрерывной творческой деятельности коллектива... В результате произведение фольклора хотя и возникает по творческой инициативе творческой личности, но как *целостное* художественное произведение оно создается не отдельной личностью, а в процессе творческого сотрудничества многих личностей, составляющих данный коллектив».

Это позднее развившаяся стадия, переход от безлично-бессознательных форм к формам лично-коллективным, пишет Б. Н. Путилов, предвещая возрастание личного начала и дальнейшей трансформации коллективного<sup>1</sup>.

Выход книги В. Е. Гусева с несколько неожиданным названием «Эстетика фольклора» (М., 1967) стал заметным явлением в фольклористике. В ней автор обращается к таким вопросам, как социальная природа фольклора и его эстетическое отношение к действительности, фольклор как вид (один из видов) народной культуры и специфика творческого процесса (коллективность, традиционность, роль импровизации), художественный метод фольклора и проблемы классификации произведений фольклора. Для В. Е. Гусева фольклор – комплекс произведений с вещественно-незакрепленной формой образности, который должен быть предметом *специального* исследования. Интересен вывод ученого о специфике фольклора:

«Фольклор является одновременно искусством и не-искусством; познавательная, эстетическая и бытовая функции составляют в нем неразрывное целое, но это единство заключено в образно-художественную форму».

В. Е. Гусев, как мы видим, ратует за комплексный подход к фольклору. Если начало искусства слова в фольклоре, это не значит, что сам фольклор как искусство ограничен только словом, он связан с другими видами искусства. Собственно, никто из фольклористов не отрицал этой связи. Она почти всегда декларировалась, но проблема упиралась в неразработанность методики анализа.

<sup>1</sup>Путилов Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. М., 1976. С. 177–178.

## Вопросы

1. Кто-то из вас уже готов принять формулу В. Е. Гусева «Фольклор – искусство и не-искусство»? Подумайте: если мы говорим об эстетике быта (а фольклор, несомненно, связан с ним), то прав ли ученый, относя фольклор к не-искусству?

2. Какое определение фольклора для вас более приемлемо:

а) фольклор – искусство слова;

б) фольклор – синтетическое искусство;

в) фольклор – образно-художественная часть народного быта?

К 90-м гг. XX в. отечественная фольклористика так и не выпуталась из теоретических споров. Ничего ненормального в этом нет: слишком уж сложны объект исследования и предмет спора. Совершенно прав К. Чистов, заметивший, что каждое новое теоретическое завоевание открывает все более далекие горизонты и возбуждает вопросы, которые раньше даже не возникали.

Роковой вопрос, является ли фольклористика наукой филологической (литературоведческой) или этнографической, преследовал многих ученых. Альтернативой служил совет попытаться фольклористике каким-то образом проскочить между «сциллой» филологии и «харибдой» этнографии, который, с нашей точки зрения, не отличается конструктивностью. Историографический обзор фольклористики привел нас к выводу, что идея связи фольклористики с другими науками всегда была в поле зрения ученых, но не получала терминологического обозначения, отсюда вспыхивавшие время от времени дискуссии о специфике фольклора, объекте, предмете, методологии фольклористики. На наш взгляд, который мы излагаем в данном учебно-методическом пособии, фольклористика, причем фольклористика именно филологическая, не только сама в себе, но и на границах. То, что находится на границах, мы называем интегративной фольклористикой в ее филологическом изводе.

Ставшее для нас привычным словосочетание «устное поэтическое творчество», или «устное народно-поэтическое творчество», прочно вошло в обиход благодаря Ю. М. Соколову, который, как вы помните, доказывал, что специфика фольклора фиктивна: он – та же литература, только в устной форме. Под такими названиями в послевоенные годы стали выходить вузовские учебники. И сразу никто не обратил должного внимания на ошибку в формуле Ю. М. Соколова: «под фольклором прежде всего разумеется устное поэтическое творчество широких народных масс», но ее ощутил К. В. Чистов, посвятивший книгу «Народные традиции и фольклор» (М., 1986) теоретическим проблемам фольклористики, подкрепляя положения материалами конкретных исследований. Особенно интересна вторая часть книги под названием «Традиция. Стереотип и вариативность. Вариационная поэтика».

В ней автор рассматривает *стабильность* и *вариативность* в качестве двух основных свойств традиционной культуры и доказывает связь проблемы вариативности с общей теорией фольклорного текста (или его поэтики). Вопреки устоявшемуся со времен Ю. М. Соколова определению, что фольклор – это творчество, К. В. Чистов дает грамотное определение фольклора как *продукта* этого специфического творчества:

«Фольклор – это совокупность устных словесных текстов (структур), функционирующих (или функционировавших) в быту какого-либо этноса или его какой-либо локальной, конфессиональной, профессиональной или иной первичной, контактной группы».

К. В. Чистов вроде бы убежденный сторонник самостоятельности фольклористики, которая не является, по его мнению, «ни этнографической, ни филологической субдисциплиной»<sup>1</sup>, но «она одновременно и филологическая, и этнографическая наука»<sup>2</sup>. Вот и пойми ученых, у которых за «да» следует «нет», но из-за плеча «нет» опять выглядывает «да». А ведь в это же время уже заявил о себе пограничный термин «лингвофольклористика», которым стало обозначаться изучение языка фольклора (работы А. П. Евгеньевой, Е. Б. Артёмово, А. Т. Хроленко и др.). А еще раньше, в 1959 г., статью «О фольклористическом аспекте в изучении языка народной поэзии» обнаружил С. Г. Лазутин в журнале «Русская литература» (№ 3), что симптоматично в плане определения пограничных интересов фольклористики.

Заметим, когда К. В. Чистов говорил о функционировании фольклора, он невольно обозначал проблемы *социофольклористики*.

Еще один симптом: появление учебников с кратким названием «Русский фольклор». Это не что иное, как сигнал о более или менее устойчивом понимании фольклора и фольклористики, когда названия типа «Русское устное народное творчество», «Русское народное поэтическое творчество» представляются избыточными. В. П. Аникин, издав книгу «Русский фольклор» (М., 1987), тем самым перешагнул через название совместного с Ю. Г. Кругловым пособия «Русское народное поэтическое творчество» (М., 1983), но затем вернулся к прежней практике в учебнике под названием «Русское устное народное творчество» (М., 2001).

Под названием «Русский фольклор» в конце 1990-х гг. вышли хрестоматия и учебник для вузов, подготовленные Т. В. Зуевой и Б. П. Кирданом. Учебник выдержал несколько изданий. Особенно впечатляет в нем первый раздел с четким определением «Фольклор как предмет филологического изучения»

<sup>1</sup> Чистов К. В. Народные традиции и фольклор. М., 1986. С. 275.

<sup>2</sup> Там же. С. 276.

с такими подразделами, как «Фольклор и фольклористика», «Специфика фольклора», которая видится в традиционности, синкретизме, вариативности, импровизационности, «Фольклор как художественная система», «Творческий метод фольклора», который авторы вслед за В. П. Аникиным называют *сублимирующим*.

Судя по книге В. П. Аникина «Теория фольклора»<sup>1</sup>, мы не найдем в нем единомышленника. Он полагал, что для изучения специфики фольклора не стоит выходить за рамки филологии. Авторы думают иначе:

**«Фольклористика – вся, кроме своего филологического ядра, – находится на границах с другими науками, где, собственно говоря, формируется область интегративной фольклористики».**

Мы постарались показать две вещи:

1. Филологическая фольклористика постепенно отстояла право на самостоятельность.

2. Идеи интегративной фольклористики витали в научном воздухе, спонтанно проявляясь то тут, то там. Мы попробовали их обобщить.

Для дополнительного изучения предлагаем книгу «Теория фольклора», представляющую курс лекций ее автора – доктора филологических наук, профессора МГУ В. П. Аникина.

---

<sup>1</sup> Аникин В. П. Теория фольклора. 1-е изд. М., 1996; 2-е изд. М., 2004.

## ИНТЕГРАТИВНЫЕ ПРОЦЕССЫ В ФОЛЬКЛОРЕ И СИСТЕМЕ СЛОВЕСНОГО ИСКУССТВА КАК ПРЕДМЕТ ИЗУЧЕНИЯ

### 2.1. ИНТЕГРАТИВНЫЕ ПРОЦЕССЫ В ФОЛЬКЛОРЕ

**П**арадокс фольклорных текстов состоит в успешном соединении, казалось бы, несоединимого – статики и динамики. С одной стороны, они традиционны до неподвижности, эстетически завершены до каноничности, с другой – не имеют твердых границ, подвижны, изменчивы, текучи. По словам Ю. М. Лотмана, «система с канонизированным выражением и столь же стандартизированным содержанием должна была бы быть полностью избыточной. За счет чего создается непредсказуемость этих текстов, при условии того, что значимо выполнение правил на всех уровнях, неясно». Он предположил, что дело в автокоммуникации, когда в роли адресанта/адресата, отправителя/получателя выступает, условно говоря, одно лицо – «национальный организм или же человечество в целом». Тогда корреляция вводимой информации с предшествующей дает на выходе «значительный прирост информации, приблизительно определяемой понятиями “открытие”, “вдохновение”»<sup>1</sup>.

Тезис ученого находит подтверждение в фольклорных материалах, где стабильные структуры расширяют семантику благодаря проекции социально-психологических переменных. Например, мифологическая структура человек-птица становится основой тропа птица – символ человека, но в любовных песнях выбор конкретного образа зависит от психотипа парня: в одинаковой ситуации

<sup>1</sup>Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2001. С. 425.

по-разному поведут себя «соловей», сконцентрированный на своих душевных переживаниях, «орел», которому свойствен мужской эгоизм, и «сокол» – тип душевно щедрого, открытого, ответственного за свои слова и поступки человека. Процесс взаимодействия фольклора с внешней информационной средой, представленной природными, культурными, психологическими феноменами, можно определить как интегративный. Выявление сетки интегрантов зависит от контекста и предполагает выход за границы отдельного факта, текста, явления. Существенный момент интегративных процессов воздействия на фольклор внешней по отношению к его текстам информационной среды – формирование, наполнение, движение эстетического объекта, т. е. художественного мира произведений. Интегративные процессы, таким образом, представляют собой адаптивный механизм, обеспечивающий жизнеспособность фольклора в новых условиях, опосредованных фольклорным сознанием.

*Языковая интеграция.* Фольклор не переходит в реликт благодаря языковой адаптации. Наши современники испытывают затруднения при чтении старобелорусских текстов, но, сколь бы древними ни были фольклорные жанры, потомки всегда имеют дело с более или менее понятными по языковому оформлению произведениями. Секрет прост: в своей дальнейшей судьбе фольклор сливается с движением местных говоров, хотя и транспортирует ряд окаменелых слов и образов, значения которых не в силах объяснить сами исполнители. К счастью, не все так безнадежно. Нам удалось выяснить значение слова «чындокора» (орнаментальное украшение на кожухе) в колядной песне, посвященной хозяину, хотя еще в начале XIX в. оно вызывало удивление у собирателей.

Языковая интеграция сопровождается сохранением мифологических структур, которые просто обновляют свое выражение при сохранении семантики. Например, общеизвестна связь глаголов «свататься» и «охотиться» (*паехаць на ловы, куну сачыць*), «свататься» и «косить траву» (*хто выкасіць, той выпрасіць дзяўчыну ад бацькоў*).

*Мифологическая интеграция.* Говоря об условиях взаимодействия между разнородными элементами, Ю. Лотман ограничился двумя побудительными причинами, вызывающими «интерес к какой-либо вещи или идее и желание ее приобрести или освоить...». Первое можно определить как «поиски своего», второе – как «поиски чужого». Таким «чужим» был для фольклора миф. По большей части аморфный, для своего «овеществления» он нуждался в материале – среди прочих им становится фольклорное слово, что потом позволило Е. М. Мелетинскому считать миф древнейшей частью словесного фольклорного наследия и настаивать на его повествовательном характере.

В синкретическую эпоху интеграция мифа в фольклор сопровождалась сохранением тождественности формы и содержания. Фольклорный образ

являлся не условным репрезентантом мифологического, а своего рода его содержанием. Когда в белорусских обрядовых песнях присутствуют образы Коляды, Купалы, Куста, Спорыша, то они не просто имена или символы, а именно воплощения: Коляда – времени, Купала – гармонии мужского и женского, Куст – рода, Спорыш – урожая.

Языческие боги столь же полиморфны, как прежде были полиморфными тотемы. Песенный образ «гарэла Купала» тождествен мифологеме священного брака солнца и земли, шести с колесом (или снопом соломы) в центре купальского костра, самому костру, зажженному на корню дереву, прыгающим через костер парам и т. д. Образный параллелизм хороводных и свадебных песен, когда в первой части говорилось о селезне и лебедушке, бобре и кунице, солнце и месяце, а во второй – о парне и девушке, первоначально не содержал никакой символики. Обе части параллелизма апеллировали к третьей – мифологеме прецедентного первобрака, причем вторая часть (человеческая) была его обрядовой визуализацией, а первая – образной морфологией. Многие теперешние символы и метафоры были вовсе не тропами, какими они стали позже, а реальностью мифологического мира. Богатством изобразительно-выразительных средств и приемов фольклор всецело обязан интеграции в него мифа. На базе инкорпорированного в фольклор мифа происходило также формирование матриц смыслообразования, связанных, к примеру, с числами, триадой жизнь – смерть – новое рождение (песенная магия переходных обрядов – календарных и семейных), визуальными фигурами (круг, крест).

*Мифо-историческая интеграция.* Даже этническая история могла интегрироваться в фольклор исключительно на крыльях мифа. Историческая тема заселения территории Беларуси славянскими племенами неизбежно воплощалась в легендарной форме с использованием мифологических мотивов («Адкуль пайшлі беларусы», «Палешукі і палевікі», «Векавечная мяжа» и т. п.). К. Леви-Стросс, как и некоторые его предшественники, считал миф феноменом языка, единицу мифа (мифему) считал более высоким уровнем, чем фонема, морфема, семантема, и рассматривал на уровне предложения. Нетрудно заметить, что мифема первоначально обеспечивает концепцию этиологических легенд о природных явлениях, что неудивительно, но также легенд с исторической тематикой. Князь Бай с сыновьями из легенды «Адкуль пайшлі беларусы» – фольклорная модификация мифологии божественного предка. Казалось бы, тема «аборигены края» вполне историческая, но решается она также в мифологическом ключе. Белорусские «асілкі», «волаты» предстают в гиперболизированном оформлении, как, например, и первые дети богов – гиганты и титаны – в греческой мифологии. Загадочен образ жизни аборигенов и последующее исчезновение (ср. в русском фольклоре: «чудь в землю ушла»).

*Христианская интеграция.* Д. Лихачёв имел все основания утверждать, что христианство – первая область духовной жизни, которая не могла обслуживаться фольклором. Для самого традиционного фольклора оно стало своеобразным чужим/своим, поскольку «квасной» патриотизм язычникам несвойствен. Историкам и этнографам хорошо известны факты заимствования чужих богов, а так как белорусская мифология, особенно высшая, находилась в зародышевом состоянии, то интеграция христианских сюжетов, мотивов, образов получила большой размах. Особенно важную роль в возбуждении народной фантазии сыграло знакомство с христианским календарем. Календарная тема с эпическим размахом решается в волочечных песнях, использующих тем не менее известный со времен палеолита присоединительный тип связи. Очевидно, что новые христианские персонажи включаются в текст не вместо старых, а совершенно самостоятельно или наравне с персонификациями языческих праздников, кстати, довольно малочисленных. В календарно-обрядовую поэзию интегрируется ряд христианских по истокам мотивов, включающихся в старые структуры: мосты для Бога, святых и праздников; христианские гости и помощники крестьянина; явление небесного храма, нерукотворной церкви и др. Обычно исследователей интересовали условия, при которых влияние текста на текст делается возможным, тогда как интереснее, по мнению Ю. Лотмана, другой: «почему и в каких условиях в определенных культурных ситуациях чужой текст *делается необходимым*», т. е. нужным для творческого развития как бы «моего» сознания. История фольклора подтверждает продуктивность диалога двух культур – языческой и христианской – для творческого развития обеих.

*Внутривариантная интеграция.* Можно сказать, что импровизационная интеграция внешних по отношению к конкретному тексту элементов в художественную ткань произведения носит тотальный характер. Данный процесс, как правило, происходит на интуитивно-художественном уровне мышления исполнителей и в рамках вариантов одного текста. Результаты бывают тройного рода: нулевые, отрицательные и положительные, сопровождающиеся сдвигом в художественной структуре произведения, появлением новых формул, содержательных нюансов и т. д.

Учитывая традиционность фольклора и замкнутость его эстетической системы, можно было бы посчитать, что он весь состоит из общих мест, формул и цитат, которые тасуются и перетасовываются, как колода карт. В определенном смысле так оно и есть, что неудивительно. Удивительно другое – непредсказуемость результата интеграции. При ограниченных возможностях и повторяемости целых блоков текста фольклор способен создавать новое. Например, в условиях близких вариантов родильных песен создаются совершенно разные характеры. Сравним:

Парадзіха ў палозе ляжыць,  
А захацела яна віннага соку...  
– А пазавіце майго мілага з току.  
Ці не дастанець мне віннага соку?

Хто ж у нас у палозе ляжыць?  
Пёкалка наша да ў палозе ляжыць.  
Да жадала вішнёвага соку:  
– Сышчыце майго Хведарка з току,  
Няхай дабудзе вішнёвага соку.

Как видим, здесь представлены два типа характера: мягкий, нерешительный в первом случае и настойчивый, уверенный в своем праве на внимание во втором. Речь не о том, что в пределах деревни или села будут присутствовать песни с версиями характеров, а во внутренних возможностях фольклора, чуть изменив рисунок текста, кардинально изменить его информативную насыщенность или сообщить новые нюансы. В отличие от литературы вопрос о первичных и вторичных текстах в фольклоре не всегда корректен. Более уместно в отношении фольклора бартовское понимание интертекстуальности, которая не сводится к проблеме источников и влияний: «она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек»<sup>1</sup>.

*Межтекстовая и межсюжетная интеграция.* Этот вид интегративного процесса связан с контаминацией, когда творчески или механически соединяются в целое два и более текстов, их частей, сюжетов, причем последующий как бы интегрируется в предыдущий на правах его органичной части, в эпических жанрах – через соединительный мотив-обоснование, в лирических – через развитие последнего образа, и тогда получается цепочная связь картин. В случае механической контаминации имеет место нулевая интеграция.

Лучше изучена сказочная контаминация, что нашло отражение в показателях сюжетов, в комментариях к текстам. Например, в белорусском фольклоре есть три самостоятельных сюжета: СУС 706 («Бязрукая сястра», «Сястра-бязручка»), СУС 707 – чудесные дети («Гвідон Саміхлёнавіч», «Дуб Дарахвей», «Іван Іванавіч – царэвіч», «Цудоўныя хлопчыкі» и др.), СУС 709 («Зачараваная дзяўчына»). Они контаминируются следующим образом: СУС 706 + 707 («Пра бязручку»), СУС 709 + 706, причем последняя контаминация есть в фольклоре разных народов. Где она произошла впервые, сказать невозможно, но ее распространенность – свидетельство творческой интеграции сюжета 706 в сюжет 709.

*Межжанровая интеграция.* Интеграция произведений одного жанра в произведения своего или другого – своеобразная, но не исключительная

---

<sup>1</sup>Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001. С. 103.

форма взаимодействия жанров, когда четко осознаются функции и границы включенного материала. Так, в белорусском фольклоре встречается включение в сказку другой сказки с целью разрешить спор между персонажами («Казачнік і песельнік»). На рифмованную речь переходят животные – сучка в сказке «Пра Малгоську і Аўдоську», стихотворными речами обмениваются девушка и медведь в сказке «Дзедава дачка і бабіна дачка», магическую песню, чтобы разбудить петухов и отвязаться таким образом от черта, поет девушка в сказке «Падчарка і чорт» и т. д. Интеграция жанровых черт сказки в легенду дает, по мнению ученых, синтетический жанр – легендарную сказку о Марко Богатом. Особую группу балладных песен составляют баллады с загадками, где девушка-семилетка, давая правильные ответы, спасает свою жизнь, возвращает коней, получает суженого. Небылица может предварять сказку, включаться в нее и завершать.

Межжанровая интеграция проявляется и в комплексе свадебных песен. В отечественной фольклористике свадебные песни традиционно разделяются на заклинательные, ритуальные, величальные, лирические и шуточные. Однако не все произведения отвечают установившимся жанровым представлениям; жанровую принадлежность большинства из них можно определить лишь относительно. Очевидно, что в свадебном фольклоре постоянно происходят процессы, способствующие зарождению, развитию и затуханию тех или иных поэтических явлений, что приводит к размыванию жанровых границ. Проблема интеграции жанров в белорусской свадебной поэзии была поставлена А. С. Федосиком, Л. А. Малаш, отмечавшими, что «...названные песни (ритуальные, заклинательные, величальные, шуточные и т. д. – *О. П.*) в чистом виде составляют меньшую часть белорусской свадебной поэзии»<sup>1</sup>, однако до конца пока не разработаны. Анализ межжанровой интеграции свадебных песен не только позволил констатировать факт взаимодействия и взаимопроникновения жанров, но и дал нам возможность обнаружить вполне определенные закономерности этого процесса, в какой-то мере объясняющие как механизм возникновения контаминированных жанров, так и их динамику. Ю. Г. Круглов, занимавшийся проблемами определения жанровых границ русских свадебных песен, считает, что явление интеграции жанров – «процесс стихийный, в котором нельзя усмотреть каких-либо закономерностей»<sup>2</sup>. Это положение, может быть, и верно для русской свадьбы, однако совершенно не отражает специфики белорусской. Своеобразие последней в том, что свадебные песни белорусов с момента своего возникновения выполняли не только правовую и магическую, но и эстетическую функции. Со временем

---

<sup>1</sup>Малаш Л. А. Вясельныя песні // Вяселле. Песні : у 6 кн. Мінск, 1980. Кн. 1. С. 17.

<sup>2</sup>Круглов Ю. Г. Русские обрядовые песни. М., 1982. С. 8.

роль эстетического фактора возрастала. «Протокольных» песен становилось все меньше, они насыщались эмоционально-оценочными элементами. Поэтическая и обрядовая сущность произведений существенно не трансформировалась; изменения касались в большей степени формальной стороны песни. Ослабление правовой и магической функций поэтических произведений и укрепление позиций эстетической функции привело к контаминации жанров. Отметим, что интегрирование осуществляется на уровне функции, композиции и содержания песен.

Анализ функционального плана свадебных песен показал, что каждый жанр выполняет в обряде кроме основной функции ряд дополнительных. Например, ритуальные песни при сохранении доминирующей функции – формировать обрядовое действие, фиксировать его совершение – выполняли дополнительно нагрузки, характерные для песен других жанров, т. е. величали, передавали обрядовые чувства, заклинали и даже веселили собравшихся. Лирические песни могли направлять обрядовое действие, идеализировать, заклинять и т. д. Свадебная эстетика определяла аналогичное полифункциональное бытование и других жанров свадебных песен при сохранении стержневой нагрузки вербального текста в неизменном виде.

Композиция поэтических произведений также представляет доказательства интегрирования свадебных песен. Основные композиционные формы – повествование и монолог, в процессе бытования переходящие из одного жанра в другой.

Поэтическое содержание вербальных текстов полностью зависит от функции жанра, однако постоянное взаимовлияние свадебных песен наложило отпечаток и на их содержание. Например, объектом изображения ритуальных песен стал не только обряд, в них встречаются элементы заклинания благополучия, величания участников ритуала, отголоски обрядовых переживаний свадебных персонажей. Анализ показал, что основой, определяющей содержание песни любого жанра, является обряд, развертывание ритуального действия во времени и пространстве. К примеру, обряд выпечки караваев определяет тематику песен, его сопровождающих. Ритуальные тексты извещают о выпечке обрядового хлеба, призывают приступить к его украшению и т. д.; в величальных песнях звучит идеализация каравайниц, величается каравай; лирические передают чувство радости присутствующих, что хлеб удался; шуточные содержат насмешку над каравайницами (отметим, что каравай никогда не был объектом изображения шуточных песен), т. е. какова бы ни была жанровая принадлежность песни, ее содержание и тематика всецело зависят от движения обряда, от месторасположения текста в сфере ритуала. Именно на содержательном уровне произведения демонстрируют более активное интегрирование жанров в контексте свадебной обрядности.

Интеграция произведений одного жанра или их части в другую жанровую *форму* – особый путь развития фольклора, освоения нового материала. Так, апокрифическая легенда о святом Георгии передается в форме псалмы, духовного стиха, баллады, русские былины предстают в форме богатырской сказки в белорусском фольклоре.

*Этнографическая интеграция.* Универсальны, всеобъемлющи этнографические связи фольклора. В направлении их изучения сделано немало: рассматривались как общие вопросы, например типология связей, так и частные. На наш взгляд, выделение особого направления, связанного с исследованием интеграции этнографического материала в фольклорный текст, перспективно во многих отношениях – прежде всего в плане изучения закономерностей семантизации и эстетизации реалий действительности, их отбора и художественной перекодировки. Этнофольклористическое рассмотрение интегративных процессов предполагает не просто констатацию того, что интегрируется, а ответы на вопросы, почему именно так произошло и как связано с концепцией фольклорного явления. К примеру, характерные для колядного обряда дары животного происхождения совершенно не свойственны кустовой и купальской обрядности. Очевидно, что песенные мотивы требования даров с их перечислением – конденсаторы ритуальной «памяти», своеобразный гастрономический код функции и сущности обрядности, статуса обрядовых фигур и участников обхода дворов, поэтому обычного этнографического комментария к песням и обряду явно недостаточно.

Следует заметить, что интегративные процессы не поддаются прямому наблюдению. Как и когда литературное внедрилось в фольклорное, деревенское в городское, драматическое в элегическое, духовное в телесное, смешное в серьезное (разумеется, на уровне поэтики) – об этом мы можем судить только приблизительно. Зафиксировать первотектон интеграции нереально, но вполне реально судить о процессе по результату – сетке интегрантов в конкретных текстах.

Формируя национальный фольклор, белорусы обретали ощущение идентичности. Интегративные процессы были выражением бессознательного понимания собственного «я», благодаря чему мы можем заглянуть в душу своих предков.

В книге «Теория фольклора» В. П. Аникин вынужденно констатировал, что «общие закономерности развития самих фольклорных традиций, как правило, еще не установлены». Полагаем, что изучение интегративных процессов в чем-то помогло бы прояснить картину. Интегративность – имманентное свойство самого фольклора, его способность к диалогу с окружающей средой. При варьировании, как верно заметил автор, даже «малозначимая деталь

может стать существенной частью того нового целого, которое возникает»<sup>1</sup>. Интегративность – функция фольклора, который существует не изолированно, а будучи включенным в быт, локально-региональную и национальную традиции духовной культуры. Вот почему разработка типологии интегративных процессов имеет важное теоретическое значение, позволяет выявить системные основания народной культуры в ее связи с реальностью и ментальностью.

## 2.2. ИНТЕГРАТИВНЫЕ ПРОЦЕССЫ В ФОЛЬКЛОРИСТИКЕ

Хотя фольклористы много делали для подготовки и развития новых направлений в своей науке, они с поразительным равнодушием (вот парадокс!) относились и относятся к их оформлению и легализации. Сам объект исследования толкал ученых к интеграции с другими дисциплинами. Общеизвестно, что фольклор принадлежит к явлениям культуры, истоки которых теряются в доисторическом прошлом, когда этносов как таковых не существовало, но потом-то он приобрел этническое лицо. Это предполагает развитие соответствующих интегративных научных векторов. Если вся архаическая культура была монофольклорной, то далее фольклор становится частью современной ему культуры. Сохраняя типологическое сходство с фольклором генетически родственных народов, каждый национальный обладает ярко выраженной этнической доминантой. Он являет себя в оболочке диалектов того или иного языка, состоит из ряда локально-региональных парадигм, присутствует в сфере этнического сознания, бытует благодаря национально окрашенному фольклорному мышлению, опирается на отлаженные механизмы жанровой эстетики, включается в реальность бытового, социального и исторического контекстов. Изменчивость фольклорных произведений – как раз знак действий этнопсихологического порядка, о которых фольклористы имеют приблизительное представление. Несмотря на традиционное апеллирование к национальному характеру и национальной психологии для объяснения причин национальной специфики фольклора, ничего не предпринималось для разработки интегративного направления, объединяющего интересы фольклористов, этнологов, этнопсихологов. В чем причина, трудно сказать. Можно отметить две: первая – отсутствие соответствующей специализации в вузовском и последипломном образовании, вторая – историческая, связанная со стремлением фольклористики к независимости, обособлению от мифологии, этнографии, литературоведения. Весь XIX и половина XX в. прошли под знаком достаточно

---

<sup>1</sup>Аникин В. П. Теория фольклора. С. 66.

трудного формирования фольклористики как науки, когда она теоретически и практически обосновывала право на самостоятельность, очерчивала границы объектной и предметной областей, формировала понятийно-терминологический аппарат. Желанного единства не было, поскольку по-разному ставились акценты на специфике фольклора, его или этнографической, или филологической составляющей, хотя успехи, причем несомненные, были свойственны и тому и другому подходам.

Методологически значимым явлением в фольклористике 60–70-х гг. XX в. стала серия сборников «Фольклор как искусство слова», подготовленных кафедрой русского народного творчества филологического факультета МГУ. Их вдохновитель и редактор профессор Н. И. Кравцов настаивал на законности «отдельного изучения словесной стороны фольклора» (например, психологического изображения, композиции, эпитета, символики, метафоры и т. д.), а также обосновывал необходимость изучать фольклорное произведение как художественное целое. Установочная статья Н. И. Кравцова подкреплялась работами коллег, базирующимися или на анализе конкретного произведения, или на рассмотрении способов и приемов создания художественной образности.

Изучение поэтики фольклора проходило, конечно, под безусловным влиянием работ теоретиков литературы, что не мешало фольклористам, в частности Н. И. Кравцову, на примере композиции внеобрядовых песен подтвердить гипотезу относительно целостности и уникальности фольклорной поэтики и стилистики, в корне отличающихся от поэтики и стилистики литературных произведений. Особенно важным был тезис о разных уровнях поэтики фольклора – общефольклорном, жанровом, индивидуально-творческом (вероятно, с последним тезисом можно поспорить)<sup>1</sup>.

Аспекты жанрово-видовой поэтики активно изучались белорусскими фольклористами. Достаточно сослаться на работы Г. Барташевич, Н. Гилевича, К. Кабашникова, А. Лиса, А. Гурского, М. Янковского, Т. Морозовой (Ивахненко), М. Кудряшовой и др. Важным событием в новом столетии стал выход пяти книг серии «Беларускі фальклор: жанры, віды, паэтыка», и хотя некоторые авторы обходили вопросы поэтики, ограничивались общей характеристикой художественных особенностей или частными замечаниями, работа коллектива заслуживает одобрения. То же можно сказать о выпусках сборника «Міфалогія – фальклор – літаратура: праблемы паэтыкі», уже названием нацеливающего авторов на исследование мифологического как части поэтики художественного произведения.

---

<sup>1</sup>Кравцов Н. И. Поэтика русских народных лирических песен. Ч. I: Композиция : учеб. пособие по спецкурсу. Харьков, 1974. С. 3–4.

В то же время мы имеем работы Б. Путилова и его последователей, исходящих из концепции универсальности этнографических связей фольклора, когда этнографическое становится частью поэтического, а то, в свою очередь, может быть источником этнографических сведений, касающихся прошлого.

Очевидно, что фольклористика никогда не порывала ни с литературоведением, ни с мифологией, ни с этнографией. Правда, она очень медленно реагировала на новации в сфере родственных и смежных наук, прежде всего лингвистики. Пока фольклористы усиленно занимались вопросами теории, истории, поэтики, современного состояния фольклора, те также до поры до времени были озабочены решением внутренних проблем. Однако широкое использование фольклорного материала как-то вдруг стало приводить к появлению интегративных направлений в филологии. В настоящее время на исторических факультетах многих вузов СНГ читается курс *этнофольклористики*, но составители учебных программ – историки, а не фольклористы. Заметим, что в отличие от них исторический факультет БГУ в лице заведующего кафедрой этнологии, музеологии и истории искусств кандидата исторических наук Т. А. Новгородского воспользовался как раз услугами и опытом коллег-фольклористов. Давнюю историю имеет исследование языка фольклора, и вот появляется лингвофольклористика. Три одноименных сборника, изданные в Курске, представляют разные направления лексикографических работ, очень интересных и для фольклориста<sup>1</sup>. Но кто сказал, что *лингвофольклористика* не предполагает сугубо фольклористического подхода к изучению языка фольклорных жанров как художественного? Вот только название уже «застолбили» другие. Замечательно заявила о себе этнолингвистическая школа под патронажем Н. И. Толстого, оказавшего огромное влияние на умонастроение представителей разных специальностей. У филологического факультета БГУ был реальный шанс встать в один ряд с московскими этнолингвистами, обеспеченный научной, учебной и организационной работой Н. П. Антропова и его учеников. Учитывая связи Н. П. Антропова с фольклористами, можно было бы прогнозировать оформление этнолингвофольклористики на нашем факультете. Жаль, что этим шансом не воспользовались. Отметим и отрадный факт: заявка на социофольклористику, подкрепленная конкретными работами, в том числе А. В. Морозова (НАН Беларуси) и Т. А. Морозовой (БГУ), принадлежит белорусским фольклористам.

Хотелось бы обратить внимание на еще один перспективный, по нашему мнению, интегративный вектор фольклористики, а именно *этнопсихофольклористический*. Идеи, как говорится, носятся в воздухе. Разумеется, работа в области этнопсихофольклористики предполагает углубленное изучение такого

---

<sup>1</sup> Лингвофольклористика : сборник / отв. ред. А. Т. Хроленко. Курск, 1999. Вып. 1–3.

предмета, как этнопсихология. В качестве основного курса или спецкурса он давно читается на гуманитарных факультетах вузов стран СНГ, обеспечен программами, учебниками, пособиями и уже присутствует в БГУ. Спецкурс «Этнопсихология» был предложен с 2011/12 учебного года для студентов отделения психологии и социальных наук (автор М. С. Фабрикант). Полагаем, что он полезен также студентам-филологам.

Нельзя сказать, что фольклористы индифферентно относились к этнопсихологии. Вслед за античными авторами они признавали влияние природно-климатической, географической и социальной среды на формирование этнических особенностей. Не чуждались они понятия «народный дух», использовавшегося еще Монтескьё. Как известно, познание психологической сущности народного духа считали одной из задач этнической психологии Лацарус и Штейнталь, выдвинувшие в середине XIX в. на повестку дня необходимость оформления данной науки, имея в виду наличие основополагающих работ К. Риттера и В. Гумбольдта. При этом в выборе объекта изучения они, по словам Г. Г. Шпета, неправомерно склонялись в сторону «овеществленного результата», т. е. языка, верований, нравов, обычаев, а не субъекта духовной деятельности. В поле зрения фольклористов находилась и работа В. Вундта «Проблемы психологии народов», подчеркнувшего, что специального психологического исследования заслуживают три большие области, содержание которых превышает объем индивидуального сознания и в то же время обнимает три основные проблемы психологии народов – язык, мифы и обычаи. В. Вундт отметил также раздробленность и незаметность индивидуальных влияний на порождение коллективного духа. Они могут претендовать на продолжительность в том случае, если соответствуют стремлениям, уже действующим в общем духе народа.

Российская психологическая школа XIX в. представлена трудами А. Потебни и Д. Овсяннико-Куликовского, которых, правда, больше интересовала проблема психологии творчества, чем науковедческая. Но уже в XX в. акцент смещается в сторону этнопсихологии, о чем свидетельствуют работы философа С. Л. Франка «Душа человека. Опыт введения в философскую психологию» (1917), Г. Г. Шпета «Введение в этническую психологию» (1927) и др. Для С. Франка такие понятия, как «народный дух», «народная душа», были реальностью коллективного, а не просто метафорами. Г. Шпет критически относился к эклектическим, по его словам, построениям В. Вундта, в частности выступал против положений его программной статьи «О целях и задачах этнической психологии» (1886). Основные возражения Г. Шпета сводились к следующему: 1) этническая психология не является продолжением индивидуальной психологии; 2) содержанием этнической психологии нельзя делать, как предлагает В. Вундт, язык, мифы, нравы, поскольку они – результат

психологического процесса, но не сам процесс. Раскрытие их коллективной природы и значений – задача философской этнологической науки. Этническая же психология должна рассматривать, «как *это* переживается человеком», «что он *любит*, чего *боится*, чему *поклоняется* и т. п.». Она, по мнению Г. Шпета, должна иметь «*предметом второй порядок “значений” в анализе “выражения” или конкретный духовный уклад человека*». Исключается параллелизм методов этнологии и этнопсихологии. Следовательно, не может быть параллелизма методов фольклористики и этнопсихологии.

На наш взгляд, этнопсихологический подход к фольклору не имеет ограничений по объекту. Предметом рассмотрения может быть как отношение белорусов или другого этноса к фольклору в целом, так и психологическая реакция на составляющие его области, жанры, произведения, новые явления и т. д., включающая определение того, что респондент воспринимает или пропускает, помнит или забывает, любит или презирает, поддерживает или с чем спокойно расстается. Отсюда с очевидностью следует, что именно стереотипы психологической реакции сближают или отличают один народ от другого. Это может быть методологической базой при сравнительном изучении этнической психологии разных народов. Недаром Л. Гумилёв отверг такие разграничительные признаки этносов, как язык, культура, религия, поставив во главу угла стереотипы этнического поведения в сходных ситуациях.

Междисциплинарный статус этнопсихологии и этнопсихофольклористики очевиден. Полагаем, что отношение этноса к своему духовному наследию и современному состоянию фольклора допустимо рассматривать как одну из составляющих этнической психологии. Это, так сказать, внешний аспект взаимодействия суперсубъекта и объекта, т. е. коллективного творчества. Благодаря специфике объекта фольклористический подход делает возможным и внутренний аспект. Поскольку фольклор относится к временному искусству, а его произведения хранятся в памяти носителей фольклора, являя себя в звучащем слове, то в них зафиксировано коллективное психопереживание, относящееся к сюжету, образам, персонажам. Следовательно, методологически верно выделение внутреннего аспекта этнопсихологических разысканий. При этом следует четко разграничивать чисто фольклористический подход к фольклору как к искусству слова, выдвигающий проблему психологического изображения в фольклоре, и этнопсихологический, нацеливающий на поиск зафиксированного в слове отношения народа к тому или иному явлению. *Как* фиксируется – область фольклористики, *что* фиксируется – этнопсихологии.

Этническая психология как наука вряд ли может предложить инструмент для понимания исторического развития фольклора, но за фольклористом остается право учесть этнопсихологический фактор при объяснении духовных явлений. Вся беда в использовании фольклористами стереотипного ответа

на вопросы, касающиеся национальной специфики фольклора: это явление таково, потому что такова психология народа, хотя нужно было бы понимать и то, что психология народа такова, потому что есть некое явление и оно переживается народом вполне определенным образом. Скажем, в XVII–XIX вв. белорусский народ не переживал историю как ту, активным субъектом которой он является. Отсюда и индифферентное отношение к жанру исторических песен. В русском фольклоре их огромное количество, что соответствует развитости жанра украинских дум. Белорусы же акцентировали внимание на локальном материале, который оформляется в виде исторических легенд, сочетающих бытовое, историческое, мифологическое.

В сфере бытования фольклора этнопсихология выдвигает вопрос: как переживается народом и интеллигенцией данное социально-этническое явление в то или иное время? История свидетельствует, что вопрос правомерен. Так, зарождение белорусской национальной идеи было связано, помимо прочего, и с особо внимательным отношением к духовному наследию. Это выразилось в интенсивной собирательской работе, появлению замечательной плеяды белорусских, польских, русских фольклористов, этнографов, писателей, сделавших белорусский фольклор достоянием науки. И в дальнейшем публикации белорусского фольклора под маркой фольклора русского населения Северо-Западного края России не могли ввести в заблуждение общественную мысль. Даже русский ученый П. Бессонов издал сборник под названием «Белорусские песни». Сегодня идея возрождения нации опять-таки связывается с заботой о сохранении фольклора и условий его естественного перенимания последующими поколениями, ибо фольклор в определенной мере – основа этнической психологии, а отношение к нему – показатель здоровья нации. Тревожные тенденции четко обозначились в 1960-е гг. Наши наблюдения свидетельствовали, что в народе утрачивалось понимание ценности своего эстетического творчества. Исполнители искренне недоумевали, зачем студенты-практиканты специально едут в деревню записывать простые песни, когда по радио передают столько замечательных новых произведений. Деформации отношения к духовному наследию, как не заслуживающему внимания, способствовало и то, что для выступления на смотрах и конкурсах со своим репертуаром культработники по своему разумению (так, как их учили) «исправляли» народную манеру пения.

Вхождение белорусского народа в разные государственные объединения не уничтожило главного – духовного уклада белоруса, его этнической самоидентификации. К счастью, тогда колебания в отношении к собственному фольклору не закрепились в виде комплекса эстетической неполноценности. Сейчас было бы опрометчиво говорить о ренессансе белорусского, но не сбросить со счета факт, что уличные выступления певцов с белорусским ре-

пертуаром стабильно собирали и собирают слушателей, а возле других если и задерживаются, то ненадолго.

В советское время народный репертуар оказался невосприимчивым к псевдофольклорным произведениям, внедряемым в коллективы художественной самодеятельности, пропагандируемым всеми доступными способами. Зато в живом бытовании циркулировали сатирические произведения, представляющие собой переделки псевдонародных или совершенно невинных массовых песен. Как тут не согласиться с выводом Г. Шпета, что «дух» отображает действительность, обнаруживая в преображенном и творчески оформленном виде «некоторую структуру переживаний коллективной организации». Как предмет изучения этот субъективный характер узнается и в его фольклорной объективации. Задача этнопсихофольклористического исследования в том, чтобы грамотно выделить и проанализировать, говоря словами Г. Шпета, «совокупность реакций народа на окружающие его вещи, на обстоятельства, в которых он сам участвует, на объективно данные ему отношения и идеальные образования».

### 2.3. ОПЫТ ГЕРМЕНЕВТИКИ ДЛЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИТОГОВ ИНТЕГРАТИВНЫХ ПРОЦЕССОВ В ФОЛЬКЛОРЕ

Подавляющее большинство студентов даже не подозревает, что еще со школьных лет они были герменевтиками, настолько глубоко герменевтика интегрировалась в литературоведение и фольклористику. Мы становимся на путь вестника богов Гермеса, который расшифровывал людям их послания, всегда, когда пытаемся *понять глубинный смысл художественного произведения*. Что следует видеть в тексте и за текстом? Этот вопрос снова и снова встает перед исследователями.

Первые герменевтики истолковывали мифы и пророчества оракулов. Затем пришла очередь античных памятников и библейских текстов. Так сложилась *классическая* герменевтика. Свое теоретическое обоснование герменевтика обрела в XIX–XX вв. Французская романтическая герменевтика связана с именем Ш. О. Сент-Бёва, немецкая – с именами Ф. Шлейермахера, В. Дильтея. Свой вклад в развитие герменевтики внесли М. Хайдеггер, Г.-Г. Гадамер, Э. Хирш.

*Литература для любознательных студентов*

*Шлейермахер, Ф.* Герменевтика / Ф. Шлейермахер. СПб., 2004.

Зарубежная эстетика и теория литературы XVI–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

Герменевтика: история и современность. М., 1985.

Турышева, О. Н. Теория и методология зарубежного литературоведения : учеб. пособие / О. Н. Турышева. М., 2012. (Доходчиво рассказано о герменевтике, общей и частных теориях художественного произведения в зависимости от трактовки характера неявного смысла произведения, которая предпринимается в рамках той или иной школы.)

### Что следует помнить фольклористу

1. Фольклорное произведение – носитель неочевидного глубинного смысла. Этот смысл или реально существует в нем, или потенциально возможен.

2. *Интерпретация* глубинного смысла – общая методологическая установка герменевтика.

Интерпретация (лат. *interpretation* – «посредничество»): 1) толкование, раскрытие смысла чего-либо, разъяснение того или иного текста; 2) в искусстве исполнения – творческое исполнение какого-либо художественного произведения, основанное на самостоятельном толковании.

Свою задачу герменевтика видит не в создании художественно правильной модели интерпретации. Это абсурд. Она нацеливает на определение предварительных условий, необходимых для *адекватного* понимания как произведения в целом, так и его глубинного смысла. Нельзя навязывать произведению свою волю и вычитывать то, чего в нем не было, нет и не может быть.

### Круг понимания – основополагающее понятие герменевтики

Г.-Г. Гадамер о круге понимания в книге «Актуальность прекрасного» (М., 1991).

Внимательно прочитайте и прокомментируйте цитату из названной книги:

«Целое надлежит понимать на основании отдельного, а отдельное – на основании целого. Это герменевтическое правило берет начало в античной риторике; герменевтика Нового времени перенесла его из области ораторского искусства на искусство понимания. В обоих случаях перед нами круг. Части определяют целым и в свою очередь определяют целое: благодаря этому эксплицитно понятным становится то предвосхищение смысла, которым разумелось целое».

Найдите значение понятий *риторика*, *эксплицитный* (*имплицитный*), *смысл* и укажите источники, которыми вы пользовались.

## Календарно-обрядовые песни – образец герметичного текста

«Когда б вы знали, из какого сора // Растут стихи, не ведая стыда...» – так сказала Анна Ахматова об истоках поэтического творчества. И не все ли равно нам, «из какого сора» – мифологического, мистического, сновидческого, психического – выросал фольклор? Но нам интересно покопаться в истоках. Не так ли? Особенно в истоках календарно-обрядовых песен, столь совершенных по форме, столь глубоких по историко-культурному содержанию, что других таких не было и нет.

На этом пути фольклористу нужна помощь в виде терминов, понятий и осмысленной методологии, иначе исследование останется на описательном уровне, т. е. на уровне констатации фактов, того, о чем говорится в том или ином произведении, что и без науки очевидно.

Возьмем, например, самую простую колядную песню:

Как у месяца  
Золотые рога,  
Как у солнышка  
Лучи ясные.  
У Ильи-то же  
У Васильича  
Кудри русые!  
По плечам кудри  
Расстилаются,  
Серебром кудри  
Рассыпаются.

О чем эта песня? О золотых рогах месяца, ясных лучах солнышка, русых кудрях Ильи Васильича, которые рассыпаются серебром. И что из этого? Обычно говорят, что таким образом восхваляется хозяин дома. А мы спросим: зачем? Что, колядники просто хотят сделать ему приятное? Разве в этом суть обряда? Тогда в чем она? Что стоит за поэтическими категориями идеализации Ильи Васильевича? И идеализация ли это? А может, нечто иное, мифоритуальное? Вот эти смыслы необходимо вскрывать в самой образно-поэтической ткани обрядовых песен, ибо все они заложены на одном древнем материале, а именно на космогоническом, включая и теогонический, т. е. касающийся богов, божественного, обожествленного. Обожествлялось же все природное, стихийное: светила, стихии, растения, животные и т. д., а в обрядах человек отождествлялся с кем-то из них, на время становился им. Судя по кудрям, Иван Васильевич – ипостась месяца. Тем самым он ритуально приобщается к благодати светила, очищается от скверны, набирается сил. А что еще нужно человеку на весь будущий год? Сила, здоровье и красота как их выражение.

Мы начали с утверждения, что календарно-обрядовые песни являют собой *герметичный* текст, где ритуальное содержание закрыто, закодировано, нуждается в истолковании, хотя магическая функциональность произведения может быть выражена очень четко, со всей полнотой и откровенностью. Вот и данная колядка завершается требованием подарка:

Уж ты, тетушка,  
Подай!  
Ты лебедушка,  
Подай!  
Ты подай-ка пирог  
С рукавичку широк!  
Подавай, не ломай!  
Ты начинку не теряй!

Вопрос: за что? За песню, славящую кудри хозяина? Во всяком случае, именно так склонны толковать смысл и функцию подобных песен некоторые исследователи. Другие усматривают в акте дарения остатки древнего акта жертвоприношения, принимаемого исполнителями обряда, что, по-видимому, ближе к истине.

Однако предварительно надо определиться с некоторыми терминами, прежде всего – *песня, обряд, ритуал, код, хронотон*.

*Песня* – один из основных жанров мирового фольклора. Обычно фольклорные песни рассматриваются в двух планах: *функциональном* (по связи с определенным обрядом, бытовым сегментом или отмечается отсутствие таковой) и *эстетическом* (как явление чисто художественное, поэтическое).

Класс обрядовых песен (календарных и семейных), в отличие от внеобрядовых, функционально определен. Так, календарно-обрядовые песни являются структурной частью обрядового действия; комментируют обряд; сами являются обрядом.

*Обряд* – драматизированное традиционное действие мистического характера в его визуальном и словесном выражении. Проще сказать, это озвученная картина, которую мы видим, внешнее, символичное выражение ритуального содержания.

*Ритуальное содержание* передается с помощью различных смысловых кодов. Назовем некоторые из них.

*Календарно-хронологический код*, благодаря которому маркируются определенные, важные для данной обрядности точки или отрезки времени. Например, для купальского обряда значимо утро следующего дня, восход солнца, когда оно или «немое», или, наоборот, «играет», т. е. переливается разными цветами, что предрекает, как считалось, богатый урожай.

*Именной код*, представленный календарными, как сейчас говорят, символами типа Коляда, Масленица, Весна, Юрье, Троица, Куст и т. д. Они целиком хронотопные.

*Персонажный код*. Имеются в виду обрядовые или песенные персонажи, имеющие соответствующие данному обряду семантику и функции. Это, к примеру, исполнители обряда (колядники, волочебники, «дзявоцкае войска» в кустовом полесском обряде и т. п.), эксплицитные адресаты песнопений (хозяин и члены его семьи), персонифицированные мифологические фигуры (например, Спорыш и Рай в жнивных песнях, бог и святые в волочебных, русалка в русальных и т. д.).

*Локусный код*, когда акцентируется предписание проводить обряд в определенном месте. Например, восточнополесский обряд вождения и захоронения «стрелы» в обязательном порядке включает *поле*, где «стрела», символизируемая разными предметами, закапывается в землю. Тем самым, считается, отводят от деревни стрелу-молнию.

*Природный*, в самом широком плане, код:

а) *астрономический*, когда, например, солнце и месяц представляются гостями хозяина в колядках;

б) *метеорологический* – в той же функции выступает дождь;

в) *растительный* с акцентом на том или ином виде растений, деревьев, кустов. Например, в обрядности вождения Куста постоянно подчеркивается присутствие зеленого клена в убранстве Куста;

г) *животный*, своеобразно маркирующий обряд. Например, триада коза – свинка – волк характерна для колядного обряда, петух – для масленичного, диада козел – медведь – для жнивного, в веснянках мы встречаем определенный орнитологический набор жаворонки – галочка, а чирик – рачок – жабка – герои купальских песен.

*Культурный код*, очень богатый и разветвленный.

Ритуально отмеченной становится еда (гастрономический код): это кутья (каша) на Коляды, окрашенные яйца на Великдень (Пасху), пирог, с которым идут на поле в Юрьев день, и т. д.

Добавим сюда разнообразные вещи, сделанные человеком (*предметный код*): приспособления труда, одежда, посуда, домашнее наполнение. Так, обычная плетень в руках Ильи становится источником урожайности, веночки на троицкой березке предрекают судьбу, обувь в колядных гаданиях показывает, в какую сторону девушка выйдет замуж, стрела при определенных обстоятельствах становится в колядках знаком сватовства и т. д.

Стоит обращать внимание на *числовой код*, когда количество персонажей, предметов, явлений приобретает обрядовый смысл: семьсот сватов в колядке, два претендента на руку девушки в кустовой песне, три зимних праздника как

гости хозяина (Рождество, Василье, Крещение), трое других высоких гостей (солнце, месяц, дождь), три барышни-купальщицы и три благородных жениха в купальских песнях и т. д.

*Атрибутивный код*, акцентирующий качества, свойства, оценки и т. д. кого-нибудь или чего-нибудь. Например, атрибуты щедровщиков – животные маски, а в масленичном обряде маски преимущественно антропоморфные. Венок и фата – характерные черты облика Куста в роли невесты («маладой»). В волочечной песне «Вяличка» представляется «з красным яечкам», в масленичных песнях фигурирует «белы сыр» (*цветовой код*). Шест и колесо – атрибуты купальского костра, а купаться поутру после праздника следовало обнаженными. У Куста «ножки невялички», Весна «вясёлая», на Юрье «бычки бушуюць» – и это их постоянные свойства.

Исследователь вправе при анализе конкретного материала выделять при-сущие тому коды, их еще называют *семантическими*.

Будем помнить, что семантика текста – это его содержательная сторона, *целостное* содержание. Оно никоим образом не сводится к значениям составляющих его частей или элементов, а наоборот – само определяет эти значения, их выбор. Мы можем покрасить пасхальные яйца в любой цвет, по-разному расписать их, но для обрядового текста значим только красный. В принципе возможно подобрать любое определение к Весне, что и происходит в литературе, но в обрядовой песне Весна должна быть именно *веселой*, потому что веселье и смех в фольклорном сознании – носители жизненной энергии.

Важно различать понятия «смысл» и «значение». Со значениями все довольно просто: они «привязаны» к слову. Смысл же рождается в целом высказывании благодаря возникающему в нем сочетанию частей. О веселом человеке говорим как о *жизнерадостной* личности, а о веселой Весне как о *жизнераждающей* сущности. Чувствуете разницу в смыслах? Использовано одно и то же определение, но смыслы расходятся.

Обрядовая заданность смысла подлежит истолкованию, т. е. семантические коды должны быть расшифрованы. Они значимы и сами по себе, и как средство выражения мифоритуального смысла обряда.

Семантические коды – элементы художественного языка календарно-об-рядовых песен. В их контексте они получают ряд дополнительных смыслов. Скажем, Юрьев конь (*животный код*) не просто средство перемещения божественного всадника (*атрибутивный код*), а сверхсемиотичный масштабный образ: этот конь – хранитель мира, не дает ему «схлопнуться», он «вушками неба падпирае», разбивает копытом камень (*функционально-атрибутивный код*), значит, перед нами предстает необычное животное.

Таким образом, календарно-обрядовые песни являют собой пример *герметичного* (*закрытого*) текста, смысл которого закодирован.

Хотя слово «ритуал» в латинском языке значит «обряд», принципиально важным оказывается вопрос о соотношении этих понятий. Будем исходить из того, что ритуал – это миф или его часть (*мифема*), составляющие основу обряда, без которых он не имеет никакого смысла, становится набором «пустых» действий. Понять обряд – значит найти, обнаружить, доказать его мифологическое наполнение.

Обычно прямого указания на миф нет, но есть обрядовые и художественные детали, дающие подсказку. Вообще-то миф бесформен, аморфен. По замечанию О. М. Фрейденберг, он являет себя «благодаря понятию в виде поэтического образа». Если миф находит выражение в песенных образах-кодах, сюжетных ситуациях-кодах, мотивах-кодах, то именно они подлежат адекватной, т. е. соответствующей целостному смыслу обряда и обрядовой песни, трактовке.

Все эти внешние следы присутствия в обряде мифа, воссоздаваемые художественными, образными средствами, современному человеку тяжело выделить и понять. Он видит перед собой красивый художественный текст и не более. Далеко не всегда календарно-обрядовые песни поддаются научной *интерпретации*, т. е. смысловой (семантической) расшифровке. А поскольку смыслы скорее угадываются, чем «прочитываются» в песне, это приводит к появлению различных гипотез, историй, теорий, истолкований, что обеспечивает движение фольклористики, ее обогащение. Гораздо хуже, если исследователь ограничивается поверхностным анализом открытого обрядового текста и не стремится обнаружить его связь с внутренним смыслом, который стоит за внешними песенными событиями, фактами, деталями.

На примере календарно-обрядовых песен мы постарались показать следующее:

- 1) необходимость целостного, концептуального анализа произведений с учетом их интегративных связей (поскольку при эмпирическом подходе исследователь остается на уровне их внешнего слоя, т. е. «непонимания», в терминах герменевтики);
- 2) важность сочетания интегративных и герменевтических принципов исследований как основы для «предпонимания» мифологического смысла обрядовых песен;
- 3) актуальность расшифровки мифопоэтических знаков ритуального содержания, что предполагает выход в область мифофольклористики.

Речь о ней пойдет далее.

## МИФОФОЛЬКЛОРИСТИКА

**Т**ермин «мифофольклористика» в должной мере в науке не задействован, хотя имеет те же права на существование, что и мифопоэтика, мифокритика, мифология, «новая критика» и др. В своей докторской диссертации «Эволюция этнического сознания карачаево-балкарского народа» И. И. Маремшаова единственная, если верить интернету, кто, кроме нас, употребила данный термин, но в ином значении – конгломерата мифов и фольклора. Приведем цитату: «Идея смешанных браков между человеком и животным присутствует у многих народов мира, т. е. карачаево-балкарцы не являются в этом смысле исключением, несмотря на значимость этого аспекта их мифофольклористики».

Мы понимаем мифофольклористику иначе. Разумеется, она соприкасается с обозначенными выше предметами, но имеет свое поле деятельности, отличное от, скажем, мифологии, мифопоэтики, общей фольклористики и др.

*Объект* исследования мифофольклористики – национальная *мифосфера* (термин наш. – Р. К.) в ее отношениях с фольклором. Значит, из поля зрения исключается все, что не нашло отражения в известных науке фольклорных записях: оно остается в ведении мифологии.

*Мифофольклорист* – ученый особого рода. Он «всеяден», но твердо придерживается правила идти от фольклора к мифосфере, а не от мифологии к фольклору.

*Предметом исследования* избираются пути интеграции фольклорного и мифологического, их содержательное наполнение, причины избирательного отношения фольклора в целом и его отдельных жанров к мифологическому, художественная функция и семантика мифологом в национальном фольклорном преломлении.

### 3.1. ПРЕДЫСТОРИЯ И НАУЧНЫЙ КОНТЕКСТ МИФОФОЛЬКЛОРИСТИКИ

В той или иной форме мифофольклористические исследования существуют давно. На протяжении двух столетий они были то более, то менее интенсивными, но никогда не воспринимались как самостоятельное направление фольклористического толка, поглощаясь то мифологией (XIX в.), то мифопоэтикой (XX в.).

Мифология занималась историей мифа, его генезисом, реконструкцией и т. д., используя разнообразный материал, в том числе фольклорный. Мифопоэтика представляла собой ритуально-мифологические исследования в русле литературоведения. Ее зарождение и формирование было обусловлено объективными причинами – резко возросшим мифологизмом литературы XX в., потребовавшим своего осмысления. В зарубежном литературоведении ритуально-мифологическая критика отталкивалась от ритуализма Дж. Фрэзера, изложенного в его книге «Золотая ветвь», и работ представителей кембриджской школы. Своего апогея она достигла к середине XX в. Показательны названия научных работ, почти невозможные для советской филологии того времени, например:

- ✓ «Поиски мифа» (1949) Р. Чейза;
- ✓ «Семантический подход к мифу» (1955) Ф. Уилрайта и т. п.

Сказанное не означает, что в советской науке мифологическим исследованиям соответствовала пустота или вторичность. Классикой стали замечательные работы, написанные в первой половине XX в.: «Диалектика мифа» (1950) А. Ф. Лосева, «Миф и литература древности» (1939; 1978), «Поэтика сюжета и жанра» (1936) О. М. Фрейденберг, «Морфология сказки» (1928), «Исторические корни волшебной сказки» (1946) В. Я. Проппа, а также работы И. Г. Франк-Каменецкого, И. И. Толстого, И. М. Тронского и др. В 1930-е гг. пишет свою книгу о Рабле и карнавальной культуре М. М. Бахтин. «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» опубликована только в 1965 г. и вызвала большой резонанс в мировой науке.

Программным трудом ритуально-мифологической школы считается интересная во многих отношениях книга Нортропа Фрая «Анатомия критики» (1957). Ее ценят как опыт системного построения поэтики в рамках «новой критики». Подробнее взгляды Н. Фрая рассмотрим далее.

### 3.2. МИФ В АСПЕКТЕ МИФОФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Самостоятельность мифофольклористики, как нам представляется, определяется *точкой зрения* на миф, мифологическое, мифологизм именно со стороны фольклора и фольклористики.

Для мифофольклористики миф – фантом, дискурс, известный в исследованных формах, прежде всего фольклорной: дискурсивной и нарративной прозе, обрядовой поэзии и т. п. Если Р. Чейз говорит о мифе как художественном, эстетическом феномене, что приятно каждому филологу, то мифофольклорист вносит коррективу. Для него значима история вопроса. Образ, как не мудрствуя лукаво сказала О. М. Фрейденберг, – это то, что стоит перед глазами, то, что мы можем себе представить. А теперь спросим себя, говорит мифофольклорист, как представляли себе богов архаичные греки, если они поклонялись Гере в виде доски, Дионису – в виде виноградной лозы? В образе доски, винограда? Или в образах, данных мифофольклорными легендами, созданных скульпторами, описанных Гесиодом, Овидием?..

В литературном преломлении, начиная с Античности, мифы предстают как грандиозные события начального и героического времени, как прецедентные метаморфозы, имеющие далеко идущие последствия. При жреческой кодификации они превращаются в гимны, как в «Ригведе». Популярное изложение мифов – греческих А. Куном, К. Зелинским, индийских В. Эрманом и Э. Тёмкиным и т. п. – заставляет читателей поверить в мифы как повествовательное полотно, странный роман древности. Однако всякий филолог знает, что подобные сочинения – не более чем пособия для начинающих. К реальным мифам они не имеют никакого отношения, поскольку словесная форма археомифов не известна. Да и была ли она, усомнится мифофольклорист.

Определений мифа тьма. Здесь нет нужды повторять их, сравнивать, отдавать предпочтения, критиковать, поскольку такие попытки предпринимались неоднократно, но точка в спорах и дискуссиях до сих пор не поставлена, что вдохновляет на дальнейшие поиски и гипотезы.

Полагаем, что фольклорист-филолог вправе оттолкнуться от следующего предположения, идущего, вразрез с мнением подавляющего большинства исследователей мифа: по-видимому, миф в силу своей ментальной природы не имеет собственной формы и заявляет о себе опосредованно – прежде всего через фольклорное и этнографическое. Мы выходим на миф через анализ фольклорных произведений определенного жанра, изучение культов, ритуалов, обрядов, бытового поведения, семиотики обычных вещей и предметов и т. д.

Можно сказать, что миф – это особый способ восприятия человеком окружающего мира и себя, вдохновленным не беспочвенной фантазией, а могучим воображением, этим великим даром природы, как назвал его Ф. Энгельс. Мифологическое восприятие в корне отлично от опытного, эмпирического и – позже – научного, но от этого не менее ценно. Оно настолько необычно, что современному человеку многое в нем непонятно. Например, когда наш архаический предок чувствовал голод, он воспринимал это как отсутствие тотема, сытость – как его присутствие, а беременность – как наполнение

тотемом. Убийство животного на охоте воспринималось как разрешение на то божества охоты. Обряд жертвоприношения, сопровождавшийся поеданием частей убитого животного, воспринимался как способ его возрождения, которое следует по воле того, кому предназначена жертва, если он ее примет. Примеры можно приводить бесконечно, но все они продемонстрируют разрыв между эмпирическим и воображаемым, причем именно воображаемое придает некий необычный смысл привычным действиям, предметам, природным картинам и объектам.

### 3.3. Я. ГОЛОСОВКЕР И А. ЛОСЕВ О МИФЕ

Здесь уместно обратиться к мнению о сущности мифа двух замечательных ученых – Я. Голосовкера и А. Лосева. Каждый из них по-своему прояснял ситуацию. К их оригинальным книгам мы отсылаем любознательных студентов-филологов в полной уверенности, что они почерпнут в рекомендуемых исследованиях плодотворные идеи:

*Голосовкер Я.* Логика мифа;

*Лосев А.* Диалектика мифа (1930).

На странный вопрос, есть ли у мифа, где одно противоречит другому, где не действует закон «исключенного третьего», логика, Я. Голосовкер ответил утвердительно. У мифа есть логика, и это логика чудесного, проще говоря – эстетическая, поэтическая. При ней абсолютизируются качества и свойства, прекрасное и безобразное, сила и бессилие, вечно и телесно реализуются любые фигуры и превращения. Похоже в сказке: если сказано о красавице, что у нее во лбу звезда горит, то это будет действительно звезда, а не имитация. Если сказано о герое, что у него шаровары шириной с Черное море, то в литературе, у Н. Гоголя, это троп, гипербола. А в мифе шаровары были бы ровно такого размера, как море: ни больше и ни меньше. Филологу будет интересно суждение Я. Голосовкера о специфике мифологического образа: да, он образ, вместе с тем представление, а по сути своей – смысл. Скажем, в белорусской мифологии *Пярун* – это образ, правда, очень неясный в отличие от описания Перуна из пантеона Владимира. В то же время в Перуне воплотилось представление о грозе с громом, тучами, перунами – стрелами-молниями как оружием Перуна. Смысл же чисто мифологический: это битва небесного бога грозы со своим противником из подземного мира (возможно, Велесом), вечный поединок бессмертных богов (реконструкция В. В. Иванова и В. Н. Топорова).

Реконструкция подробно изложена в их книге  
«Исследования в области славянских древностей»  
(М., 1974).

Совершенно оригинальна концепция Я. Голосовкера о движении некоторых чувственных образов по «кривой смысла» до исчерпания возможностей и завершения в круг. Ученый демонстрирует это на примере темы «видение – зрение», воплощенной в греческой мифологии по горизонтальной смысловой «оси зрения» и вертикальной смысловой «оси слепоты».

По горизонтали смысл движется от одноглазого Киклопа к многоглазому Аргусу, божественно всевидящему Гелиосу и далее к человеку – кормчему аргонавтов Линкею с его всевидящими глазами.

Вертикаль оперирует понятиями внешней и внутренней слепоты. Так, зрячий Эдип слеп, но когда добровольно лишает себя зрения, то в результате обретает «зрячество слепоты». В этом смысле он противостоит движущемуся в обратном направлении прорицателю Тиресию.

В полном виде большой семантический круг включает горизонталь: Киклоп – Аргус – Гелиос – Линкей – Эдип – Тиресий – Пантей – Кассандра и вертикаль: Ликург – Дафнес – Феникс – Феней – Меропа – Орион – Тиресий – Эдип (круг замыкается).

### *Предложение*

Пользуясь методикой Я. Голосовкера, постройте движение по «кривой смысла» мотива чуда в волшебно-фантастических сказках. Заметим, что такую работу проделала аспирантка кафедры теории литературы БГУ Анна Жегало, и получилось очень убедительно, ожидаемо интересно, нешаблонно.

Перейдем к А. Лосеву, которому, на наш взгляд, принадлежит самое емкое, парадоксальное, глубокое определение мифа: миф есть жизнь. Данное положение не сразу поймешь и не сразу примешь, но нужно читать философа, чтобы проникнуться нетривиальностью мыслей.

А. Лосев полагал, что миф следует определять, исходя из него самого, поэтому, сопоставляя миф с наукой, искусством, метафизикой, религией, пришел к выводу: миф не идея, не понятие, не схема, не аллегория и т. д., а жизненно ощутимая и творимая вещественная, телесная реальность. Миф имеет свою венаучную истинность, достоверность, структурность и остается мифом, пока в него верят, пока по нему живут, воспринимают мир, соизмеряют свои дела и поступки.

Весьма продуктивной оказалась идея А. Лосева, что на каждой вещи есть слой личностного бытия, т. е. мифа. Она присутствует в такой новой науке, как этнолингвистика, оформившейся во второй половине XX в. как школа Н. И. Толстого.

## Рекомендуем

Славянские древности : этнолингвист. слов. : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. М., 1995.

Отсюда становится более понятным тезис А. Лосева, что «миф есть в словах данная чудесная личностная история». Посему основные моменты мифа таковы: личность, история, т. е. инобытийная «священная история» личности, слово, обозначающее для мифологически мыслящей личности действительность, которая почитается столь же реальной, как и материальная, и, наконец, чудо. Для А. Лосева очевидно то общее, что объединяет миф и поэзию, – выразительные формы, но присутствие в мифе «чуда» – существенная черта, отличающая его от поэзии. Однако если поэзия только отражает действительность, то миф является ею. Скажем, ветренная Геба в стихотворении Ф. Тютчева «Гроза» – поэтический образ подобно Зевесову орлу, громокипящему кубку, а также природной грозе, «когда весенний первый гром, как бы резвяся и играя, грохочет в небе голубом», но в мифе Геба – такая же реальность, как реальны для нас раскаты грома, дождь, солнце, друзья, соседи, родители.

## 3.4. ПОГОВОРИМ О ФОЛЬКЛОРЕ И МИФЕ

Изучение истории взаимоотношений фольклора и мифа – одна из актуальных научных задач. В самом общем виде вопрос стоит так: является ли миф древнейшей частью фольклора или, наоборот, древнейшая мифология «заключала в себе зародыш не только религии и древнейших философских представлений, но также искусства, прежде всего словесного»? Для известного ученого Е. М. Мелетинского, чью цитату мы привели, генетическая связь фольклора и мифа представляется несомненной. Уже в первых строках предисловия к книге «Поэтика мифа» (1976; 2000), достойной внимательного прочтения, он утверждает, что словесное искусство унаследовало образность от мифологии, где общие представления претворялись в чувственно-конкретной форме, правда, при этом автор все же употребляет уклончивый оборот: унаследовало, но «в известной мере» (с. 7). Здесь можно вспомнить концепцию Дж. Вико о развитии поэтической тропики из мифа, поддержанную подавляющим большинством ученых, в том числе в XX в. Его работа «Основания новой науки об общей природе наций» со вступительной статьей М. А. Лифшица опубликована в России в 1940 г.

Очень взвешенно подходили к освещению исторических связей мифа и словесного творчества немецкие философы-романтики, трактуя миф как прототип художественного творчества, его необходимое условие, почву и

первичный материал. При этом прежнее аллегорическое истолкование мифов отрицалось в пользу их символического значения. Не утратило ценности наблюдение Ф. Шеллинга о разном характере национальных мифологий. Если греческая мифология действительно символична («боги» – реально созерцаемые идеи), то индийской как раз свойствен аллегоризм, персидской – схематичность, христианской, где божество очеловечивается, – историчность в ее чудесной версии. К сожалению, многие современные фольклористы и мифологи не учитывают или почти не учитывают наличия различных культурно-исторических типов мифологии, оперируя в основном фактами греческой мифологии. Не будем повторять ошибок. Ведь даже однородность восточнославянской мифологии более чем проблематична, не говоря о славянской в целом. Если специфична мифология, то специфичен будет и национальный фольклор. Так оно и есть. Данная мысль не нова. Еще К. Маркс на примере истории греческого искусства показал закономерную связь его своеобразия с национальными мифологическими предпосылками.

Вместе с тем в мифофольклористике XIX в., связанной со школой, которую на Западе называли *натуралистической*, а в России – *мифологической*, наблюдалась тенденция к унификации фольклорных и мифологических фактов. Это выражалось в стремлении под каждым взлетом фольклорного творчества – в сказочных и эпических сюжетах, в мотивах обрядовой поэзии – обнаруживать солярные и грозовые символы. В зависимости от приверженности к той или иной теории фольклорные образы возводились к тому или иному мономифу – солнечному, лунарному, метеорологическому, календарному. В наше время переиздан трехтомник А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» (1865–1869; 1994–1995), где отразились взгляды автора на фольклор как зеркало небесной природной мифологии.

Еще одна грань унифицированного подхода к мифу – английская *антропологическая* школа (Э. Тайлор, Э. Лэнг и др.). Ее исходный пункт – единообразие человеческой психики и типа мышления, которое приводило к одинаковым исходным результатам. Согласно концепции Э. Тайлора, изложенной в книге «Первобытная культура» (М., 1989), первобытный человек смотрел на мир рационалистически. Сталкиваясь с болезнями, смертью, он, якобы путем рациональных рассуждений, пришел к выводу о существовании особой субстанции – души (лат. *anima*), что и стало основой зарождения мифологии. Между тем анимизм в силу своей сложности никак не мог быть умственным приобретением «дикаря», воспринимавшего мир нерасчлененно и даже не выделявшего свое «я» как автономную единицу и тем более не способного оперировать достаточно сложными понятиями «душа» и «тело». Как же он смотрел на мир? Аниматически, а не анимистически. Все для него было одинаковым, целостным, мы бы сказали – одинаково живым.

### 3.5. Ф. УИЛРАЙТ ОБ ЭВОЛЮЦИИ МИФА

Филологу стоит принять к сведению концепцию Ф. Уилрайта об эволюции мифа:

✓ «первичный» миф тесно связан с языком и мышлением. Мы бы сказали, что он неуловим, но организует в сознании определенную картину мира;

✓ миф на «романтической» стадии своего развития метафоричен;

✓ на «завершающей» стадии он то, что подлежит восстановлению, реконструкции. И миф восстанавливается: например, Эсхилом, Пиндаром и другими представителями младоевропейской литературы.

В данном случае мифофольклорист попытается уточнить, является ли метафоричность родовой чертой мифа или она – результат синтеза мифа с фольклором, с большим вниманием прочтет работу А. Н. Веселовского о синкретизме древнейшей поэзии и, возможно, найдет в ней подтверждение своим мыслям об аморфности и элементарной дискурсивности архаичного мифа, которому никак не могла быть свойственна повествовательность.

#### Предложение

Р. Барт, французский ученый, философ, литературовед, в книге «Мифологии» (1957; издавалась на русском языке), которую мы рекомендуем тем, кто чувствует в себе задатки мифофольклориста, трактовал современный миф как *дискурсивный*. Он предстает не в повествовательной форме, а в виде *дискретного* набора фразеологизмов, стереотипных высказываний, слоганов, клише, рекламных текстов, знакового поведения, имиджа, обывательских высказываний о мире, политике, экономике, торговле, культуре, образовании, здравоохранении, об «олигархах», «крутых», «чайниках» и т. д. языка СМИ, масскультуры и т. п. А теперь зададимся вопросом: не такова ли была форма «первичного» мифа?

При утвердительном ответе попробуйте представить «реальные» продукты раннего мифологического творчества вместе с описанием ситуации их возникновения и бытования.

Не могли ли их отзвуки сохраниться в фольклоре?

Если «да», то где и в какой форме?

Если «нет», то почему?

### 3.6. МЫСЛИ ПО ПОВОДУ МИФА И ФОЛЬКЛОР

**Миф** – это ментальный мостик, обращенный к внешнему миру и облеченный в образную форму. Чтобы повествование было мифологичным, оно должно содержать отблеск мифа. Мы общаемся с мифом по каналу, проделанному словами-шифрами, которые обмениваются смысловыми ритмами. При этом мифемы-образы, мифемы-действия, мифемы-атрибуты, мифемы-предметы, мифемы-локусы и т. д. всегда имеют предысторию в виде невыраженного мифа, который находится за пределами текста. За каждым из них тянется череда многообразных словесных «овеществлений», движущихся «по кривой смысла» до его исчерпанности и замыкания в круг (Я. Голосовкер). Миф значим как сгусток смысла, просвечивающегося через разнообразные информационные каналы. Когда он опосредуется словом, мы получаем чистую мифему в виде имени (русалка, Перун, домовый, «абыдзенник»), бог, ад, рай, коляды, купала и т. п.), сумму разноструктурных элементов (вадзіць русалку, паліць ведзьму, отмыкать землю и т. д.), представляющих мотивы, внутри которых открывается не поддающийся измерению хронотоп. Миф тождествен исключительно самому себе, а не словесной конструкции, которая всегда – рассказ о мифе, даже, может быть, мистификация, тем не менее подтверждающая присутствие мифа.

#### *Мифофольклорист четко понимает*

Повествовательный материал, в который облекается миф, – это не он сам и не его «тело». Повествование формируется по законам, отличным от мифа, так что сквозь толщу слов, синтаксических сцеплений, разветвляющихся линий, ассоциативных связей, функциональных индексов до нас долетают только слабые отголоски мифа как универсального источника повествовательной энергии. «Плетение словес» (текст) происходит по матрицам фольклорного вымысла – жанрового, образного. Например, сказка «Муж – уж» соткана из ряда взаимодополняющих мотивов – мифологических и реалистических. Завязкой служит вынужденный брак с чудесным супругом – ужом, в результате которого рождаются дети – девочка и мальчик. Желание навестить родных мотивировано психологически: соскучилась. Выведывание у детей тайны их отца и его убийство проистекают из вполне понятного желания спасти женщину, вернуть ее в мир людей. Последующая метаморфоза матери и детей в деревья или птиц зиждется на желании женщины, невольной причины гибели мужа, и магии произнесенного заклятия. В сказке находятся отголоски представлений о времени, когда деревья и кукушка были людьми. Вместо причины превращения в сказке присутствует чисто мифологическая мотивировка – вина

вероломных родственников, чьи действия привели к печальному результату – печальному в чисто человеческом плане, но необходимому в мифологическом с антропогенизмом природных объектов, о котором уже никто толком не знает, довольствуясь фантастической историей, обособленной в своем внутреннем времени, но сдвигающей пространственное постоянство, едином образе окружающего мира.

### 3.7. МИФОСФЕРА И ФОЛЬКЛОР

Мифофольклористика, как говорилось, имеет свой объект исследования. Им является совокупность фольклорных произведений, так или иначе связаных с *национальной* мифосферой в ее историческом развитии.

**Мифосфера** – термин мифофольклористики, выделяющей и изучающей ее концептированные сферы.

**Концептированные сферы** – части мифосферы, где базовая идея – мифологическая или мифоритуальная, интегрируясь с фольклором, получает жанрово-видовое оформление.

**Национальная** мифосфера неповторима. Она представляет собой определенную целостность, характеризующуюся исторически обусловленными связями ее культурных слоев – от архаичного до современного, образующих соответствующие парадигмы.

Миф, мифология, мифосфера – понятия взаимосвязанные, но нетождественные.

**Мифология** – это прежде всего наука о мифе, имеющая собственную историю. Она отвечает на вопрос, что такое миф, определяет типологию мифов, выделяя мифы солярные, лунарные, астральные, космогонические, антропогонические, календарные, близнечные и т. д.

Дефиниций мифа великое множество. Пусть в них разбираются мифологи. Для мифофольклориста миф даже немифоподобен. Мифофольклорист рассматривает его как посыл к творчеству в словесной форме, а в художественном произведении как воплощенную мифологему.

### 3.8. МИФОЛОГЕМА

Мифологема, как ее определяет А. Л. Топорков<sup>1</sup>, – единица мифологической системы, имеющая самостоятельную семантику. На практике с мифологемой может связываться ряд представлений. Например, мифологема Солнца

<sup>1</sup>Топорков А. Л. Восточнославянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии. М., 1993.

включает: колесо, огонь, человек, ангел, лицо Бога, отблеск божественного сияния и др.<sup>1</sup>

Магия мифологических смыслов, носителями которых может быть буквально все – от мельчайшей детали до сюжета, – придает устно-поэтическим произведениям особую окраску. Внетекстовые семантические отношения мифологемы играют роль исходного материала, который избирательно реализуется в процессе творческого акта. Подобно структуралисту мифофольклорист изучает значение мифологемы, но не абстрактно, а исходя из художественного контекста, особенностей идейного содержания конкретного произведения. Это помогает избежать распространенной ошибки – насилия над семантикой мифологемы, когда ей приписываются значения, в данном случае несвойственные, хотя в другом контексте они вполне могут присутствовать.

Фольклорная мифологема воспринимается на фоне национальной традиции и в отношении к национальной мифосфере. Никакого иного культурного контекста у нее нет и не может быть. Фольклорный «автор» и носитель фольклорной традиции феноменологически ориентированы исключительно на свое, родное, близкое, понятное, что организует именно их духовный мир. Исследователь вправе привлекать любой сравнительный материал, анализировать мифологему в любом контексте – национальном, родственном, инонациональном, в исторической ретроспективе или перспективе: здесь ограничением служит круг задач, очерченных автором. Так же как нет никаких преград для писателей, перед которыми открывается вся мифология, а не только национальная.

### 3.9. МИФОСФЕРА

Мифосфера представляет собой целокупность таких категорий, как:

✓ коллективное бессознательное, т. е. психологические *структуры*, названные К. Г. Юнгом *архетипами*; возможно, они, как предположил ученый, наследуются;

✓ мифологическое сознание, в котором живое и мертвое, человеческое и природное, одушевленное и неодушевленное в семантическом плане совершенно тождественны;

✓ мифологические представления, например о богах, духах, *святых дядях* – сакральных предках, трансцендентном пространстве, континуальном (вечном) времени, о происхождении различных явлений, сфер, стихий, предметов, человека, этноса и т. д.;

---

<sup>1</sup> *Топорков А. Л.* Восточнославянский фольклор. С. 154.

✓ и наконец, собственно мифотворчество в его вербальной (словесной) и невербальной (предметной, действенной) форме.

За каждой национальной мифосферой стоит история мифа. Карен Армстронг в «Краткой истории мифа» выделяет следующие этапы формирования мифологии:

1. Палеолит: мифология охотников (20 000–8000 гг. до н. э.).
2. Неолит: мифология земледельцев (8000–4000 гг. до н. э.).
3. Древнейшие цивилизации и их мифология (4000–800 гг. до н. э.).
4. Осевой период и особенности мифологии (800–200 гг. до н. э.).
5. Послеосевой период (200 г. до н. э. – 1500 г. н. э.).
6. Великое преобразование Запада и его мифология (1500–2000 гг. н. э.).

Цель автора состояла в том, чтобы показать: «...всякий раз, когда человечество совершало скачок в своем развитии, в соответствии с новыми условиями преобразалась и мифология. Но человеческая природа во многом остается неизменной, и многие мифы, порожденные культурами, не имеющими ничего общего с современной, по-прежнему вызывают к самым глубинным нашим страхам и желаниям»<sup>1</sup>.

Что может быть глубиннее коллективного бессознательного?

### 3.10. МИФОТВОРЧЕСТВО И КОЛЛЕКТИВНОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ

Увязка мифосферы с коллективным бессознательным и интерпретация в его свете мифофольклорных фактов представляет собой общую научную проблему.

К. Г. Юнг и его последователи выделяли ряд архетипических персонализаций и качеств бессознательного: тень, персона, эго (герой), анима, анимус, пуэр (вечная юность), сенекс (мудрый старец), трикстер, великая мать, многозначное животное, лекарь, божественное дитя, самость, дева и др.

Психичное и ментальное никогда не бывает однозначным, отсюда – реальная поливариантность воплощения архетипов. Например, архетип *мать* интерпретируется как извечная бессознательная стихия, производящее начало. Он дает образы небесных богинь и хтонических существ женского пола, манифестируется через образы родного дома, семьи и т. п. Подобно другим архетипам данный – пустая форма, не имеющая отношения к этике: она может наполняться любым содержанием. Скажем, в календарно-обрядовых веснянках архетип *мать* реализуется в образах-мифологемах *земля* и *весна*. В паре

---

<sup>1</sup> Армстронг К. Краткая история мифа. М., 2005. С. 20.

дева – мать К. Г. Юнг считает первичной деву. Так и в веснянках земля, первоначально целомудренная дева, рождает из своих недр весну – деву, которая становится матерью зелени, далее объединяется со своей матерью – землей. Как материнское бессознательное присутствует в деве, так и девичье – в матери.

*Божественное дитя*, предвечный младенец – отправная точка развертывания индивидуального сознания в совокупности с изначальной бессознательной недифференцированностью. Архетип ярко представлен сказочными героями, которым свойственно чудесное рождение, некий посыл к героической деятельности, а в мифах – ранняя смерть (тип Атгиса, Адониса, Бальфа и т. п.).

Особый интерес для мифофольклориста представляет архетип *тьнь*, психологическое значение которого определяли по-разному: архаический демонический двойник человека, то, что не вошло в структуру эго-комплекса, не могло войти, и др. Тень несет в себе деструктивное и созидательное начало, что находит воплощение в образах фольклорных и мифологических лгунов, обманщиков, насмешников, притворных дураков, т. е. трикстеров или трикстероподобных персонажей типа лисы в анималистических сказках, работника в социально-бытовых, Балды в пушкинской «Сказке о попе и его работнике Балде» и т. п. В легендах о хождении Бога по земле тень христианского учения воплощается в образе богача с его лицемерием, надменностью, высокомерием, прикрытыми христианской моралью, любовью и уважением к Богу.

### Более подробно о Тени

*Франц, Мария-Луиза фон.* Феномен Тени и зла в волшебных сказках / Мария-Луиза Франц фон. М., 2010.

Вы узнаете, как архетип Тени проявляется у мужчин и женщин, великанов и чудовищ, злых духов и демонов, коварных королей и хитрых ведьм, как важно уметь найти опору в ядре собственной сущности, т. е. в Самости.

## 3.11. ТЕОРИЯ ИНДИВИДУАЦИИ К. Г. ЮНГА

**Индивидуация** – процесс психического развития человека, представляющий собой реализацию или нереализацию Самости. Она имеет несколько этапов – встреч с тем или иным архетипом, интеграции его в психику, а далее – идентификация с ним или, наоборот, дистанцирование от архетипа.

*Первый этап* – испытание инициацией, посвящением во внешний мир, т. е. социализацией. Негативный вариант – отождествление себя с Персоной (букв. – Маской), подчинение социальным стандартам: индивидуация прерывается, хотя и сам человек, и общество воспринимают Персону как личность. Очень четко описал ситуацию сам К. Г. Юнг: персона есть то, чего в действительности нет, но о чем она сама, как и другие, думает, что есть.

*Второй этап* – испытание самосознанием, встреча с собственной тенью, мучительным нравственным опытом. При идентификации себя с Тенью и вытеснении ее в бессознательное индивидуация прерывается. Принятие Тени как части своей психики с последующим *дистанцированием* от нее способствует продолжению индивидуации.

*Третий этап* особенно значим для молодежи. На нем происходит испытание Любовью, в психическом плане – встреча с Анимой (бессознательное начало у мужчин, соотносящееся с качествами противоположного пола) или Анимусом (то же у женщин). На наш взгляд, это самый опасный этап. Юности свойственно противостоять давлению социума, однако в сфере понимания личных чувств он полный профан. Если девушка в выборе партнера подчиняется своему Анимусу, а юноша – своей Аниме, они остаются во власти иллюзий, принимая их за реальность. Срастаясь со своим архетипом, который персонифицирует идеального партнера, человек обрывает процесс индивидуации себя как самостоятельной личности. Видимо, правильнее будет искать себя, а не свою мифическую половинку – архетип. Надо иметь мужество, чтобы преодолеть власть срастания с любимым и стать тем самым интересной для него личностью.

#### *Дополнительная литература*

*Франц, Мария-Луиза фон.* Психология сказки / Мария-Луиза Франц фон. СПб., 1998.

Вопреки Тайлору ученица и соратница К. Г. Юнга считала, что основой для сказок является именно архетипический опыт, а вовсе не ритуал.

*Ефимкина, Р. П.* Пробуждение Спящей Красавицы. Психологическая инициация женщин в волшебных сказках / Р. П. Ефимкина. СПб., 2006.

Рассматриваются социально-психологические особенности возрастных кризисов женщин в инициатических сюжетах волшебных сказок.

*Четвертый этап* – испытание знанием, встреча с архетипом Духа. Негативный вариант: возникновение иллюзии своей исключительной мудрости, полного знания о жизни, интеллектуального величия. Позитивный вариант: дистанцирование от Духа, уход из-под власти бессознательного.

При гармонизации сознания и бессознательного человек обретает Самость, которая, согласно К. Г. Юнгу, является целью процесса индивидуации. Их финальный синтез связывается с фигурами *мудрых старца или старухи*.

Когда сказочный герой при выходе из дома встречается старушку-советчицу, то в психологическом плане это означает обращение к собственной Самости, ее уму и силам.

### 3.12. КОНЦЕПИРОВАННЫЕ ЧАСТИ МИФОСФЕРЫ В ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ МАТЕРИАЛИЗАЦИИ

Для науки традиционна проблема «фольклор и мифология». Поиски новых подходов к ее осмыслению со всей очевидностью выдвигают на повестку дня уточнение понятийного и терминологического аппарата.

Представители разных наук неоднократно отмечали неоднозначность таких понятий, как «миф» и «мифология», размытость границ каждого из терминов. В силу этого фольклористы, затрагивающие мифологическую проблематику, были вынуждены или устраниваться от теоретических споров, или всякий раз самоопределяться в понимании того, что же такое миф и мифология.

Достаточно популярным остается представление о мифах как специфических древних рассказах определенной, в частности космогонической, проблематики со своей системой персонажей, включающей такие ключевые фигуры, как боги, животные-демиурги, первые люди, культурные герои и т. п. Собственно, в переводе с греческого «миф» и означает «рассказ», «предание», «слово». Е. М. Мелетинский счел нужным подчеркнуть повествовательный характер мифа, который, по его мнению, «есть символическое описание модели мира посредством рассказа о происхождении различных элементов мироустройства». Главной, но не единственной формой бытования мифологии он посчитал словесную и отсюда сделал вывод, что мифы являются «древнейшей частью словесного фольклорного наследия». Сближение фольклора с мифом, хотя и на другой основе, характерно для ритуально-мифологической школы, рассматривающей фольклор в культурологическом аспекте. В ее рамках разрабатывалась теория, согласно которой структуры фольклорного творчества сводились к ритуально-мифологическим моделям. Особую роль в ее становлении сыграли психоаналитические разыскания К. Г. Юнга и его теория архетипов.

Проблема «миф и фольклор» настолько сложна, широка и многогранна, что стоит приветствовать все подходы к ее разрешению. Парадокс в том, что практически ни один миф в его якобы исконной повествовательной форме не известен науке. С большей или меньшей степенью достоверности можно реконструировать только мифологические повествовательные структуры. Все «мифы европейских народов», в том числе и славянских, дошли до нас в десакрализованной светской форме через посредство устной и письменной литературы. Именно письмо дало возможность зафиксировать поэмы Гомера и Гесиода, «Младшую Эдду» и «Старшую Эдду». По сравнению с мифами эти произведения представляют собой новые жанровые формы, но именно

они, как и «Метаморфозы» Овидия, летописи славянских народов, хроники, договоры и т. п. письменные памятники раннего Средневековья, считаются источниками сведений о древней мифологии. Благодаря им мифология стала частью человеческой культуры Нового времени.

Под мифологией обычно понимается собрание мифов, с одной стороны, и наука о мифах – с другой, т. е. объект изучения и наука о нем терминологически объединяются, что вряд ли корректно. Считать мифологию собранием мифов просто неверно, поскольку речь должна, по крайней мере, идти о гипотетических древних мифах, ретранслированных зрелой устной литературой («Ригведа», «Махабхарата», поэмы Гомера), ранней письменной или реконструированных на основе письменных памятников, устного народного творчества и языковых данных.

Нисколько не отвергая термины «миф» и «мифология», считаем целесообразным использование нового термина – «мифосфера», который позволяет объединить синхронный и диахронный подходы к объекту изучения. Мифосфера в отличие от достаточно узкого понятия «мифология» понимается как комплексное целое в единстве таких категорий, как мифологическое сознание, мифотворчество в его вербальной и невербальной материализации (фольклорные тексты, обряды, верования, обычаи, стереотипы мифологического поведения в ритуальной практике и реальной жизни, язык, метаязык традиционной народной культуры, т. е. терминология обрядов и верований, литературные произведения разных эпох и т. д.).

Мифосфера представляет собой структурное целое, характеризующееся исторически и культурно обусловленными связями различных ее слоев – от архаического до современного.

Синхронный срез национальной мифосферы, с одной стороны, обнаруживает в ней окаменелости, архаические остатки, сохранившиеся в традиционном фольклоре, являющиеся частью культурного сознания эпохи, но семантически закрытые для носителей фольклора и с трудом поддающиеся научной интерпретации. С другой стороны, в ней всегда есть живые ростки, пронизывающие все слои реальности, играющие в ней неоднозначную роль. Совершенно очевидно, что работа мифологического сознания не прекращается ни на минуту. Политика и культура XX в. ярко демонстрируют свою сопричастность мифологическому. Политические и социальные мифы Нового времени давно стали объектом изучения. Актуализация архаических и традиционных мифов в научных работах различного толка, в искусстве и литературе дала такое культурное явление, как неомифологизм. В художественных произведениях мифы используются в качестве второго плана повествования, способствуют углублению нравственно-философского содержания, переводя реальные события в бытийный план, что позволяет рассматривать литературных героев

в русле архетипической парадигмы. Особенно популярны такие архетипы, как тень, трикстер, мудрый старик (старуха), жертва, мать.

Заметным явлением в литературе XX в. стало создание авторских мифов по смысловому клише классических. Хронотоп художественных текстов Нового времени дает примеры сопряжения и пересечения разных временных и пространственных пластов – мифологического и реального, художественное время начинает уподобляться циклическому мифологическому.

Термин «мифосфера» тем более закономерен, что в понятие «мифосфера» как ее части включаются «миф» и «мифология», а сама мифосфера соотносится с такими глобальными категориями, как «ноосфера» и «семиосфера». Последнее понятие разрабатывалось в семиотической культурологии Ю. М. Лотманом. Семиотическое пространство, в сущности, охватывает всю область культуры. Мифосфера, таким образом, может рассматриваться как часть ноосферы, ее парадигма, и как часть семиосферы, ее синхронный срез. Семиотическая реальность мифосферы отличается неопределенностью, в силу того что ее сообщения абсолютно не воспринимаются одними, например самими адресантами, бессознательными носителями знаковой информации, произвольно интерпретируются другими, что характерно для науки и культуры, частично закрыты для третьих и т. д. Таким образом, семиотическое поле каждого знака мифосферы обладает определенной амплитудой колебаний, а вся мифосфера представляет собой особую динамическую систему. В то же время в ней можно выделить ряд парадигм, с каждой из которых соотносятся определенные семантические категории семиотического языка национальной культуры.

Если предположить, что от эпохи индоевропейской общности народов до эпохи восточнославянской общности мифологическая традиция была непрерывной и далее поддерживалась благодаря близости языков и единству мифопоэтического образа мира, то появляется реальная возможность показать преемственность между предысторией и историей национальной мифосферы русских, украинцев, белорусов, ибо их народная культура, в частности устное поэтическое творчество, обряды, обычаи, поверья, продолжает сохранять многое из общего праславянского и восточнославянского наследия, обеспечивает акционально-вербальную поддержку формирующейся мифосферы, транслируя ее во времени через посредство совокупности старых и новых жанров, образов, мотивов, символов.

Следовательно, мифосферу восточных славян мы можем охарактеризовать как среду взаимодействия мифологического сознания и связанных с ним культурных текстов. Как уже отмечалось, прежняя связь между воспроизводимыми по традиции фольклорными произведениями и изменяющимся сознанием постепенно нарушается. Смысловая сфера при сохранении предметно-образных

реалий как бы медленно «захлопывается» для сознания адресантов и адресатов, поэтому всякое аналитическое истолкование бытующих в настоящее время традиционных фольклорных текстов в целях реконструкции основных составляющих мифосферы восточных славян (даже при условии опоры на объяснения живых носителей фольклора) всегда страдает неполнотой, ограниченностью и субъективизмом, но любая интерпретация фольклора, пусть даже и ошибочная, «работает» на дальнейшее, более глубокое постижение смысла произведений и заложенной в них информации.

На основании сравнительного рассмотрения восточнославянского фольклора можно отметить следующие отразившиеся в нем части мифосферы восточных славян (заметим при этом, что они существуют не изолированно одна от другой, а в сложном взаимодействии):

### **1. Сфера древнего, слабоперсонифицированного бога, восходящая к эпохе общности индоевропейских народов.**

Материальное воплощение бога – деревянный идол (др.-рус. *капъ*) в виде столба, лишенный антропоморфных черт (ср. купальский шест в центре костра, масленичную гору и связанную с ней символику масла и сыра, структуру культовых фаллических памятников в Индии, возможную связь названия колядного праздника с «колодой»). Позже это дало многоликих идолов типа Збручского (ср. туманное «Все-Боги» в индийской мифологии). Семантика архаичного бога – «тот, кто наделяет долей (хорошей или плохой), богатством, благом», в этом славянское «бог» родственно другим индоевропейским названиям (авест. *baṇa*, др.-перс. *baga*, др.-инд. *Bhaga*). Почти все обращения к богу, содержащиеся в восточнославянских заклинательных и ритуальных песнях, традиционно относятся именно к этому архаическому божеству. Например, «*Благаславі, божа, вясну заклікаці*» (белорус. веснянка), «*Благаславі, божа, тэй посажэ*» (белорус. свадебная песня), «*Дай, божа, на жыцечка род, на статачак плод*» (белорус. колядка). С ним, по-видимому, соотносятся столбовой ритуал в белорусской свадебной обрядности, восточнославянская масленичная колодка как божье наказание (распространенное в науке истолкование) или – генетически – божья благодать, сила, которую цепляли к ноге не женившегося вовремя парня (ср. колдовать, колдун), полесский Куст «з зялёнага клёну», который по сей день приводят в каждый дом на Троицу или в понедельник после нее (ср. лат. *kers* – «куст», но лит. *kerai* – «чары»), мотив прихода бога к хозяину в колядках, символика кожуха (первоначально шкура животного) и дождя в свадебной обрядности (идея множественности богатства, его изобилия), загадочные припевы русских колядок «Таусень», «Овсень», «Боу овсень», «Бай овсень», «Баусень», сопровождающие описание богатства, и более четкое «Бог ему дал!».

Если слово «бог» достаточно часто встречается в фольклорных текстах, то предположительно предшествующее ему слово «див», родственное обозначениям бога в других индоевропейских языках, очень редко и в модификации «диво»: например, в маловразумительном припеве русских подблюдных песен «Диво ули ладо!», причем припевы «Диво!», «Слава, ладо мое!», «Ладу, ладу!» употребляются в песнях, предвещающих богатство и счастье, в припеве белорусских бородных жнивных песен «Дзіва, дзіва мне, маёй барадзе». Выказывалось предположение о соотношенности Симаргла, одного из самых неясных божеств пантеона Владимира, с Дивом.

## **2. Универсальная для эпохи индоевропейской общности народов сфера гармонизации мира в ее связи с соляным культом.**

Отсюда идеи устройства природного и социального космоса, составляющие основу календарной и свадебной обрядности. Они находят выражение в слове «лад», получившем узконаправленное значение: «семейный порядок», «соединение». В этом плане интересны украинские свадебные песни – «лад-канки», сопровождающиеся хлопаньем в ладони, припевы «Ладу, ладу!», «Слава! Ой, ладо мое!», «Ой, ладу!», «Млада!» в подблюдных песнях, предвещающих свадьбу, «Диво ули ляду!» – вечное девичество, а также припевы «Ой, дид ладо» или «Адным ладам» в хороводной песне «А мы просо сеяли», где наблюдается соединение аграрных и брачных мотивов.

В сущности, все обрядовые игры, нацеленные на создание пар (например, «Жаніцьба Цярэшкі»), любовно-брачные мотивы в календарно-обрядовых песнях, представление семьи хозяев как небесной семьи в колядках и белорусских волочебных песнях, уподобление жениха солнцу в свадебных и т. д. говорят о том, что в ритуальное время участники обряда и, соответственно, персонажи обрядовых песен дублируют перипетии мифологической первосвадьбы Неба (Солнца) и Земли, Солнца и Месяца как условия движения времени в его идеальном мифологическом варианте. Это время всеобщего изобилия и счастья, характеризующееся отсутствием конфликтов и потрясений, своего рода «золотой век», запечатленный обрядовой поэзией.

Разрешение конфликта в волшебных сказках также гармонизирует жизнь сказочного мира, в нем воцаряются покой и порядок, в чем также можно усмотреть изначальную мифологическую содержательность сюжета, особенно если учесть древнюю магическую функцию сказок, которая сродни функции рассказывания мифов при жизненных потрясениях, когда происходит актуализация идеального времени первотворения.

## **3. Сфера ключевого праславянского мифа о борьбе Громовержца со своим противником в совокупности космогонической и семейной линий .**

Сюжет находится в русле мировой парадигмы мифологического змеборства. В фольклоре восточных славян миф о боге грозы (грома) транс-

формировался в сказочные, позже в былинные сюжеты («Добрыня и Змей», «Алеша и Тугарин»).

Предполагается возможной интерпретация мифа в этиологическом ключе – о происхождении грома, грозы, плодородного дождя. Обряд «Ваджэння і пахавання стралы», сохранившийся в живом бытовании на стыке территорий Беларуси, России и Украины, воспроизводит весьма древнюю и существенную часть мифа – о браке бога Грозы, атрибутом которого являются «оплодотворяющие стрелы», и Земли: в конце обряда «стрелы» закапываются в землю, а в центре хоровода одна из женщин подбрасывает вверх ребенка. Главная обрядовая песня – «Стрела». В ней стрела кого-то убивает, должна убить или не убить. В качестве одной из жертв божественной стрелы выступает «змяя лютая».

В белорусской легенде о происхождении огня «Перунов огонь» (как нечистый) противопоставляется огню, добытому человеком, неким «колёсником», своеобразным белорусским культурным героем.

Следует заметить, что остальные восточнославянские боги, известные исключительно по внешним письменным источникам, фольклорной традицией в художественных текстах не зафиксированы.

#### **4. Обширная сфера переходных состояний человека и его окружения (пространственных, временных, природных, социальных, бытовых) с идеей пересечения границы, порога, трансформации.**

В ее зоне находится вся магическая практика с такими жанрами, как заговоры, заклинания, заклинательные и величальные песни, волшебные сказки, повествующие о путешествии героя в «иной мир» или к его границе, часто с последующей трансформацией главного действующего лица, обрядовые по происхождению белорусские балладные песни с мотивом метаморфозы («Браткі», «Ціхоня»), календарная и семейная обрядность.

#### **5. Столь же обширная сфера земных духов природы, фантастических персонажей «инога мира», демонических существ культурного пространства.**

Восточнославянские былички большей частью построены на мотиве неожиданной встречи человека с лешим, водяным, чертом, оборотнем, ведьмой, русалкой, домовым и т. д. Сказочные герои встречают на своем пути Змея, Бабу-ягу, водяного царя, змеиную царевну, Жар-птицу и т. д. На Гомельщине известен обряд «Проводы русалки», включающий группу русальных песен. Обрядовые формулы-призывы «святых дзядоў» и Мороза на Коляды, песни-заклички, обращенные к солнцу, дождю, радуге, обрядность вызывания дождя и испрашивания урожая (например, у аиста) продолжают этот ряд.

Сфера переходных состояний и сфера демонологии соотносятся между собой, но в первой доминирует, условно говоря, вторжение человека в иной

мир, а во второй акцент делается на присутствии фантастических существ в мире людей, их призывании или проводах.

## **6. Синкретическая языческо-христианская сфера, возникновение которой относится к раннему Средневековью.**

Она имеет опору в бытовом религиозном синкретизме, свободно оперирующем новыми религиозными категориями наравне с языческими. Именно поэтому в обрядовые песни входят новые персонажи – Господь Бог, святые, Пречистая. Иногда они воспринимаются в контексте атрибутов и функций языческих божеств, что дает материал для реконструкции языческой культуры славян (Илья – Перун, Параскева Пятница – Мокошь (гипотетически жена бога грозы), св. Власий – Велес, «скотий бог», св. Юрий (Георгий) – Юрила / Ярила и т. п.). Наблюдается также парадоксальная ситуация, когда древний бог – податель доли, к которому обращались за благословением языческого обряда, например закликаания весны, христианизируется. В этом нет ничего удивительного. Постепенно исчезают языческие капища с идолами, и единственным зрительно воспринимаемым образом бога становится икона. Кроме того, в народную культуру активно внедряются рождественские псалмы, функционирующие наряду с колядками.

Особый интерес представляют белорусские волочebные песни на календарную тему, где действуют олицетворенные языческие и христианские праздники. Функция произведений – магическое воссоздание циклического времени, достигаемое через перечисление праздников годового круга, которых Господь в соответствии с законом, записанным в книге, отправляет одного за другим в путь. В волочebных песнях сюжет христианской иконы (Господь с книгой в руке) удивительным образом сочетается с ритуальной идеей сотворения времени. Таким образом, белорусы по-своему, поэтически прочитали книгу Бога.

## **7. Сфера народного христианства.**

Она нашла выразительное воплощение в ряде легенд, лишенных языческого компонента, рождественских колядках, своеобразно отразилась в сюжетах пьес батлейки и вертепа, но наиболее масштабно – в русских духовных стихах, воспринятых и переработанных белорусскими и украинскими народными певцами.

Таким образом, традиционный фольклор вполне может служить «внутренним» (и в силу этого достаточно надежным) источником сведений о структуре и движении национальной мифосферы во времени.

## МИФОПОЭТИКА

**Т**ермин «мифопоэтика» получил распространение в литературоведческих и фольклористических исследованиях последних лет, стал, если можно так выразиться, модным. Он составлен из двух вроде бы знакомых и понятных слов – «миф» и «поэтика», что создает ложное представление о его естественности и прозрачности. Однако понятия «миф» и «поэтика» сами до сих пор находятся в дискуссионном поле. Из-за этого последующий исследователь вынужден самоопределяться в данных вопросах.

### 4.1. К ИСТОРИИ ВОПРОСА

Сегодня мы настолько привыкли к термину «поэтика», что кажется, будто он не выходил из употребления со времен «Поэтики» Аристотеля. Между тем разрыв был, причем недавний. Литературоведы свидетельствуют: с 1930-х гг. и по первую половину 1960-х понятие вообще исчезает из научных работ. В фольклористике после содержательной работы А. П. Скафтымова «Поэтика и генезис былин» (1924), полемически направленной против методологии исторической школы, значительных достижений также не наблюдалось. Даже после реабилитации термина, переиздания классических работ по проблемам поэтики, в частности А. А. Потебни, появления исследований Д. С. Лихачёва, М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана и других, научная дисциплина с таким названием, как с горечью констатировали теоретики литературы, не заняла в вузовском преподавании сколько-нибудь существенного места, не обеспечивалась учебниками и учебными пособиями.

С «мифопоэтикой» дело обстояло следующим образом. Ярko выраженный неомифологизм модернистской литературы XX в. стимулировал поиски адекватных методов ее научного прочтения.

С XX в. оформляется англо-американская школа **мифокритики**. Ее представители нацеливались на анализ связей литературных образов, сюжетов, ситуаций, деталей и даже жанров с древними обрядами, мифами, архетипами. Источником вдохновения послужили исследования Дж. Фрэзера и К. Г. Юнга. Данные ритуально-мифологические течения в литературоведении получили название *мифопоэтика*. Долгое время работы мифокритиков были недоступны восточноевропейским ученым, а если и входили в контекст науки, то в отраженном виде – через их анализ и критику, что все же сыграло свою роль в деле ознакомления с зарубежными концепциями, школами, направлениями.

70-е гг. XX в. отмечены переломом в отношении к мифу. В частности, публикуется «Поэтика мифа» Е. М. Мелетинского (1976), который характеризует древнейшую мифологию как лоно религии, первых философских представлений, формировавшихся, по его замечанию, в процессе преодоления мифологических истоков, и, в известной мере, как словесного искусства. Не все согласятся с тезисом автора, что мифологизм литературы XX в. «во многом порожден осознанием кризиса буржуазной культуры как кризиса цивилизации в целом». По его словам, все это «вело к разочарованию в позитивистском рационализме и эволюционизме, в либеральной концепции социального прогресса». Конечно, надо делать скидку на время публикации, когда приходилось прибегать к знаковым оговоркам. Нам представляется, что неомифологизм порожден каким-то новым уровнем исторического мышления писателей, их стремлением через мифы проникнуть в тайны историософии, человеческой психики, закономерностей социального движения – позитивного и негативного.

## 4.2. МИФОПОЭТИКА, ДИАЛОГ, ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

Мы вправе рассматривать интертекстуальность как важную, связанную с диалогичностью фольклорного текста категорию, а диалог миф ↔ фольклор считать одним из основополагающих в культуре долитературного периода.

Концепция **диалогического слова** М. М. Бахтина, которую он разрабатывал в связи с типологией полифонического романа, пришлась кстати для филологии в целом и отдельных ее частей. После обнародования работ М. М. Бахтина во Франции его «диалог» способствует оформлению понятий «интертекстуальность» и «интертекст». Они обосновываются Ю. Кристевой, которая представляла интертекстуальность как диалог между текстами, как вписанность текста в историю и как способ, которым текст прочитывает ее. Филологу стоит прислушаться к Р. Барту, предостерегающему от упрощенно-го понимания интертекстуальности. Она не сводится к поиску источников и

влияний, поскольку представляет собой неуловимую, анонимную цитатность, отсылку к чему-то уже слышанному, читанному. В рамках изучения интертекстуальности предлагались классификации типов взаимодействия текстов (например, пятичленная Ж. Женетта), описывались конкретные формы литературной интертекстуальности (аллюзия, реминисценция, заимствование, перевод, цитата, пародия, подражание, переработка тем, сюжетов, мотивов и т. д.). Многие из них раньше основательно исследовались в рамках традиционного литературоведения. Другие ученые, в частности А. К. Жолковский, полагают, что интертекстуальный подход не сводим к поиску непосредственных заимствований. Он связан с типологическими и генетическими исследованиями произведений, жанров, направлений и, что особенно интересно, с изучением «сдвигов целых художественных систем».

Феномена сдвигов, трансформаций и т. д. в той или иной форме касались ученые О. М. Фрейденберг, В. Я. Пропп, М. М. Бахтин, К. В. Чистов, С. С. Аверинцев, Ю. М. Лотман, Н. И. Толстой, Ю. Кристева, Р. Барт, Ж. Делёз и другие, в работах которых мифофольклорист найдет ряд блестящих научных идей.

Сдвиг мифа к формирующемуся фольклору вполне закономерен. Генетически миф являет собой сгусток аморфной семантической потенции. Функционально он – модель, порождающая дискурсивные и нарративные мифопоэтические высказывания. Не следует думать, что миф может превратиться в фольклор – он просто встраивается в него. Сам по себе миф вечен, неизменен, но всегда полиморфен и национально отмечен. Например, семантический комплекс небо – отец – власть находит у греков воплощение в образе Зевса, которого нет у славян, а комплекс земля – мать – роженица у восточных славян предстает в образе Купалы, не свойственном даже ближайшим соседям.

### *Запомним*

Главная цель фольклористической мифопоэтики – выделение и изучение конкретно-исторических жанровых форм воплощения национального мифологического содержания в его связи с универсалиями мифофольклорной культуры.

## 4.3. МИФОПОЭТИКА И ПОЭТИКА

Фундамент теории литературы, как говорят современные ученые, – именно поэтика. Поскольку фольклор, даже в своих самых примитивных формах, является искусством слова, то, следовательно, фундамент теории фольклора должна составлять поэтика. Учитывая историческую и эстетическую связь

фольклора и мифа, мы рассматриваем мифопоэтику как важную часть поэтики фольклора.

Обновление литературоведческого аппарата в связи с изучением мифопоэтического в малой степени затронуло фольклористику. Термины «текст», «миф», «мифологема», «мифопоэтические мотивы и образы», «семантика», «код», «знак», «дискурс», «карнавал», «символ», «структура» и т. п. замелькали на страницах работ, но чаще они употреблялись бессистемно, иногда уместно, а иногда нет. Это заставляет нас с особым вниманием отнестись к вопросу соотношения задач мифопоэтики и поэтики. Нельзя заняться мифопоэтикой, предварительно не уяснив, хотя бы в общих чертах, корпус поэтики. Несмотря на то что проблема поэтики, как уверяют теоретики, далека от окончательного решения, некоторые ее базовые моменты все же определены. На них и должен ориентироваться мифофольклорист. Отметим основные.

**Во-первых**, поэтика – это *учение о сущности, свойствах и законах словесного художественного творчества*. С ней связана *риторика* – учение о словесном выражении. Поэтика и риторика – часть теории литературы, где риторика получила название *стилистика*.

Когда говорят о стилистике фольклора, то имеют в виду именно его художественную речь. Следует различать стиль и стилистику. Это не термины-синонимы. *Стиль* сигнализирует об оригинальности жанра в целом, отдельного произведения, группы, цикла и т. п. Он основывается на эстетической общности всех сторон и элементов исследуемого явления, а не только его языка, чем специально занимается *лингвофольклористика*.

**Во-вторых**, поэтика понимается как *система художественных средств*, организующих эстетический объект.

Эстетический объект – это художественный мир фольклора в целом, отдельных его жанров и произведений. Он предстает через *хронотоп* (условное время – пространство), поле мотивов, «голосов», ритмико-интонационный строй и т. п.

### Модус художественности как ключ к мифопоэтике

Рекомендуем обращать внимание на *модус* произведения (от лат. *modus* – «мера», «способ») как определенный тип его эстетического завершения. Выделяются модусы: героика, сатира, трагизм, комизм, идиллика, элегизм, драматизм, ирония. Эстетическая модальность произведений определяется по положению персонажа в художественном мире и степени его способности к действию. Понятие «модус» ввел в науку Н. Фрай, и фольклористы совершенно напрасно проходят мимо его работы «Анатомия критики»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Фрай Н. Анатомия критики. М., 1987.

В ряде случаев именно модус художественности становится ключом к пониманию истоков мифопоэтического в отдельном произведении, цикле, жанре. Например, идиллический модус календарно-обрядовых песен обусловлен задачей обрядности воссоздать прецедентную ситуацию гармонизации мира в процессе его творения. Героический модус волшеббно-фантастических сказок также апеллирует к мифологическому прецеденту – нарушению равновесия мира и его последующему восстановлению благодаря победе героя над противником. В свадебных песнях идиллика совмещается с драматикой, что обусловлено характером переходных ритуалов, к которым относится свадебный. Сразу же отсылаем к содержательной работе В. И. Ерёминой «Ритуал и фольклор» (Л., 1991), где используются идеи А. ван Геннепа, изложенные в книге «Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов», изданной в 1908 г. Отметим, что его исследование не потеряло актуальности и для современной фольклористики.

**В-третьих**, поэтика – наука о системе средств художественного выражения в литературных и, естественно, фольклорных произведениях.

История становления поэтики связана с именами выдающихся ученых: М. В. Ломоносова, В. К. Тредиаковского, А. Х. Востокова, А. А. Потебни, Б. В. Томашевского, В. М. Жирмунского, М. М. Бахтина, Ю. Н. Тынянова и др.

*Общая* (теоретическая) поэтика изучает звуковое, словесное и образное строение текста. Ее еще называют «макропоэтикой».

*Частная* поэтика исследует конкретное, главным образом композиционное, преломление указанных компонентов в их взаимной соотносительности. Это *описательная* поэтика, иначе говоря – «микропоэтика».

*Историческая* поэтика анализирует происхождение, становление и эволюцию отдельных художественных приемов и систем, прежде всего на материале фольклора. Родоначальник исторической поэтики – А. Н. Веселовский. Показательны названия его работ: «Из истории эпитета», «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля», «Поэтика сюжетов», в которой представлена теория мотива, и других, опубликованных в 1940 г. в книге «Историческая поэтика» (М., 1989).

Мифопоэтика и историческая поэтика напрямую связаны между собой. |

Когда поэтика как научная дисциплина начала возвращаться на свое законное место, это позже, в 1986 г., ознаменовалось выходом сборника «Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения», затем в 1990 г. – «Проблемы исторической поэтики», в 1994 г. – «Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания» и др.

Определенные подвижки произошли в фольклористике, о чем свидетельствует выход таких работ, как «Фольклор: Поэтическая система» (1977), «Поэтика русских народных лирических песен» Н. И. Кравцова (1974), а также под его редакцией пяти сборников серии «Фольклор как искусство слова», «Поэтический строй русской народной лирики» В. И. Ерёмной (1978), «Поэтика русского фольклора» С. Г. Лазутина (1981), «Паэтыка беларускай народнай лірыкі» Н. С. Гилевича (1975), «Поэтика української народної пісні» А. И. Дея (1977) и др. Значительным событием стало издание работ В. Я. Проппа, посвященных поэтике фольклора, где, как, например, в книге «Исторические корни волшебной сказки» (1999), изданной в 1946 г., виден выход на мифопоэтическую проблематику. А еще раньше откровением стали «Поэтика древнерусской литературы» Д. С. Лихачёва (2-е изд., 1971), давшего четкое определение жанрового хронотопа в фольклоре, «Миф и литература древности» (1978) и «Поэтика сюжета и жанра» (1997) О. М. Фрейденберг, где речь идет о генетическом анализе поэтики, т. е., как и в работах ее коллеги И. Г. Франк-Каменецкого, о мифопоэтике фольклора и литературы. О. М. Фрейденберг широко использует термины «мифологема», «семантика», получившие распространение в современной науке. Заметим, что первоначальное название ее книги «Поэтика сюжета и жанра» – «Семантика сюжета и жанра». Сейчас трудно понять причины травли Ольги Михайловны за эту книгу, оказавшую, кстати, влияние на М. М. Бахтина. Нам представляется абсолютно важным проведенное автором изучение долитературного периода сюжета и жанра.

О популярности термина «поэтика» говорит растущее количество фольклористических статей, посвященных частным вопросам поэтики, где данное слово выносится в название. Но вот яркий показатель сложности проблемы: в книге В. П. Аникина «Теория фольклора» (2004) нет обобщающего раздела «Поэтика фольклора», а о мифопоэтике не говорится вовсе.

#### 4.4. МИФОПОЭТИКА ФОЛЬКЛОРА В СВЯЗИ С МЕТОДОЛОГИЕЙ МИФОКРИТИКИ

В фольклористике советского времени мифопоэтический подход к анализу фольклорно-этнографических явлений не поощрялся, хотя частично была переведена на русский язык «Золотая ветвь» Дж. Фрэзера, которого называли пионером мифокритики за попытку объяснять художественные произведения, главным образом фольклорные, посредством мифов и ритуалов. В противовес мифопоэтическому подходу при рассмотрении, например, календарно-обрядовой поэзии упор делался на ее трудовой и антропоцентри-

ческой основе. Советские ученые вынужденно находились в информационном вакууме. Основные труды зарубежных мифокритиков не переводились, а поступали в переотраженном виде. В силу этого фольклористика была скорее монологичной, чем диалогичной. Диалог если и существовал, то очень ограниченно. Справедливости ради заметим, что страдала и западная наука. Толчок к развитию французского структурализма дал, как известно, перевод книг русского ученого В. Я. Проппа в 1960-е гг., хотя его «Морфология сказки» увидела свет в 1928 г.

То, что получило название *мифокритика*, оформилось еще в англо-американском литературоведении в начале XX в. В ней выделились два основных направления: ритуально-мифологическое и психоаналитическое.

### Ритуально-мифологическое направление

Ритуально-мифологическое направление восходило к теориям антропологов XIX в. Б. Фонтенеля, Э. Тайлора, А. Ланга, касающимся истории и сущности мифа.

При желании можно обратиться к изданию Э. Тайлора «Миф и ритуал в первобытной культуре» (2000).

Однако наибольшее влияние на становление ритуалистики в литературоведении оказало фундаментальное исследование Дж. Фрэзера «Золотая ветвь» (1890), где развивались идеи предшественников. В нем Дж. Фрээр отталкивался от ритуала «Золотой ветви», в основе которого находился мифологически осмысленный природный цикл от расцвета растительности до ее увядания, характерный и для человеческой жизни.

Мифокритики воспользовались работами ритуалистов, чтобы в новом ракурсе увидеть старые литературные проблемы, сюжеты, образы. Так, например, генезис средневековой драмы связывался с сезонными ритуалами. Довольно часто за литературными сюжетами виделся призрак моноритуала – инициации. Модель борьбы между старым и новым годом рассматривалась в качестве метапарадигмы конфликта старого с новым в литературных произведениях.

Разумеется, не обходилось без крайностей. Произвольной представляется трактовка Гамлета как воплощение зимнего божества, а Робин Гуда – как весеннего. Стремление делать древние мифоритуальные структуры едва ли не главным дешифрующим кодом литературных произведений выглядело как насилие над текстом, проистекающее из надуманной концепции.

Нельзя сбрасывать со счетов продуктивность мифокритического подхода, поскольку такой момент, как актуализация архаических ритуальных структур в фольклоре, приближает к пониманию сущности фольклорного

творчества. Здесь следует отметить значимые для фольклористов работы, открывающие перспективы мифопоэтических исследований. В упомянутой работе О. М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» доказательно продемонстрирована сюжетная роль архаического ритуала в становлении фольклорных структур и ранних литературных жанров. Культовые истоки народной смеховой культуры и средневекового карнавала стали для М. М. Бахтина предпосылкой понимания фольклорных и мифоритуальных истоков не только творчества Франсуа Рабле, но и специфики литературы позднего Средневековья и Ренессанса. Структуру и семантику волшебной сказки в связи с древним мифоритуальным комплексом инициации блистательно охарактеризовал В. Я. Пропп.

Становление мифопоэтической методологии в зарубежном литературоведении не проходило бесследно для фольклористики, но до поры до времени не давало массовых результатов. Перелом наступил в последней четверти XX в., ознаменовавшейся классическими работами Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова по мифопоэтике латышских дайн, известных благодаря деятельности Кр. Барона.

### *Используйте шанс!*

Чтобы получить представление об особенностях мифопоэтического прочтения текстов, можно обратиться к двум работам, помещенным в сборнике «Балто-славянские исследования. 1984» (М., 1986):

1. *Иванов Вяч. Вс.* О мифопоэтических основах латышских дайн. С. 3–28.
2. *Топоров В. Н.* К реконструкции одного цикла архаичных мифопоэтических представлений в свете «Latvju dainas» (К 150-летию со дня рождения Кр. Барона). С. 29–59.

В дайнах ученые обнаруживают пережитки индоевропейской эпохи, утраченные, как они считают, в большинстве других сохранившихся традиций. Для сравнения авторы привлекают лингвистические данные и материалы родственных индоевропейских мифопоэтических структур.

Методологическая модель Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова со временем превратилась в своеобразную научную парадигму. В ее русле выработался определенный исследовательский стиль, характерная черта которого – привлечение широкого и разнопланового контекста. Он присутствует и в белорусской науке как вполне определившееся течение, альтернативное по отношению к устоявшемуся, привычному научному дискурсу фольклористики 1980-х гг.

Вряд ли нужно в очередной раз доказывать, что существуют мифы без ритуалов, но важно уяснить, что ритуал – это всегда мифоритуал, потому-то фольклор, даже в сохранившихся древнейших формах, – не пережиток, не окаменелость, а живая материя.

### Психоаналитическое направление

Сегодня студенты-гуманитарии в той или иной степени знакомы с идеями З. Фрейда и К. Юнга. Австрийский врач, психолог, ученый З. Фрейд считается основателем психоаналитической школы, его ученик К. Юнг – ее реформатором. Первый оперировал термином «индивидуальное бессознательное» и создал странную теорию художественного творчества как деятельности психики невротизированной личности, второй – термином «коллективное бессознательное» и создал теорию архетипов, т. е. психических структур позитивного и негативного толка, обладающих способностью активизироваться во время творческого процесса. Оба оказали влияние на развитие филологии, но в разной степени. По понятным причинам восточнославянская наука, особенно фольклористика, оказалась в стороне от увлечения фрейдизмом, поразившим Америку и Европу в первой половине XX в. С 1990-х гг., когда стали активно издаваться и переиздаваться работы психоаналитиков, в научных изданиях участились ссылки на них, а термин «архетип» получил столь расширительное значение, что потерял всякий смысл, стоит только трезво взглянуть на возможность психоанализа. Вероятно, это дело будущего, однако уже сейчас мифофольклорист вполне может очертить область применения психоаналитического метода.

#### *Вам поможет*

*Волошинов, В. Н.* (М. М. Бахтин). Фрейдизм / В. Н. Волошинов. М. : Лабиринт, 1993.

В данной работе М. М. Бахтин определяет метод З. Фрейда как *интерпретирующий* (истолковывающий), анализирует фрейдистскую философию культуры, дает обоснованную критику фрейдизма, рассматривая его как разновидность субъективной психологии.

Мифокритики с энтузиазмом восприняли идеи З. Фрейда, который, со своей стороны, вполне сознательно ставил задачу быть посредником между психоаналитиками и их разработками новой техники анализа материала и этнологами, литературоведами, фольклористами и др. Однако довольно скоро выяснилась присущая фрейдовской методологии монотонность: анализ упорно сводился к обнаружению в произведениях эдипова комплекса и влечения героев к смерти. Сам З. Фрейд обнаружил глубинное психологическое

влечение к смерти в «Венецианском купце» и «Короле Лире» В. Шекспира, а в «Царе Эдипе» Софокла, «Гамлете» Шекспира, «Братьях Карамазовых» Ф. М. Достоевского – разные грани эдипова комплекса. В частности, Гамлет, по его мнению, тайно желал смерти отца, Клавдий осуществил его желание, потому-то он бессознательно отождествляет себя с убийцей, медлит с мстью, а комплекс вины провоцирует стремление героя к смерти. Согласно З. Фрейду, гуманизм Ф. М. Достоевского определяется невротическим переживанием автором «Братьев Карамазовых» эдипова комплекса и самонаказанием за желание смерти ненавистному отцу, который действительно был убит. Необычна и концепция преступника у Достоевского. По Фрейду, тот у писателя «почти спасатель, взявший на себя вину, которую в другом случае несли бы другие».

Надо сказать, что фрейдизм почти сразу встроился в биографический метод. Исследователи искали в биографии писателей скрытые травмы и комплексы, знаки психологического неблагополучия, невротического расстройства и т. д. – все то, что было вытеснено в сферу бессознательного, подавлено, в том числе осуждаемые культурой влечения – сексуальные (Эрос) и разрушительные (Танатос).

В советской фольклористике термин «бессознательное» использовался по отношению к специфике фольклорного творчества, субъекты которого не осознавали себя авторами. Поскольку творцом фольклора считался народ, то ему могли быть свойственны исключительно здоровый дух, оптимизм и т. п. И это действительно так. В семейно-бытовых песнях вдруг появляется персонаж явно невротического типа, что требует психоаналитического подхода к проблеме их «автора». При внимательном чтении работ З. Фрейда можно найти подсказки для получения вразумительного ответа на моменты психологического свойства, которые при традиционном анализе упускались из виду: например, о странном влечении похитителей к несвободным женщинам, имеющим мужа, жениха, поклонника, в сказках, о древнейших истоках феодального права первой брачной ночи, нашедшего отражение в конфликте между влюбленной парой и господином, в ряде баллад, преданий, легенд.

На теории индивидуального бессознательного базируются работы ученика и последователя З. Фрейда Отто Ранка (1884–1939). Его основная книга – «Травма рождения» (1924), где речь идет о блокировке «ужаса рождения», появлении внутриспсихологического конфликта и неосознаваемого стремления человека вернуться во внутриутробное состояние, принимающего сублимированные формы. Травматический опыт свободы при акте появления на свет, сопровождающийся отрывом от матери, – основа глубоко укорененного чувства покинутости, одиночества, отвергнутости и т. п. Противостоять неврозам О. Ранк предлагал через «волевую терапию», причем воля для него была творческой силой, развитие которой способствует формированию индивидуальности человека.

Для фольклориста представляют интерес работы О. Ранка, посвященные исследованию инцестуозных мотивов, в частности «Инцестуальные мотивы в поэзии и саге» (1912). К изданию «Миф о рождении героя» О. Ранка обращались студенты при исследовании мотива инцеста в белорусском фольклоре – календарно-обрядовых песнях и балладах.

### *Для заинтересовавшихся*

1. Рекомендуем новое издание «Беларускі фальклор. Матэрыялы і даследаванні: Зборнік навуковых прац», первый выпуск которого осуществлен в 2014 г.

2. Обращаем ваше внимание на основательную статью Сергея Саныко «Баладны сюжэт “Удава, яе дачка і сыны-карабельнікі” і індаеўрапейскі “царскі наратыў”» (Вып. 1. С. 20–58). Данный сюжет, как и другие, содержит мотив инцеста. Хотя автор не использует книги О. Ранка и нигде не ссылается на него, статья представляет для мифофольклориста несомненный интерес.

К. Г. Юнг (1875–1961) – человек, который избавил науку от диктата фрейдизма, кошмаров инцеста и комплексов, пересмотрел ряд положений ортодоксального психоанализа, в частности о зависимости характера человека и его неврозов от инфантильных (детских) переживаний, что сразу поколебало положение фрейдизма в биографическом методе литературоведения, когда в произведении выискивались следы актуализации детских и юношеских травм писателя. Исследователь отказался от буквального понимания импульсов инцеста и эдипова комплекса, предположив, что они символизируют некие эзотерические (скрытые) явления разума. Точно так же он переориентировался в понимании либидо, отказавшись от его сексуальной трактовки в пользу энергетической. К. Г. Юнг отверг инцестуальную подоплеку привязанности мальчика к матери, объяснив ее защищающей функцией матери, обеспечивающей ребенку психологический комфорт. В отличие от З. Фрейда его ученик рассматривал подлинные символы не как знаки подспудных процессов, а как «выражения для идеи, которую пока еще невозможно обрисовать иным или более совершенным способом». Гипотеза ученого о структуре сознания, состоящего из личного (индивидуального) и коллективного (общего, безличного), была подхвачена американскими мифокритиками, с интересом встречена в Западной Европе и России, продолжая привлекать внимание гуманитариев и по сей день.

### *С чего начать?*

Со словаря.

Аналитическая психология: словарь. СПб., 1997.

Мы еще будем возвращаться к психоанализу, в том числе к знаменитым *архетипам* К. Г. Юнга – общему, как он посчитал, психологическому достоинству человечества, наднациональным структурам, возбудителям творческого воображения, играющим исключительно важную роль в создании особо важных, значительных произведений. Никто не может сказать, что послужит спусковым крючком, включающим вдохновение, приход музы, по античным представлениям, или активизация архетипа, согласно К. Г. Юнгу, исследователь имеет дело с результатом, подлежащим осмыслению.

К. Г. Юнг четко сформулировал одну удивительную особенность общечеловеческих первообразов – их мифологический характер. Значение мифологической проблематики для фольклористических и литературоведческих исследований сейчас никто не будет отрицать. Он прекрасно понимал эвристический характер своей гипотезы при рассмотрении психологии архетипов Младенца, Девы, Матери, Возрождения, Духа, Трикстера<sup>1</sup>. Важно, что при *единстве* архетипов он подчеркивал *множественность* проявлений и присутствующей самой природе архетипов «особый текучий вид интерпретации»: «Ни один архетип не может быть сведен к простой формуле... Он продолжает жить веками и всегда требует нового истолкования. Архетипы – нерушимые элементы бессознательного, которые, однако, постоянно изменяют свою форму»<sup>2</sup>.

Прямое или косвенное (транспортированное через промежуточные исследования) влияние идей К. Г. Юнга мы обнаруживаем на каждом шагу, когда исследователи берутся за «вычисление» семантики мифологем или фольклорных образов. Мифокритики, разумеется, опирались не только на юнгианскую концепцию мифа в его связи с архетипами, но многие отдавали предпочтение именно ей. Хватало, впрочем, тех, кто скептически относился к достоверности мифокритических интерпретаций произведений «по Юнгу». Стиль научного дискурса советского времени характерен, например, для статьи И. Штала с красноречивым названием «К критике феноменологической, экзистенциалистской, юнгианской и структуралистской методологии (на материале исследования буржуазным литературоведением поэм Гомера)», помещенной в книге «Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественный образ и структура» (М., 1975). Совершенно напрасно отвергая психоаналитический подход к анализу художественных произведений, отдавая предпочтение академическому, автор все же верно подметил методологические недостатки работ юнгианского толка. По его мнению, часто это бесперспективный, утомительный и однообразный бег на месте. В результате исследователь приходит к давно известному, бесспорному, выверенному или, наоборот, не оставляет места ни писателю, ни его произведениям.

---

<sup>1</sup> См.: Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. М., 1997.

<sup>2</sup> Там же. С. 118–119.

Рискнем, однако, предположить, что благодаря становлению мифокритики, ритуально-мифологическая методология которой получила название *мифопоэтика*, фольклористы стали более активно изучать художественную образность как носительницу древних смыслов. Начиная с середины XX в. значительно расширяются горизонты восточнославянской науки. Правда, белорусскую фольклористику новые веяния затронули в меньшей степени. Однако и в белорусских работах все чаще появляются слова «архетип», «мифопоэтический», «мифосемантика» и т. п.

### *Необходимое предостережение*

Оно касается использования порочной методики семантического анализа фольклорных образов, мотивов, ситуаций. Ее суть состоит в том, что «исследователь» при рассмотрении мифологемы просто «вычитывает» ее смысл из словарей и энциклопедий, берет в готовом виде, не очень сообразуясь с контекстом.

Выглядит это примерно так. Анализируется, скажем, невинная пушкинская строка «И вот уже трещат морозы». За ней автору видится целый шлейф мифопоэтических представлений, связанных с древним Морозом, славянским божеством зимы, и далее в подтверждение следуют цитаты, например из «Славянской мифологии» (М., 1995. С. 267). Все прилично, научно, но не имеет отношения к пушкинскому контексту.

Данный пример чисто условный, надуманный, но он полностью соответствует квазинаучной модели, к сожалению, получившей «прописку» в современных фольклористических работах.

### *Несколько нужных книг*

1. *Фрэзер, Дж. Дж.* Золотая ветвь: Исследования магии и религии / Дж. Дж. Фрэзер. М., 1980.
2. *Фрейд, З.* Психология бессознательного / З. Фрейд. М., 1990.
3. *Юнг, К. Г.* Архетип и символ / К. Г. Юнг. М., 1991.

### *Вопросы*

Почему архетип младенца (Предвечный Младенец в предвечные времена), питающий мифы, сказки и ряд литературных произведений, в 20-е гг. XX в. как будто «засыпает»? Почему наблюдается концентрация книг «о нерожденности», о бесплодности, в произведениях либо нет детей, либо дети показаны как деградирующие, рождающиеся «в пробирке» (Р. Олдингтон, Э. Хемингуэй, Фицджеральд, Г. Гессе, Е. Замятин, Т. Манн, Фолкнер, Хаксли, М. Булгаков и др.)?

## Смотри

Руднев, В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста / В. П. Руднев. М., 2000. (Глава четвертая).

### 4.5. КАЗУС «КРЫЎЯ»

«Крыўя» – журнал Центра этнокосмологии с таким же названием. Проблемное поле этнокосмологии редактор издания Сергей Санько рассматривал как «результат интеграции проблемных кругов ряда гуманитарных и природоведческих дисциплин в той мере, в какой они оказываются причастными к “этнокультурной” проблематике. Это проблемы этногенеза и этнической истории, этнолингвистики, этнопсихологии, этносемиотики, культурологии и типологии культур, антропологии, археологии, астрономии (палеоастрономии), палеобиологии и т. п.». Для нас примечателен акцент автора на реальности интегративного проблемного поля различных дисциплин, что явилось основным аргументом в пользу легализации этнокосмологии, не чурающейся, как выясняется, проблем мифофольклористики.

В первом номере «Крыўя» за 1994 год позиционировалось направление исследований: Crivica, Baltica, Indogermanica. О чем эти статьи? О разном. Но все они – пример научных поисков и нетрадиционных подходов. Не будем их анализировать, а только отметим тематику.

С. Санько обратился к сюжету про исчезнувшего (отсутствующего) бога плодородия и проанализировал хеттские и белорусские параллели. Г. Довгялло заинтересовался фантастическими библейскими образами и символами в сравнительно-мифологическом аспекте. А. Перзашкевич касается отражения в конкретных материалах социального строя индоариев, в частности варны брахманов в постведический период. Филолога могут заинтересовать этимологические поиски автора. О тайне вед пишет М. Михайлов, выдвигая гипотезу календарно-хронологического происхождения ведийских гимнов. Символика свастики в центре внимания О. Дерновича и А. Кветковской. Белорусские легенды о Девичьей Горе исследует Э. Зайковский, привлекая широкий сравнительный материал. Для мифофольклориста окажутся полезными предлагаемые Ю. Дроздовым подходы к выяснению этимологии славянского «тꙋгъ 'бормотать, неясно говорить'». Белорусский случай встречи язычества и христианства – в поле зрения В. Лобача. Мифофольклорист не пройдет мимо статьи А. Прохорова, посвященной выявлению общих закономерностей функционирования мифологического сознания согласно данным современной нейробиологии. Привлекает внимание несколько неожиданное сравнение мифологических функций славянского Ворона и ведийского Варуны

в статье Ю. Дроздова. Оригинальный белорусский обряд «Вождение луки» представляет И. Мячикова.

Как известно, в основе многих научных открытий лежит стремление не просто понять то или иное явление, но иногда радикально изменить представление о нем, рассмотрев в новом контексте или по-новому выстроив ритмику его существования в культуре. Как цвет уже присутствует в солнечном свете, так и мифопоэтический образ является носителем многообразных смыслов, генетически связанных с базовыми мифоритуалами, что опираются на ритм естественных природных циклов. Вот почему ритуально-мифологический подход к анализу фольклорных произведений во многом проясняет генезис, семантику и функцию их поэтических образов.

Ритуал – та магнетическая сила, которая связывает поэтические образы обрядовых песен между собой. Как ни разнообразны их сочетания, обратного влияния на ритуал они не имеют: ритуальный смысл остается неизменным. Именно это обстоятельство позволяет вполне обоснованно ставить вопрос о реконструкции ритуального ядра той или иной обрядности на основе изучения ее поэзии. Разумеется, среди поэтических образов могут обнаруживаться необъяснимые разрывы и парадоксальные объединения – следствие движения обряда и связанных с ним песен во времени, что затрудняет реконструкцию, но не может служить препятствием, ибо и разрывы, и парадоксы имеют свое логическое обоснование. Его можно понять, сравнивая редуцированные участки с аналогичными сохранившимися.

#### 4.6. МИФОПОЭТИКА И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ РЕКОНСТРУКЦИИ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ФАКТОВ

Мифопоэтика – это феномен прежде всего фольклорного стиля, а потом уже литературного. За ней скрывается определенный тип авторского мировосприятия, фольклорного сознания и мышления. Динамический процесс художественного означивания мифологического в разных жанрах протекает по-разному. Скажем, в обрядовой поэзии доминируют мифометафоры и символы, а в сказке героического типа значимо противопоставление обычного и мифологического пространства с его особыми обитателями нечеловеческого типа.

Научную реконструкцию мифологического «предсмысла» (Р. Барт) фольклорного образа или ситуации следует отличать от научной интерпретации. Интерпретация – гипотеза, вольный полет мысли исследователя, реконструкция – явленная методика, допускающая ее использование в родственных областях.

Всякий раз, когда вы будете читать, что наши предки верили в то-то и то-то, что они поклонялись тем-то и тем-то богам, не исключено, что за этими утверждениями стоит предположение, не всегда основанное на минимальных сведениях и фактах, а зачастую даже противоречащее им.

Мифофольклорист – ученый специфический. Он имеет дело с мифом в оболочке фольклорного слова, с мифом, записанным с чьих-то уст, с дискурсивно изложенным мнением информанта, ограниченного своей локальной традицией. И нет никаких оснований распространять данное мифосообщение на всю этническую традицию, приписывать его мышлению народа: белорусы верили... славяне поклонялись... украинцы считали... и т. д. Единственное, что делает мифофольклорист, – под разными углами зрения анализирует мифофольклорные факты и судит именно о них, но никак не об универсальных внетекстовых понятиях типа всеобщей веры в богиню Ладу, покровительницу браков, только на основании песенных припевов. Недаром еще Ф. Ницше нелицеприятно отзывался о фантазиях ученых, которые одним росчерком пера, заменив строчную букву на прописную, превращали невразумительное слово в имя божества. Все это показывает, до какой степени необоснованными и странными могут быть научные построения и выводы. Вместе с тем подтверждается живучесть метода проб и ошибок, который в таких зыбких областях, как интерпретация, имеет полное право на существование. Однако в интерпретационном плавании есть свои «сциллы» и «харибды». На наш взгляд, следует остерегаться абсолютизирующего подхода. При нем исследователь, ориентируясь на идею, что произведение содержит *множество смыслов*, считает себя вправе вычитывать из мифопоэтики то, что ему в данный момент необходимо, не слишком заботясь об остальном. Мифофольклористу или тому, кто надумает заниматься проблемами мифопоэтики и реконструкции «предмысла», стоит обратиться к идее *«множественного смысла»* Р. Барта. Это путь анализа от произведения к Тексту как полю методологических операций. Согласно Р. Барту, природа Текста такова, что он должен *сквозь что-то* двигаться: сквозь, например, произведение или ряд произведений. Так и мифологический Текст, представляя собой множественный смысл, синкретизис, не застывает в неподвижности, а пронизывает множество произведений. Собственно говоря, данное обстоятельство позволяет ставить вопрос о возможности мифологических реконструкций.

Будущему мифофольклористу советуем:

#### *Для начала*

Можно обратиться к сборнику научных трудов «Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры» (Л., 1990). Он хорош сочетанием теоретических аспектов реконструкции с конкретными опытами по реконструкции элементов мифологии, мифосемантики обрядов и древних представлений.

### *Классика*

Классическим опытом реконструкции представляется реконструкция так называемого «основного» славянского мифа, произведенная Вяч. Вс. Ивановым и В. Н. Топоровым и изложенная ими в книге «Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов» (М., 1974). Согласно реконструкции участниками «основного» – грозового – мифа являются обитающий на небе Перун и змеевидный Велес, живущий внизу.

Причина их распри обычна для древнего общества: похищение Велесом скота или жены громовержца, праславянское имя которой, как отмечают ученые, остается неясным. Ученые очень широко используют белорусский материал как наиболее презентативный.

### *Пример абсолютизирующего подхода*

*Виноградова, Л. Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: генезис и типология колядования / Л. Н. Виноградова. М., 1982.

Автор работы настойчиво, с учетом анализа основного круга колядных обычаев, песенных мотивов и сопутствующих текстов – приговорных благопожеланий, просительных куплетов, формулы поздравлений, посулов, угроз и т. д. – доказывает, что этот материал «объединяет в единое целое именно поминальный характер», а вся величальная часть, особенно в цикле «молодежных» коляд, фактически «давно утратила связь с первоначальным характером и смыслом обряда».

Столь односторонний подход к колядной обрядности находится в противоречии с мифопоэтикой и мифосемантикой как раз величальных песен. Нисколько не отрицая наличия в ней поминального элемента, ярко представленного в обычае звать «на кутью» «святых дзядоў», «душечек», обратим внимание на ритуальную подоплеку поэтической формы величаний. Функционально они в соответствии с обрядовой традицией воспринимались как посвящения конкретным лицам – хозяину, хозяйке, их незамужней дочери, неженатому сыну, самому старшему и младшему в семье, а ритуально соотносились с небесной семьей.

## 4.7. РИТУАЛЬНЫЙ СМЫСЛ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ КОЛЯДНЫХ ПЕСНЯХ

Всякому подходу предшествует некая идея. Л. Н. Виноградова поддерживает мнение исследователей Д. К. Зеленина, В. Я. Проппа, Ш. Кулишича, Н. Курета и других о возможности сопоставления рождественского ужина славян с поминками.

О. М. Фрейденберг, вопреки учению А. Н. Веселовского о синкретическом обряде, из которого отдифференцировались эпическая и лирическая песни, а также драматическое действие, утверждает, что словесные, миметические и действенные формы развивались параллельно. Она доказывала, «что мышление тождеством метафоризирует совершенно одинаково и обряд, и его словесную часть и что ни обрядовая, ни словесная метафористика не возводимы друг к другу». В книге «Поэтика сюжета и жанра» (1997) О. М. Фрейденберг подчеркнула способность первобытного мышления объективироваться множественно и разнообразно.

Вот так множественно и разнообразно реализуется *инвокативная* колядная обрядность, осмысляемая в художественном плане *космически*, через образы небесных светил и явлений – солнца, месяца, звезд, зорь – как ритуальных адресатов величаний. Этот мотив – общий для восточнославянских колядок, что позволяет предположить наличие общего раннего источника. Сравним описание двора и хозяев в русской и белорусской величальных песнях.

### Русский вариант

Ходят девицы о святых вечерах,  
Виноградие красно-зеленое!  
Еще ищут девицы господинова двора.  
Господинов двор далеким-далеко,  
[На пятидесяти верстах] да на семидесяти столбах.  
Еще около двора да всё трава- мурава,  
Трава- мурава, трава шёлкова.  
На каждой на травинке по цветочку цветет,  
На каждом на цветочке по жемчужинке висит.  
У двора ворота были решётчатые,  
Подворотенка была стекольчатая,  
У ворот всерея была – рыбий зуб.  
Ступил во двор – все три терема стоят,  
Крутоверховаты, златоверховаты.

Во первом-то терему как светел месяц,  
Светел месяц – сударь батюшка,  
Во втором-то терему как светлая заря,  
Светлая заря – родна мамушка,  
Во третьем-то терему да часты звездочки,  
Часты звездочки – да родны сестрицы... (с. 93–94).

С русскими колядками можно познакомиться по составленному И. И. Земцовским сборнику «Поэзия крестьянских праздников» (1970), из которого заимствован пример.

#### Белорусский вариант

Да хадзілі, гулялі калядоўшчыкі,  
Каляда, Каляда!  
Да сачылі, пыталі багатага двара.  
Багаты двор – Пятра дом.  
Каля яго двара ўсё шаўковая трава,  
Ўсё шаўковая трава, ўсё жалезны тын,  
Стаўбы тачоныя, пазалачоныя,  
Вароціткі сярэбраныя,  
Падваротніцы – рыб'і костачкі,  
Зашчэпачкі медзяныя.  
На яго двары да чатыры церамы стаяць:  
У першым цераму – ясен месяц,  
Другі церам – ясна зара,  
Трэці церам – дробны звёздачкі,  
Чацвёрты церам – буён вецер.  
Ясен месяц – сам гаспадар,  
Ясна зара – яго жана,  
Дробны звёздачкі – яго дачушкі,  
Буён вецер – яго сыны (с. 154–155).

Отсылаем к тому «Зімовыя песні» (1975), составленному А. И. Гурским и З. Я. Можейко, где представлены другие варианты колядной песни о небесной семье.

Первое, что обращает на себя внимание, – тождественность художественного, реального и мифологического миров. Правда, эта тождественность, составляющая суть мифопоэтики, распространяется исключительно на ритуальное время новогоднего обновления мира. Мы не ошибемся, если посчитаем, что содержание подобных колядок следует понимать буквально. Конфликт между явным содержанием и внутренним смыслом им не присущ, и все колядные персонажи не просто художественная реальность, а к тому же реальность мифологического плана. Видеть в них идеализированные образы

членов крестьянской семьи – значит профанизировать смысл песнопений, опускать их на бытовой уровень. В ритуальное время члены крестьянской семьи, не лишаясь идентичности, приобретают «биографию» сакральных персонажей – обожествленных космосов. *Тогда кто же такие колядники?* Этот вопрос интересовал многих славистов, и отвечали на него по-разному. Почти независимо друг от друга и на своем национальном материале ученые склонялись к мысли, что колядники исполняют роль родовых предков, навещающих своих потомков. По мнению Л. Н. Виноградовой, книгу которой мы упоминали, доказательством служит внешнее оформление группы: «вывороченность одежды, мохнатость, горбатость, чернение лица сажей, прикрывание лица маской, в некоторых случаях – молчаливость или нарочитое изменение голоса, а также сама терминология ряженных» (с. 152). Кроме того, считает она, следует учесть наличие таких песенных мотивов, как приход колядников издалека, переход по мосту, устройство мостов и подобных, позиционирующих «инаковость» обрядовых персонажей, их принадлежность к миру мертвых.

Разумеется, далеко не все ученые разделяют эту идею. Для филологов важен момент, что колядники и воспринимались, и представлялись в песнях как положительные персонажи. Их приход считался хорошим знаком. К встрече колядников готовились заранее, но приглашали на праздничный ужин, на кутью, вовсе не их, а своих «святых дядю», колядников же награждали мясными и хлебными продуктами, которые к числу поминальных блюд вряд ли относятся. Колядные песни могли реализоваться благодаря представлению о возможных мирах – желанных и нежеланных. Согласно мифологически настроенному мышлению у настоящего есть веер возможностей, позитивных и негативных версий движения. Сверхзадача колядных песнопений – магическая нейтрализация негативного сценария путем объективации позитивной версии ритуального возвращения к истокам с идеальной космической семьей, с которой мистически соединяется земная.

Данный момент объясняет семантические основы колядной мифопоэтики, функциональность идеализации как явления высшего порядка. В качестве примера сошлемся на образы женских персонажей – хозяйки-солнца и дочери-зари, идеальных в силу своей мифологической сущности. Хозяйка – ипостась солнца. Идеальный мир колядных женщин естественно вливается в общий идеальный универсум, где каждое событие, каждое явление, каждый поворот жизни или поступок имеет ожидаемые последствия. Здесь следует еще раз повторить, что все сюжетные ситуации, связанные с женскими персонажами, целиком условные. Иногда кажется, что они срисованы с натуры, взяты из жизни, но это не больше чем видимость. Хотя фрагментарная деталь берется из реальности, вся ситуация не имеет в ней опоры. Трудно себе представить,

что события, которые группируются около женских образов, хоть и исключительные, но все же реальные даже в своей исключительности. Вот хозяйка дома подметает сени, и ведь не перечесть, сколько раз она это делала, далее говорится, что хозяйка находит деньги – «шэляжкі». Допустим, так оно и было. Но может ли она купить на эту мелочь три города – Киев, Чернигов, Лоев? Реально – нет. Значит, речь идет о мистической покупке, совершаемой мистическим лицом, но покупка-то абсолютно реальна. Как это может быть? С учетом того, что в колядных песнях хозяйка отождествляется с солнцем, ситуацию можно прокомментировать следующим образом: солнце на Коляды возвращает свои лучи = свет = деньги и снова освещает = закупает земные города.

Обратимся к интерпретации других песенных ситуаций. Вот кузнецова жена приказывает кузнецам построить церковь, уместить мосты для трех праздников – Рождества, Василия, Крещения, т. е. и действие, и перечень праздников имеют хронотопную семантику. Простая крестьянка изначально богатая как госпожа: у нее сорок коров отелились, сорок овец окотились. Если же она занимается обычным женским делом, к примеру *белы кужаль чэша*, то происходит это не в бедной крестьянской хате, а обязательно у *новой каморы*. Здесь отметим хронотопный скачок из царства обыденности в царство новизны. Удивительная красота женщины – это красота света, сияния. Отсюда и высокий статус хозяйки, и ее атрибутивные характеристики, и ее богатство, потому что свету принадлежит все, что он в данный момент освещает. Петрова жена *«па дварцю ходзіць, як месяц усходзіць, да сяней выйшла, як зара зайшла»* (ЗП, 301).

Вы скажете, что здесь не отождествление, а всего лишь поэтическое сравнение. Совершенно верно. К счастью, есть такая наука: историческая поэтика, основы которой заложил А. Н. Веселовский. Она отвечает на вопросы, как появились те или иные поэтические средства и приемы создания образности. Высказывалась мысль, что сравнение из-за своей сложности появилось в словесных текстах довольно поздно и только тогда, когда покачнулась мифологическое мышление. Что мы имели ритуально? Согласно ритуалу в сакрально отмеченное время происходит пространственно-временное замещение реальной действительности на первоначальную, существующую в проекции мифологического хронотопа с соответствующими первовремени персонажами. В очередной раз подчеркнем – каждый персонаж обрядности важен не сам по себе, а как ритуальная ипостась высших сил. Буквально каждая крестьянская семья теряет свою земную сущность и становится загородной небесной, а их дом – небесным жилищем или храмом. Вот поэтому строки колядной песни *«ясна сонейка – то гаспадынька»* (ЗП, 308), *«а што*

*месячок – то-то матушка»* (ЗП, 308) понимались буквально: это была не художественная условность, а ритуальная реальность.

И совсем другая картина, если смотреть на тексты со стороны, воспринимать их как художественные создания, не обращая внимания на ритуальную функциональность. Тогда действительно можно увидеть в солнце, месяце, заре символы, относящиеся к хозяйке дома. Ничего страшного в таком толковании нет. Такова судьба обрядовых песен. У них сложные отношения со временем. Да, оно многое поглощает, но верно и другое: древние тексты повышают свою информативность и к ритуальной добавляется художественная. Даже не просто добавляется, а выходит на первый план. И это замечательно. Потомки получают поэтическую жемчужину, а гуманистический пафос произведений, адресованных хозяйке, придает новый жизненный импульс старым текстам с мифологической семантикой женского образа – ипостаси небесного светила.

### Девушка-заря

Но, может быть, образ девушки строится иначе? Ничуть. Используется тот же принцип тождества, та же астрономическая семантика. Общим является также идиллический модус художественности, поэтому оба образа, женщины-хозяйки и девушки на выданье, абсолютно гармоничны. Конечно, можно сказать, что образ девушки основывается совсем на иных представлениях, связанных с социальным статусом незамужней паненки. Но так ли это существенно для обрядности?

Откажемся от широко распространенного утверждения, что наиважнейшей функцией календарных обрядов было магическое обеспечение богатого урожая, т. е. от того, что на первом плане находится аграрно-магическая функция. На самом деле главная функция обрядовой магии – темпоральная, проще говоря, обеспечение движения циклического времени, чтобы тем самым обеспечить продолжение жизни рода. Что для этого нужно? Появлению следующего поколения должны предшествовать брачные отношения. Следовательно, ритуальное воссоздание идеальных материальных условий значимо только в совокупности с ритуальным жестом в сторону мифологической, т. е. идеальной, первопары, включающей идеальную невесту и идеального жениха. Художественные детали недвусмысленно указывают на извечную прецедентную невесту – персонифицированную девушку-зарю. Именно ее атрибуты служили основой создания песенных мотивов. Они вроде бы апеллируют к реальности, но эта реальность не бытового порядка. Так, никогда не ходили молодые паненки на мосты с медом-вином в туровом роге, а вот заря делает это регулярно. Что это за мост? Очень странное место:

Ой, мосту, мосту пазалочаны,  
Святы вечар!  
Пасярод мосту светлянька стаіць.  
А ў той светляньцы Галечка сядзіць.  
Галечка сядзіць, косаньку заплятае (ЗП, 240).

Но если имеется в виду заря, ипостасью которой является земная девушка, то все становится понятно – и золотой (небесный) мост, и светлица (зари) посреди моста. И далее загадки, что загадывают девушки-турчанки. Отгадывание их на новый год, как отмечают ученые, имело ритуальный смысл. Отгадывая, называют предмет или явление, а назвать – значит воссоздать его, ибо в мифологических координатах слово = действию = самому предмету.

В данной песне отгадкой служат: природа – «*сіні камень*», т. е. кости земли, «*папараць*», т. е. что растет на ней, и культура – «*стрэлянька*», т. е. то, что создано руками человека (ЗП, 240). Необязательно перечислять все предметы, достаточно одного или части вместо целого.

Разумеется, фантастическая ситуация, когда семьсот сватов или женихов сватают девушку в поле, вовсе не гипербола и не идеализация девушки, а, можно сказать, реальность небесного порядка. Все знают, что год состоит из 365 дней. Однако находили древние календари с годом в 350 дней. В этом году, естественно, 700 зорь, у которых соответственно 700 женихов – возлюбленных. Числовой код, как видим, очень точен, а его хронологическая функция бесспорна.

Поскольку девушка в колядных песнях целиком хронотопный образ, то и художественные мотивы, связанные с ней, имеют хронотопную функциональность. Отметим некоторые из них.

Группа родственников забирает с игрища загулявшую хороводницу. Ситуация не имеет отношения к реальной действительности, но соответствует ритуальной. Вечерняя заря не должна задерживаться на небе, поскольку в колядную ночь ей предстоит важное дело – вместе с братом-месяцем отыскать бога, поэтому параллельно антропологическому коду выступает астрономический: «*Ходзіць, паходзіць месяц па небу, // Кліча, пакліча зору з сабою*» (ЗП, 218). В некоторых песнях речь, видимо, идет обо всех годовых зорях:

Хадзіў, пахадзіў  
Месяц па небу.  
Ой, зваў, перазваў  
Зоры з сабою:  
– Зоры, зараніцы,  
Мае сястрыцы,  
Хадзіце са мною  
Бога шукаці (ЗП, 218).

Здесь ключ к расшифровке человеческого кода. Когда хозяин говорит «*Найму жанцоў – семсот малайцоў, // Настаўлю копак, як на небе ж зорак*» (ЗП, 216), ситуация приобретает хронотопный смысл:

а) пространственный с ритуальным параллелизмом земного и небесного (копки // зорки);

б) временной (количество жнецов соответствует количеству годовых зорь).

Загадочен образ винного колодца, из которого девушка черпает вино. Можно только предположить его смысловую связь с действиями той же зари накануне своей небесной свадьбы. Отсюда столь необычные художественные детали песен: верба с *золотой* корой посреди двора, верба с *серебряной* корой и *золотой* росой на горе, береза с *золотой* корой в саду или у перевоза и т. д. Это золото и серебро девушка отдает кузнецу, чтобы тот выковал из них украшения к свадебному обряду.

При расшифровке мифопоэтики не стоит без нужды спекулировать на мифологеме Мирового Древа. Учитывая ряд сходжений между белорусскими и индийскими фольклорно-мифологическими фактами, допустимо сопоставить чудесное древо колядок с индуистской мифологемой *сварги* (др.-инд. *svarga* – «небо»), раем Индры, расположенном на вершине горы Меру. Там, в парке, окружающем дворец, растут чудесные деревья, исполняющие желания, среди них – *париджата*, легендарное дерево с золотой корой, добытое богами и асурами при паханье океана и особенно любимое небесными танцовщицами апсарами. Попутно заметим, что вряд ли сварог, относимый к славянским богам, был божеством огня, как считают некоторые ученые. Учитывая значение слова *svarga*, логично предположить его связь со светлым небом, как и у греческого Зевса.

Таким образом, как мы убедились, фольклорная мифопоэтика при системном подходе может служить надежным источником восстановления мифологических структур, а в некоторых случаях и сюжетов.

### Обратите внимание

Существует такое замечательное издание, как сборник «Балтославянские исследования», где мифофольклорист найдет для себя научно обоснованные теории, гипотезы, идеи и конкретные материалы. Например, в сборнике, изданном в 1986 г., в связи с нашей темой значима статья Вяч. Вс. Иванова «О мифопоэтических основах латышских дайн», а также Н. Велкоса «Древние смысловые пласты литовских святочных песен» (1997), «О семантике припева *lado* в литовских сутартинес» (1998–1999), В. Н. Топорова «Об отражении некоторых мотивов “основного” мифа в русских детских играх» (2004), Н. Лауринкене «Кузнец в литовской ми-

фологической традиции» (2004), Т. В. Цивьян «Мотив наказания Месяца в сюжете Небесной свадьбы» (2004) и др. Отметим, что в редакционную коллегию данного издания входил авторитетнейший ученый доктор филологических наук, профессор Адам Евгеньевич Супрун (1928–1999), возглавлявший кафедру общего и теоретического языкознания филологического факультета Белорусского государственного университета.

#### 4.8. ПОГРЕШНОСТИ МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ПРОБЛЕМА ВЕРИФИКАЦИИ ИСТОЧНИКОВ

С семиотической точки зрения все фольклорные тексты – знаковые системы и, следовательно, по-своему герметичны. Тогда почему мы сфокусировались на календарно-обрядовых песнях?

Известно, что любое художественное произведение, календарно-обрядовая песня в том числе, представляет собой трехуровневую систему с такими компонентами, как текст, художественный мир, художественное содержание. Напомним, что текст – это речевая ткань произведения. Ю. М. Лотман в книге «Анализ поэтического текста» (1972) решительно предостерегал от смешивания двух понятий – «текст» и «произведение», поскольку текст является одним из компонентов художественного произведения, но не единственным. Он, «конечно, крайне существенный компонент, без которого существование художественного произведения невозможно. Однако художественный эффект в целом возникает из сопоставлений текста со сложным комплексом жизненных идейно-эстетических представлений» (с. 24–25). Текст подлежит структурному анализу, который, по словам Ю. М. Лотмана, «исходит из того, что художественный прием – не материальный элемент текста, а отношение», поэтому под текстом следует понимать «всю сумму структурных отношений, нашедших лингвистическое выражение» (с. 32). Универсальное свойство фольклорного текста – его вариативность, иногда настолько значительная, что меняются параметры художественного мира, второго компонента произведения, вызывая массу вопросов. Чтобы убедиться в этом, сравним три записи веснянки «Вол бушуе», помещенной в книге В. И. Роговича «Песенны фальклор Палесся. Песні святочнага календара» (2001).

Первый вариант:

За гарою,  
За гарою віл бушуе,  
Віл бушуе,  
Віл бушуе – вэсну чуе.

Нэ бушуй, віл,  
Нэ бушуй, віл, – вэсна прыдэ,  
Вэсна прыдэ,  
Вэсна прыдэ – горать будэш.

Безусловно, прав был Славой Жижек, который в книге «Чума фантазий» (2014) высказался о генезисе фантазии следующим образом: «...фантазии предшествует не реальность, а дыра в реальности, ее точка *недостижимого*, заполненная фантазией» (с. 21). Так и в процитированном начале полесской веснянки, хотя ее предметный мир, время и пространство соотносятся с реальным миром, на самом деле представляют собой некую иную реальность. В этой реальности вол, вопреки своей природе спокойного животного, ведет себя подобно быку-производителю. Собственно говоря, вол занял его место, потому что бык не то животное, на котором можно пахать, а песне, в соответствии с ее глубинным содержанием, нужно было пахотное животное. Сохранилась веснянка с таким началом: «*Бугай раве – у поле хоча*», но это поле не пашня, а пастбище: «*Не раві, бугай, – шчэ напасеся*».

Мотив бушевания вола – та самая дыра в реальности, о которой говорил С. Жижек. Его, бушующего, не должно в ней быть. Его там и нет, зато он есть в художественном мире веснянки, замещая быка.

Продолжим песню:

Дівка плачэ,  
Дівка плачэ – замуж хочэ.  
Нэ плач, дівко,  
Нэ плач, дівко, – вэсна прыдэ,  
Вэсна прыдэ,  
Вэсна прыдэ – замуж пуйдэш.

С бытовой точки зрения слезы девки вполне понятны. Каждая девушка хочет вовремя устроить свою судьбу, не остаться в перестарках. Но почему ее счастье связывают с весной? Обычно свадьбы справляли в Мясоед или по осени. Тогда, возможно, имеется в виду иная свадьба?

Во втором варианте слезы почему-то связываются уже с замужеством, к которому стремилась девушка, и с семейной жизнью:

Вул бушуе – вэсну чуе,  
Ворон крачэ – йысты хочэ,  
Дівка плачэ – замуж хочэ.  
Ны бушуй, волэ, пуйдэш в полэ,  
Ны крач, ворон, – найысыса,  
Ны плач, дівко, – пуйдэш замуж,  
Пуйдэш замуж – наживэсса,  
Наживэсса, наплачэсса.

Как видим, в данном художественном мире появляется третий персонаж – голодный ворон, которому пророчат сытость, а девушке – бесконечные слезы.

Обратимся к третьему варианту:

Вул бушусе – высну чусе,  
Ворон крачэ – сыра хочэ,  
Дівка плачэ – сына хочэ.  
Ворон крачэ, подлігае,  
Дівка сына сповывае.  
Ворон крачэ – сыр былэнькый,  
Дівка плачэ – сын малэнькый.  
Ворон крачэ – сыра з’івшы,  
Дівка плачэ – сына мевшы.

В третьем варианте строка о бушующем воле, как и во втором, остается заставкой, главные персонажи – ворон и девка, акцент делается на параллели сыр – сын. Учитывая, что в масленичных песнях молодежи предвещается рождение сына, если она вынесет славильщикам сыр, не кажется случайной связь ворона, птицы с хтоничной семантикой, сыра как отзвука жертвы хтоничного предназначения и сына – результата неких магических действий. Тогда кто он, этот сын? Человек? Нет, в контексте веснянок сын – зерно, брошенное в землю, которая воспринимается как рождающая могила. Подтверждением служит окончание веснянки, помещенной в томе «Веснавья песні» (1979) из свода «Беларуская народная творчасць»:

Ворон крача, сыра з’еўшы,  
Дзеўка плача, сына меўшы.  
Воран крача на галіне,  
Дзеўка плача на магіле.

В земледельческой мифологии смерть отождествляется с урожайностью. Зерно, умирая, возрождается в колосе, и так бесконечно. Только в ключе мифологии зерна становится понятной линия, связанная со слезами девки. Если предположить, что ее образ тождествен образу Весны, девы-матери, или ее дочери, тоже девы-матери, что следует из песни, обращенной к весне:

– Ой, вясна, ой, вясна, ой, вясэначка,  
Вясэначка,  
Дзе твая дочка Алёначка?  
Алёначка.  
– Сядзіць у садочку, шые сарочку,  
Шые сарочку.  
Шые сарочку свайму сыночку,  
Свайму сыночку,  
Свайму сыночку Васілёчку,

то вектор мифологизированных природных явлений логично выстроить от слез «на магiле» (а лоно матери-земли и есть могила зерна) до светлых слез над маленьким «сынам». Оплакивая смерть сына-зерна, девка-весняночка снова хочет «сына» (возрожденное зерно). Получив маленького «сына» (зеленые всходы), она не радуется «сына мевшы», а снова плачет. Это уже совсем другие слезы – животворящие слезы весны-матери, влага, необходимая для жизненной силы зерна-сына.

Художественный мир обрядового произведения через текст в какой-то мере соотносится с реальным миром, где есть волю, вороны, девушки, сыры, слезы и т. д., но концептуально он связан с его мифоритуальным содержанием, что мы и постарались показать при сравнительном анализе вариантов классической белорусской веснянки «Вол бушуе». Нетрудно убедиться, что произведениям мистериального плана свойственна особая закодированность мифоритуального содержания, требующая проведения специальных процедур для расшифровки их смысла.

Герметичность обрядового текста не столь важна для социума, в историко-культурных рамках которого разворачивается календарная обрядность, но данный факт актуален для исследователя. Социум довольствуется функциональной маркировкой произведений. Ему вполне достаточно доступных пониманию магических формул и благопожеланий, чтобы следовать традиции и стремиться к сохранению обрядов. Исследователь же сталкивается с базовой для герменевтики проблемой интерпретации. Он имеет дело со стабильным мифоритуальным ядром песен, представляющим через семантические коды, и с текстами, долгое время подвергавшимися действию вариативности.

Художественный мир песен не претендует на внешнюю усложненность, а предельно минимизированный поэтический стиль с недвусмысленными формулами создает обманчивое представление простоты и прозрачности. Обратимся к одному из вариантов неоднократно цитируемой веснянки диалогической композиционной формы, содержащей вопрос к весне и ответ весны:

– Ах ты, вясна, ты красна,  
А што ж ты нам прынясла?  
– На зямельку травіцу,  
На травіцу расіцу,  
На лясочак лісточак,  
На дзевачак вяночак,  
На дзевачак красоту,  
На мальчыкаў сухоту.

Вряд ли нас сегодня может удовлетворить констатация типа: в многочисленных весенних песнях показывается, какую пользу принесла людям весна. Что показывается, оно и так видно. А вот что за этим стоит? Каковы

отношения весны с землей? Как соотносится роса в веснянках с росой в юрьевских песнях? Какова в данном случае семантика венка? Что представляют в структурно-семантическом плане «красота» на девочек и «сухота» на мальчиков? Обратите внимание, что речь идет не о «дзеўках» и «хлопцах», а о младшем поколении.

Форму произведений, как видим, исследовать довольно легко. Не составляет труда описать параметры художественного мира, что неоднократно делалось. Привычные истолкования календарно-обрядовых произведений могут показаться молодым ученым, только вступающим на исследовательскую тропу, вполне обоснованными. Они упускают из виду, что зачастую эти объяснения тавтологичны, ограничены пределами формы. Кто будет возражать против утверждения: Юрию «прыпісвалася “адмыканне” зямлі, цяпла або вясны, што з’яўляецца старажытным язычаскім уяўленнем»? Особенно если оно подкреплено красноречивым примером: *«Святы Юрый, божы пасол, // Да бога пайшоў, // А ўзяў ключы залатыя, // Адамкнуў зямлю сырэсэнскую, // Пусціў расу цяплюсенькую».*

Так написано в учебнике 1966 г. «Беларуская вусна-паэтычная творчасць» (с. 77). Что изменилось за прошедшие годы? Почти ничего. 1997 год. Читаем: *«У сённяшняй народнай міфалогіі Святы Юрый з’яўляецца стаўленікам Бога сярод людзей, які быццам бы адмыкае прабуджаную пасля зімовага сну зямлю і пускае на яе расу, ад якой усё жывое на зямлі набірае рост і моц».* Далее идет иллюстративный пример: *«Вось як гэта падаецца ў адной з песень Юраўскага цыкла:*

Ты, Юр’я, Святы ключнік,  
Сядлай каня варанога,  
Едзь у поле чыстае,  
Адамкі зямлю, пусці расу,  
Пусці расу на ўсю вясну,  
І густую, і чыстую,  
І цёплую, і мокрую,  
І на кожны цвет,  
І на ўвесь белы свет».

И все. Более четко сказал А. Лис: «У аснове ключавага матыву юраўскіх песень ляжыць міф, павер’е пра адмыканне Юр’ем зямлі і выпусканне расы», но семантика открывания и выпускания во всех случаях подменяется функциональной характеристикой. А между тем эротическая подоплека весеннего мифа про отношения Юрия (белорусского Юрилы – аналога летнего русского Ярилы) и земли если не очевидна, то во всяком случае вполне предполагаема. Юр, воплощающий чувственную страсть, – одно из немногих самостоятельных божеств восточнославянского ареала, Юрила – его эпитет. Юрья, Юрай –

варианты имени. Игнорировать Юра, ставить его на искомное, но как бы пустое место святого Георгия, считать, что христианский святой заменил языческого Велеса только на основании некоторого совпадения функций (забота о животных), – позиция, конечно, интересная, однако ничем не подкрепленная.

Что делать начинающему исследователю календарно-обрядовых песен, если в вузовских учебниках по фольклору и даже вроде бы в серьезных научных трудах по-прежнему акцентируется исключительно аграрно-магическая функция произведений (не спорим, она присутствует), а наличие среди них огромнейшего пласта произведений с любовно-брачной и семейной тематикой объясняется, как это сделано в учебнике В. П. Аникина и Ю. Г. Круглова «Русское народное поэтическое творчество» (1983), «их исполнением в обрядах, участником которых в основном была молодежь. Семья – основа общества, и ее судьба не могла не волновать человека. Поэтому и обряды, и песни вели борьбу за создание крепкой, счастливой семьи, основанной на любви, равноправии и уважении» (с. 93). Хотелось бы верить. В то же время как быть с тем, что в колядках обрисовывается не совсем обычная семья, можно сказать, идеальная, прецедентная, созданная самим Богом. Увидеть это событие помогают колядники, приглашая выглянуть в окно (текст взят из сборника В. И. Роговича), где

Сам Бог ходить, тэрэмы строіць:  
Пэршый тэрэм – краснэ сонцэ,  
Другый тэрэм – ясна зурка,  
Трэтый тэрэм – друбны звёзды.  
Краснэ сонцэ – пан-господар,  
Ясна зурка – господаыня,  
Друбны звёзды – твэі дыты.

Здесь реальная хата реальной семьи не сливается с теремами небесной семьи: хозяин как бы смотрит в окно на свое «пудвур'ечко». В ритуальное время любая семья, включающаяся в обряд, мистериально **отождествляется** со священной. И в этом отождествлении не было никакого величания, одна сплошная магия возвращения к священным истокам. Правда, со временем магическая актуализация небесной семьи стала восприниматься в эстетическом ключе. Но кто спрашивал, что думает по поводу песенного уподобления человеческой семьи небесной сам народ?

В следующей полесской щедровке только с натяжкой можно говорить о наличии отождествления. Там присутствуют две разноплановые семьи, и акцент делается на небесной, озаряющей своим светом крестьянский дом:

В нашего дядька хороша хатка,  
Шчодрый вэчор, хороша хатка!

Припев, естественно, повторяется со второй частью каждой строки.

З трьма двэрамы, з трьма окнами:  
В одне окно сонэйко світыть,  
В другэе окно місячык світыть,  
В трэтые окно зурочки світыть.  
А шчо й сонэйко – гэто батюхно,  
А шчо й місячык – гэто матухна,  
А шчо й зурочки – гэто діточкы.

Поздравление с праздником включает заклинательную формулу аграрного плана: «*Вроды, Божэ, жыто й пшэныцу*», но оно следует за песней, а песня как раз поэтически моделирует эту божественную среду и божественную семью. Без ее актуализации обращение повисает в воздухе. Если и есть в песнях величания, то они касаются именно сакральной семьи.

С конца 50-х гг. XX в. в советской фольклористике установилась, как единственно правильная, концепция трудовой основы фольклора. Предметом особой гордости было то, что русский фольклорист В. И. Чичеров (кстати, очень достойный ученый) **«впервые»** обосновал обусловленность календарных обрядов трудовой деятельностью крестьян в конкретных исторических и природных условиях», разделив обряды на две группы: 1) обряды, способствующие урожайности (зимние, весенне-летние); 2) обряды, благоприятствующие уборке урожая, – о чем сообщалось в учебнике «Русское народное поэтическое творчество» В. П. Аникина и Ю. Г. Круглова (с. 59). Все остальные классификации после работы В. И. Чичерова «Зимний период русского народного календаря XVI–XIX веков» (М., 1957) были окончательно отвергнуты. Особенно старательно открепивались от всего мифологического. Однако уже в 2001 г. В. П. Аникин в учебнике «Русское устное народное творчество» не абсолютизирует трудовую концепцию календарной поэзии. Так, в частности, он пишет: «Древнейшие традиции обрядового календарного фольклора складывались в соответствии с мифологическими представлениями об устройстве мироздания и в прямой связи с практическими нуждами земледельца» (с. 89). Автор делает акцент на солярном мифе, тем самым возрождая традиции русской мифологической школы в лице Ф. Буслаева и А. Афанасьева, прежде раскритикованные.

На наш взгляд, вряд ли можно считать большим достижением советской науки признание очевидного факта, что календарная обрядность связана со сменой времен года (об этом еще раньше говорили И. Сахаров, Е. Аничков и др.) и цикличностью сельскохозяйственных работ. Чтобы завершить тему, выскажем соображения относительно главной темы, главного героя календарной обрядности и, соответственно, главной заботы исполнителей обрядов.

Полагаем, что ее герой – само календарное время во всех его природных и хозяйственных проявлениях.

Как видим, функции календарной обрядности многообразны и гораздо шире аграрно-магической, а смысл календарного песенного фольклора неизмеримо глубже его утилитарной (практической) составляющей. Учитывая сказанное, молодой исследователь в плане пополнения методологической базы может обратиться к изучению основ герменевтики. В данном случае это тем более уместно, что герменевтический подход нацеливает исследователя на расшифровку смысла произведений, т. е. концептуальной составляющей художественного содержания.

Стоит также иметь в виду понятие «герменевтический круг». Это так называемый «круг части и целого». Выработать критерии определения характера связи частей между собой и в отношении к целому – вот задача, подлежащая решению. В структурном плане применительно к волшебной сказке это великолепно сделал в 1928 г. В. Я. Пропп. Некоторые ученые склонны трактовать герменевтический круг как порочный. М. Хайдеггер, наоборот, считает, что это никак не роковой круг, затягивающий исследователя в бесконечность.

В лагере герменевтиков, начиная с авторов «Герменевтики» (1838, 2004) Ф. Д. Э. Шлейермахера (1768–1834), реконструировавших его учение, и до сегодняшних теоретиков и практиков филологической герменевтики, единодушия не было и нет, что вполне нормально для науки, более того, необходимо для ее развития. Хватало и критики – двигателя прогрессивной мысли. Между тем рассмотрение исследований, посвященных календарно-обрядовым песням, под углом зрения концепции понимания произведений Ф. Д. Э. Шлейермахера позволяет обнаружить массу нарушений герменевтических правил. Так, фольклористы акцентировали внимание на фактах хозяйственной жизни народа как творца календарных песен, тем самым интуитивно соблюдая одно из правил герменевтики, но при этом игнорировали связанное с ним другое правило – не истолковывали произведения в качестве факта фольклорного сознания коллективного автора и его жанрового мышления, т. е. феноменологически. К сожалению, феноменологических исследований в фольклористике почти не наблюдается.

Модернизация сознания фольклорного автора, навязывание произведению свойственных эпохе исследователя ценностей, анализ с точки зрения идеологически ангажированной или «модной» методологии – еще один герменевтический грех фольклористики. Ф. Д. Э. Шлейермахера упрекали за определение герменевтики как интуитивной науки, во многом основанной на таланте интерпретатора, его способности вживаться в произведение и мышление автора, отказываясь от научных предрассудков своего времени, отключаясь от

собственного исторического контекста с целью интуитивно «схватить» общий смысл произведения. При этом забывалось, что интуитивное постижение, по Шлейермахеру, должно подтверждаться скрупулезным анализом частей произведения в их отношении к общему смыслу. Таким образом, если вернуться к календарно-обрядовым песням, понимание их произведений определено не единичный акт, а постепенный процесс.

Для современной фольклористики актуальны проблемы, очерченные Х. Г. Гадамером в работе «Истина и метод» (1960). Применительно к нашей теме они звучат следующим образом:

1. Можем ли мы сегодня надеяться на понимание произведений, культурно и исторически очень далеких от нас?

– Можем, если правильно выделим их ритуально-мифологическую основу.

2. Возможна ли их «объективная» интерпретация, если ученые ограничены исторической ситуацией?

– Возможна при правильном проведении герменевтических процедур.

3. Каков смысл календарно-обрядового текста?

– Он проистекает из взаимосвязи внутренней и внешней форм произведений.

4. Насколько важен для понимания смысла замысел «автора»?

– Безусловно, важен. Здесь уже переход в область фольклористической феноменологии, оперирующей понятиями «фольклорное сознание», «фольклорное (жанровое) мышление».

Е. Цурганова настоятельно подчеркивает: «В задачу герменевтики не входит создание метода понимания, она занята лишь выявлением условий, при которых происходит понимание» (с. 193). Немаловажное условие понимания календарно-обрядовых песен – грамотное определение их адресованности. Поскольку перед нами магические произведения, то очевидна их обращенность к высшим силам, а не к пассивно-активным участникам обряда. Прочитаем С. Жижека, который считал: «...чтобы правильно интерпретировать сцену или высказывание, главной задачей является определить ее истинного адресата».

Вопрос определения адресата календарно-обрядовых песен далеко не прост. Выделяются по меньшей мере четыре типа адресатов:

1. **Эксплицитные**, четко обозначенные в тексте через прямое обращение к ним. Однако просто назвать их – еще не значит дать ответ, кто они такие. Например, кто тот бог, которого просят благословить «вясну загукаці»? Языческий? Христианский? Или «старыя людзі», «старыя дзяды»? Кажется, что ответ очевиден: предки, но мы, например, в этом не уверены.

Также всегда важно знать, какая ипостась Купалы имеется в виду при обращении – мужская или женская.

2. **ИмPLICITные**, или нулевые. Спросим себя: если представление с колядной «козой» считать символическим воплощением реального жертвенного обряда, то кому адресованы песни про козу и кому она предназначалась в жертву?

3. **Замещающие**. Как правило, это ритуальные дублиеры высших персонажей. Например, хозяин в колядках тождествен месяцу.

4. Видимо, есть и реальные адресаты, но грань между ними и замещающими очень зыбкая. Такова, например, березка в троицко-семицких песнях: обращаются к конкретному дереву или к березке как к календарному символу, хронотопному знаку.

Игнорирование герменевтических процедур приводит к насильственной интерпретации текстов. Одна из процедур – верификация источников, что чрезвычайно важно для фольклористики. Так, не выдерживает критики сообщение П. Шпилевского (Древлянского) о Яриле как дохристианском божестве предков белорусов. Несмотря на усилия З. Доленги-Ходаковского, А. Фаминцына и позже Б. Рыбакова легализовать богиню Ладу, нашедшие поддержку у ряда современных белорусских исследователей, в серьезных энциклопедических изданиях последних лет богиня с таким именем не значится, что заставляет сомневаться в справедливости интерпретации некоторых календарно-обрядовых песен. Так, например, белорусский фольклорист А. М. Ненадонец в книге «Нарысы беларускай міфалогіі» (2013), являясь сторонником существования богини Лады, поддерживает тех исследователей, которые, по его мнению, «слушна акцэнтуюць сваю ўвагу на тых вусна-паэтычных творах, дзе сустракаецца зварот да Лады як да сапраўднага боства». Для подтверждения белорусский фольклорист приводит цитируемую Б. Рыбаковым песню, взятую, в свою очередь, из книги А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу»:

Благослови, боже,  
Благослови, мати,  
Весну закликаці,  
Зиму проважати.  
Зимочку в возочку,  
Летечко в човночку...  
Благослови, мати,  
Ой, мати, Лада, мати,  
Весну закликаці.

Заменим прописную букву в слове «Лада» на строчную – и где богиня? Она превращается в простой припев, известный в ряде песен, в частности хороводных. Одну из них, «А мы сечу чысцілі, чысцілі» с припевом «Ой,

діди-ладу, чысцілі, чысцілі», А. М. Ненадовец приводит для доказательства тезиса, что «найбольш песна з Ладай або (!) ... з дзедам Ладам у беларускім фальклоры звязана папулярная раней гульня «А мы проса сеялі» (с. 289), где припев начинается словами «Ой, дид-Ладо». Автор во всем следует за Б. Рыбаковым, академиком, авторитетным ученым, реабилитировавшим Ладу как балто-славянскую богиню в книге «Язычество древних славян» со ссылкой на фольклорные и письменные источники<sup>1</sup>. И вроде бы все у него логично и убедительно, ностораживает доверие академика к непроверенным источникам. Так, например, он активно использует книгу А. С. Фаминцына «Божества древних славян» (1884), откуда берет песню «Дай нам житцу да пшаницу, // Ляля, Ляля, наша Ляля!», помещенную на стр. 295. А. С. Фаминцын же, как указано в сноске, взял текст из «Белорусских народных преданий» (1846–1852) Древлянского, представившего описания 52 богов и духов. Древлянский – псевдоним К. М. Шпилевского (1823–1861), много сделавшего для становления белорусской этнографии и фольклористики, но, к сожалению, замеченного в подтасовке и фальсификации материалов с целью доказать или проиллюстрировать свои мифологические измышления. Об этой странице его биографии энциклопедия «Беларускі фальклор» (ч. 2. 2006. с. 767–768) предпочитает умалчивать.

Для доказательства существования Лады А. С. Фаминцын приводит ряд слов с корнем -лад-, откуда они перекочевывают в книгу Б. Рыбакова, который авторитетно заявляет, что данные слова являются производными от имени Лада (с. 383). Этот же ряд цитирует А. М. Ненадовец (с. 288). Среди них слово «ладканя» (Западная Украина) – «свадебная песня». Однако известно, что ладканками назывались украинские песни, исполнение которых сопровождалось хлопаньем в **ладони**. Неужели и ладони возводятся к Ладе? Или все же стоит учесть значения слова «лада» (уговор, условие, ряда, взаимное соглашение) и «лад» (мир, согласие, любовь, дружба, отсутствие вражды, порядок), отмеченные в Толковом словаре Даля, а также «ударить по рукам» (сойтись в сделке, согласиться). Откуда «рукобитель» в бытовом значении (по какому-либо поводу или сделке) и обрядовом (в конце сватовства битье по рукам отцов жениха и невесты)?

Заглянем в дореволюционную «Большую энциклопедию» (СПб., 1903. Т. 11). Читаем: «Лада, славянская богиня любви, света, изобилия, существование которой у языческих славян подвержено, впрочем, сомнению. Это языческое божество выведено польскими историографами, так же как Лель, из припева “ладо”. В. С. Миллер склоняется к этому, но Потебня совершенно не верит в существование такого божества у славян. Последний

---

<sup>1</sup> Рыбаков Б. Язычество древних славян. М., 2002. С. 375–400.

принял сродство “лад” с литовским *ard yti*, так что “лада” значит ровня, пара (ст. *ладънь* – “ровный”, “четный”). Во всяком случае, по мнению Потевни, нет основания думать, что “лада” у славян имело иное значение, кроме нарицательного» (с. 758–759). Статья не подписана, однако впечатляет, что среди сотрудников энциклопедии были такие научные авторитеты, как академики А. Н. Веселовский, А. А. Шахматов, профессора И. А. Бодуэн де Куртене, Д. Н. Овсяннико-Куликовский и, кроме них, А. И. Богданович. Относительно Леля вообще категорично сказано следующее: «Лель, имя вымышленного славянского бога любви, будто бы упомянутого в свадебных песнях вместе с матерью Ладой и братом-близнецом Полелем» (СПб., 1903. Т. 12. С. 108).

Сегодня вопрос о Ладе, Лэле, Ляле считается как бы решенным. Несмотря на постоянно высказывавшееся недоверие к источникам сведений и предлагавшимся интерпретациям письменных сообщений, авторитета Б. Рыбакова оказалось, видимо, достаточно для того, чтобы, опираясь на него и, разумеется, ссылаясь на Древлянского, отводить им почетное место в энциклопедическом словаре «Беларуская міфалогія» (2006), где Лада, без каких бы то ни было оговорок, характеризуется как «адна з багіняў славянскага дахрысціянскага пантэона» (с. 275), так же как Лэля, Ляля (с. 280). В энциклопедическом словаре «Міфалогія беларусаў» (2011) статья «Лэля, Ляля» сохраняется, но статьи «Лада» уже нет, что говорит о более взвешенном подходе к источникам.

Вряд ли будет полезна студентам вузов и учащимся старших классов книга Т. А. Волошиной и С. Н. Астакова «Языческая мифология славян» (1996), несмотря на заверения ее авторов. В ней, как само собой разумеющееся, к персонажам высшей мифологии славян относятся «женские божества плодородия Лада и Леля (Лель)» (с. 125–130), а материал представляет перепевы мотивов Б. Рыбакова.

В результате ретрансляции возникает порочный круг, в начале которого лежат фальсифицированные факты, неverified источники, не критически воспринятые письменные свидетельства и т. п., и рождается научный миф, во что верят наивные студенты. И если бы только они!

Хотя фольклористы могут игнорировать литературоведческую концепцию англо-американской «новой критики», сформировавшейся в начале XX в., в период кризисного состояния гуманитарной науки, но одно положение стоит взять на вооружение. Оно касается ошибки под названием «ересь парафразы». Ересь состоит в том, что исследователь полагает, будто проникнуть в суть произведения можно через комментированный пересказ его содержания, что сплошь и рядом наблюдается в работах по фольклору. Заблуждаются те исследователи, которые считают, что форма фольклорных произведений выражает их содержание. Что касается календарно-обрядовых песен, то их форма, кодируя мифоритуальное содержание, находится с ним в нерасторжимом единстве,

а каждое произведение представляет собой закрытый эстетический объект, что и определяет важность герменевтического метода для фольклористов.

Календарно-обрядовый текст всегда ориентирован на тот или иной фрагмент мифологической картины мира. Он может быть точкой пересечения нескольких мифов или мифологических представлений. Разумеется, ученые вправе, опираясь на концепцию целого, предполагать в песнях наличие следов языческих божеств, предстающих в произведениях как их часть. Вместе с тем стоит учитывать мнение автора книги «Достоверность интерпретации» (1967) Э. Д. Хирша-мл., который настаивал на различии смысла и значения, хотя его тезис и подвергался критике. Если смысл, считает Э. Д. Хирш, остается постоянным (кстати, в календарно-обрядовых песнях так оно и есть), то значения могут определяться по-разному. Именно здесь открывается поле для интересных, содержательных, плодотворных научных дискуссий, которых в белорусской фольклористике, к сожалению, не наблюдается. Полагаем, что это лишает молодых ученых ориентиров. Мы, к примеру, солидарны с мнением относительно надуманности таких славянских божеств, как Лада, Коляда, Купала и др. Импонирует, когда, вопреки энциклопедическому словарю «Міфалогія беларусаў» (2011), в число божеств белорусской мифологии А. М. Ненадовец не включает Ярилу. Атрибутивное имя весеннего божества в функции мифологического супруга Земли представлено в таких вариантах, как *Ю'р, Юр'я, Юрай, Юрыла*, но никак не Ярила. Пословица «*Старай бабе юр на ўме*» дает ключ к семантике персонажа, к интерпретации юрьевских песен и их концептов – ключей, росы. Стоит добавить, что постструктуралистская герменевтика отрицает наличие в литературных произведениях устойчивого объективного смысла, однако полагаем, что данное положение не применимо к фольклорным произведениям или если применимо, то далеко не в полной мере.

Герменевтическую ошибку допускает исследователь, ограничивающийся формой песен, т. е., согласно Гегелю, чувственным, образным воплощением, а временами – только выраженной в слове магической функцией. Всегда есть соблазн принять произведение за текст, форму и функцию песни за смысл (хотя ни форма, ни функция несколько не похожи на него), заменяя научный анализ комментированным пересказом произведения. Совершенно очевидно, что песня и ее текст требуют разных подходов: песня, выступающая в единстве текста, художественной формы и содержания, – целостного анализа, опирающегося на теоретически обоснованную методологию, а текст как знаковая часть произведения – структурно-семиотического с расшифровкой семантических кодов, как правило, избыточных.

Обратимся для примера к часто цитируемой троицкой песне, где говорится о завивании венков: «*Пойдзем, дзевачкі, // Ва луга-лужочки // Завіваць*

*вяночки. // Мы заўём вяночки // На годы добрыя, // На жыта густое, // На ячмень каласісты...».* Достаточно ли отметить связь акциональной составляющей обряда с вербальной частью – текстом, который является выразителем сквозной идеи календарно-песенного творчества, что само по себе абсолютно справедливо, и не сказать о его ритуальном смысле? Условием понимания текста служит расшифровка семантических кодов, в данном случае – хронологического, персонажного, локусного, растительного, культурного, атрибутивного, которые предварительно следует выделить. С точки зрения фольклористической герменевтики обозначенные процедуры обязательны для интерпретации песни.

В принципе, вся календарно-обрядовая поэзия опирается на базовую актановую модель. Ее и следует иметь в виду при семантической интерпретации календарно маркированных текстов и обрядовых символов. К примеру, конкретное наполнение модели кустовых песен будет иметь следующий вид: субъект обрядности – Куст/Куста; объект – земля в природной манифестации; противник – деструктивные силы природно-мифологического свойства; адресант – жизненные силы земли в мифологическом смысле; адресат – социум в семейных и хозяйственных координатах; помощник – активные и воинственные исполнители обряда. Следовательно, если мы хотим правильно понять суть календарно-обрядовых песен в целом, определенных произведений, групп и циклов, то должны рассматривать их применительно не к одной истории, а одновременно к двум альтернативным – человеческой в ее социальной и производственной (аграрно-хозяйственной) ретроспективе и мифологической: вместе они дают социуму надежду и право на счастливый финал, характеризующий изобильное, но всегда календарно обтянутое время.

Весь опыт календарно-обрядовой магии, в момент обряда заполняющей пока иллюзорный временной пробел, базируется на определенных линиях соединения:

- ✓ реальной жизни с ее поэтической симуляцией;
- ✓ объективной реальности с фантастической;
- ✓ повседневной дискретности с мифологической континуальностью и ее незыблемым стержнем идеального.

В свое время исследователь мифологии греков и римлян А. Ф. Лосев был поражен количеством неправильно переведенных античных источников, вошедших в научный обиход на правах достоверных, что вынудило его заново осуществить их перевод. Он провел нормальную герменевтическую процедуру. Так стоит ли фольклористам ограничиваться уже известными трактовками календарных мифонимов *Коляда, Купала, Куст, Спорыш, Рай* и т. п., что явно упрощает семантический анализ текстов, или следует начать

с углубления в их этимологию с привлечением индоевропейских материалов? Скажем, учесть наличие семы «время» в ониме Каляда, «середина» в ониме Купала и т. п., что даст надежду на адекватное прочтение «темных» мест календарно-обрядовых песен.

В бесконечном диалоге смысла с текстом есть свои постоянные и переменные, равно подлежащие изучению.

Смысл герметичен, ретроспективен, универсален. Текст подвижен, вариативен, но в определенных пределах. Трансформация модели нарушает связь фольклорного текста со смыслом, сообщая тексту внутреннюю противоречивость, которая также требует осмысления.

Игнорирование герменевтических процедур ограничивает научный горизонт исследователя. Их неграмотное проведение позволяет поступать с текстом как вздумается, прочитывать в нем что хочется, наделять значением, которое в данный момент требуется.

Только будет ли это наукой?

## ЭСТОФОЛЬКЛОРИСТИКА

**Т**ермин «эстофольклористика» предлагается впервые, так как есть особый предмет изучения – динамика интегративных посылов в системе словесного искусства. Эстофольклористика сосредоточена на проблеме **вторичного художественного переживания** эстетических объектов, находящихся в сфере словесного творчества прошлого и настоящего, и состоит не только из фольклорных и литературных произведений, но и творений **инициарного** толка. Строго говоря, они не являются ни фольклором, ни литературой, однако вступают с ними в двусторонние отношения. С одной стороны, инициарная сфера пополняется за счет массового творчества любителей, ремесленников, использующих апробированные художественные модели, с другой – в ней зарождаются новаторские, ни на что не похожие творения, которым суждено (или не суждено) проложить путь новой традиции в фольклоре или литературе.

### *Более подробно об инициарной сфере*

*Ковалёва, Римма.* Феномен инициарного словесного творчества относительно устно-поэтического / Римма Ковалёва // Актуальные проблемы теории литературы и фольклору: працы кафедры теорії літератури БДУ. Вып. 3 / уклад. І. У. Ківель, В. В. Прыемка ; пад навук. рэд. В. П. Рагойшы. Мінск : Права і эканоміка, 2014. С. 83–98.

*Кавалёва, Р. М.* Паміж фальклорам і літаратурай: дыскуср самадзейнай творчасці савецкага часу / Р. М. Кавалёва. Фалькларыстычны калейдаскоп : зб. арт. Мінск : Бестпрынт, 2009. С. 86–95.

Интегративные послылы в системе словесного искусства носят название *фольклоризм* и *фольклоризация*. Когда в художественных произведениях профессиональных писателей обнаруживаются разного рода фольклоремы, мифофольклоремы, авторские мифофольклоремы, говорят об их *фольклоризме*. Когда фольклор заимствует нечто из литературных и инициарных произведений, говорят о *фольклоризации* последних.

## Совершенно уникальное исследование фольклоризации

*Костюковец, Л. Ф.* Фольклоризация канта / Л. Ф. Костюковец. Минск : РИВШ, 2014.

Обратим внимание на название разделов:

Раздел 1. Канты письменной традиции, перешедшие в фольклор одновременно с мелодией и текстом.

Раздел 2. Сюжеты и поэтика кантов в белорусском фольклоре. Бытование кантов с новыми народно-песенными мелодиями.

Раздел 3. Канты, сложенные народными исполнителями.

В **актах** фольклоризма и **процессе** фольклоризации исходный материал преобразуется общим культурным и жанровым опытом автора – фольклорного и литературного. Именно таким образом осуществляется приобщение к опыту «другого» – бессознательно у фольклорного «автора» и вполне осознанно у литературного.

**Характер и степень** интегрированности литературно-фольклорного, в горниле которого разнородный материал перекаливается в идейно-эстетическое единство, служит критерием *эстетической оценки* фольклоризма и фольклоризации. Этим эстетическим критерием отличается от академического литературоведения и академической фольклористики, озабоченных поисками народных истоков литературы в целом и конкретных произведений в частности.

### *В качестве иллюстрации*

«Русский фольклор» – многолетнее академическое издание. Том XVIII «Славянские литературы и фольклор» (1978) дает яркое представление о литературоведческом подходе к изучению фольклоризма. Приведем названия некоторых статей:

О. И. Гречина. О фольклоризме «Евгения Онегина».

Э. С. Афанасьев. Народная легенда и народные рассказы Л. Н. Толстого.

И. С. Рождественская. Фольклор Океании в сказках К. Д. Бальмонта.

В. И. Харчевников. Некоторые особенности фольклоризма раннего Есенина.

В. Г. Чеботарёва. Народно-поэтическое начало в рассказах Леонида Леонова (1920-е годы).

А. Шаулич. О некоторых фольклорных мотивах у Иво Андрича.

## 5.1. СООТНОШЕНИЕ ФОЛЬКЛОРНОГО, ИНИЦИАРНОГО И ЛИТЕРАТУРНОГО

Позвольте задать вопрос: что такое «Илиада» и «Одиссея»? Еще фольклор? Уже фольклорный свод, органично соединенный рукой мастера? Устная литература? Уже литература в полном смысле этого слова? Как вопросы, так и ответы на них могут быть самыми разными. Текстологическое изучение памятников продолжается по сей день. Например, Л. С. Клейн выделил в «Илиаде» в зависимости от распределения этнонимов три группы песен и дал им условные названия: «ахейская» (этноним ахейцы), «данайская» (данаи), «аргивская» (аргивяне), что позволило ему оспорить идею единого авторства поэмы.

Разумеется, никто не станет утверждать, что «Илиада» и «Одиссея» – чистый фольклор, как и не будет отрицать их связи с греческим фольклором. Но ясно и другое: данные памятники и фольклор – явления скорее изомерные, т. е. отличные по свойствам, чем изоморфные. Можно сказать, что это фольклор, перекалившийся в литературу, – в совсем иное, неведомое ранее качество. Вопрос: где он перекалился? Разумеется, не в фольклоре. И не в литературе – на тот момент литературы еще не было. Полагаем, что в особой сфере – сфере *инициарного* творчества, со времен архаики, соседствующей с фольклорной как нулевой цикл смыслообразования. Сама по себе она ни то ни сё, но в силу присущей ей интегративности способна стать и тем и сем, будучи вечным катализатором развития системы словесного творчества.

Хотя инициарная сфера в науке не рефлексировалась, однако ее присутствие в системе словесного искусства ощущалось многими исследователями как «полоса свободы» (С. Лем), как интенция всегда чего-то неизведанного, нового, сравнимая с совершенным началом, «нулевой» точкой творчества, «освобожденным ничто» К. Малевича, с образованиями ближе к периферии Ю. М. Лотмана. Инициарная сфера – это та не выделяемая сознанием граница, которая не относится ни к фольклору, ни к литературе, но вовлекает их в непредвиденные сдвиги. Не будет противоречием определить инициарную сферу и как склад мертвых начинаний, не переходящих границу, и как ремесленную эксплуатацию чьих-то прежних «начинаний», когда-то продуктивных, но исчерпавших себя моделей, выхолащенных традиций и т. д. Не предсказать, к каким результатам может в будущем привести разогрев инициарного материала. Возможно, именно это имели в виду Ж. Делёз и Ф. Гваттари, когда противопоставляли революционную шизофрению деспотическому означающему или фашистскому полюсу паранойи (разумеется, не в психиатрическом применении терминов). Искусство не может быть дисциплинарным. Оно всегда в стадии становления. Такова его природа. Ни фольклор при всей его

традиционности, ни литература, опирающаяся на традиции и новаторство, не воспринимаются как нечто застывшее. В них постоянно присутствует сопротивление статике, поиск новых выразительных средств, эволюционной подвижки.

В силу своей особой природы инициарная сфера – сплошное противоречие. Она вполне определена, если описывать ее не как гомогенное пространство, а как антиномию покоя и движения. Причем именно эстетическому покою свойственна повышенная агрессивность, склонность расширять территории за счет литературного поля. Концепт «инициарная сфера» не мыслим без определенного типа культурного пространства, технологических процессов (издательства, работающие на массового читателя, СМИ, формирующие массовое сознание, художественная самодеятельность и интернет – поле для любителей) и государственной политики игнорирования субъективации, достойного эстетического способа существования граждан.

Становится ясно, что инициарная сфера подлежит исследованию как историческая и современная проблема со своей экзистенциальной модальностью. В этом смысле задача состоит в углубленном изучении интегративных процессов в системе словесного искусства с учетом того возмущающего фактора, каким является инициарное творчество. Динамичное и косное, эвристичное и банальное, радикальное и застывшее, оно время от времени взрывается «протуберанцами» жанров, смыслов, идей в направлении фольклора и литературы. В свою очередь инициарный автор функционирует иначе, чем фольклорный и литературный. С одной стороны, он до ужаса несамостоятелен, с другой – эстетически раскрепощен. Понять его «изнутри» достаточно трудно. Обычный подход поставит инициарного автора в привычный литературный ряд, в то время как он всегда находится в позиции *относительно* – относительно и фольклорного, и литературного.

Ориентируясь на системно-синергетический подход к словесному искусству как целостному явлению, мы предлагаем рассматривать его историческую динамику с учетом типологии интегративных связей между тремя основными парадигмами – фольклором, литературой и сферой инициарного творчества, которая является катализатором эстетического развития системы.

## 5.2. ТИПОЛОГИЯ ФОЛЬКЛОРИЗМА

Проблема фольклоризма – сегмент двух филологических дисциплин: литературоведения и фольклористики. Это их общее интегративное поле научных исследований, где свое веское слово могут сказать фольклористы.

Оставляя вопрос о первоначалах литературы соответствующим специалистам, остановимся на другом: что происходит между фольклором и ли-

тературой? Применительно к реальной культурно-исторической ситуации говорят о взаимодействии фольклора и литературы, влиянии, заимствовании, традиции. При конкретном анализе отмечают наличие в ткани литературных произведений фольклорных образов, мотивов, сюжетных ситуаций, ходов, аллюзий, реминисценций. Мы говорим об «интеграции», рассматривая ее в эксплицитном или имплицитном виде.

В науке хорошо известны два типа интеграции: *фольклоризм*, когда нечто фольклорное интегрируется с литературным, и *фольклоризация*, когда литературное произведение каким-то путем включалось в фольклорное творчество, тем самым подпадая под действие категорий устности, вариативности и т. д.

Явление, известное под названием «фольклоризм», давно отмечено исследователями (Е. Я. Ленсу. Фольклорные традиции в дооктябрьском творчестве Янки Купалы). Автор термина французский фольклорист XIX в. Поль Себийо понимал под фольклоризмом различные формы увлечения фольклором. В настоящее время фольклоризм определяется как разнообразные виды актуализации фольклора в несвойственных ему, т. е. неаутентичных, контекстах (Д. С. Лихачёв, М. А. Тычина и др.). Проблема литературного фольклоризма при наличии большого количества работ, посвященных частным вопросам использования фольклора тем или иным писателем (И. П. Чыгрын. Станаўленне беларускай літаратуры і фальклор), далека от окончательного решения. Кажется, ясно, что такое фольклоризм, но каковы типы литературного фольклоризма, его виды и подвиды, вряд ли где-то обозначено. Мы не предлагаем решения этого вопроса, а пробуем обозначить направление, которое может быть интересно молодым исследователям. Заранее оговоримся: названия типов фольклоризма в известной мере условны. Они ни в коей мере не определяют фольклоризм всего творчества поэта или писателя, а относятся только к приведенным примерам, хотя не исключается, что для автора отдельный тип может быть доминантным. Проще говоря, нас интересовала теория фольклоризма, следовательно, анализу подлежали не столько результаты использования фольклора, сколько характер самих интегративных процессов по линии фольклор → литература, а также типологические константы фольклоризма. В итоге было выделено несколько типов фольклоризма: органичный, структурно-информативный, бытийный, порождающий, трансформативный, рационалистический, конструктивный, стихийный, наивный, интуитивный, естественный. Полагаем, что их значительно больше. Дело за будущими исследователями.

Исходным посылом для выделения типов фольклоризма стал для нас анализ тенденций художественного мышления в ту или иную эпоху, определяющих ее стиль («стиль эпохи» – термин Д. С. Лихачёва), и, соответственно, учет индивидуальных особенностей художественного мышления писателя.

*Органичный фольклоризм* свойствен произведениям устной литературы, относящимся в первую очередь к эпохе, когда монофольклорная стадия развития словесного искусства сменяется двухполюсной: один полюс по-прежнему фольклор, а второй – уже не фольклор, но еще не полностью литература. Обычно это монументальные творения мифофольклорного и героического плана, содержащие прямые или косвенные указания на существование автора: «Махабхарата», «Рамаяна», «Ригведа», «Одиссея», «Илиада», «Калевала» и т. п., а в восточнославянском ареале гипотетический жанр прижизненной или посмертной «славы», создававшийся вполне конкретными и известными певцами-«баянами», былины, впрочем, видимо, довольно быстро подвергавшиеся фольклоризации. Позже нечто подобное наблюдается с украинскими думами, создававшимися и исполнявшимися кобзарями. Иллюстрацией к сказанному служат произведения типа «Слово о полку Игореве». Как отмечала В. П. Адрианова-Перетц, в его синкретическом стиле «органически слиты повествование и страстная публицистика, взволнованная лирика и сказочная эпическая песня, причетъ и заклиниание»<sup>1</sup>, т. е. говорить о феномене «чужого» слова (М. М. Бахтин) в данном случае не приходится. Скорее это фольклор в новом качестве, явление, отмеченное О. М. Фрейденберг относительно ранней античной литературы.

Письменная восточнославянская (древнерусская) литература не имела прямой фольклорной основы, как греческая, но она была свойственна устной словесности раннего Средневековья. По отношению к этой полулитературе/полуфольклору можно говорить об органичном фольклоризме.

*Структурно-информативный фольклоризм* очень четко представлен в летописях, ориентированных на византийскую и южнославянскую письменные традиции, но никак не на фольклор. Фольклоризм летописей относится к открытому типу, ибо они включают как структурный элемент равно этнический и иноэтнический фольклор (скандинавский, скифский и др.). Вставки имеют ясно выраженные границы и восполняют информационные лакуны. Для летописей фольклорные элементы настолько «чужое» слово, что в содержательном плане даже могут вызывать полемику. Например, летописец отвергает версию о Кие как перевозчике через Днепр, отдавая предпочтение его княжеской родословной. В этом же ключе подается легенда о Полевоне в белорусско-литовских летописях.

*Бытийный фольклоризм* проявляется в произведениях, в которых за бытовым фоном, насыщенным исторически верными фольклорно-этнографическими деталями, просматривается его опора – то, что во времена В. Г. Белинского определялось как «народность». Примеры подобного

---

<sup>1</sup>Адрианова-Перетц В. П. Древнерусская литература и фольклор. Л., 1974. С. 39.

рода фольклоризма – «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, «Новая земля» Я. Коласа и т. п. Недаром О. Н. Гречина, говоря о фольклоризме «Евгения Онегина», охарактеризовала Лариных как «звено, связывающее жизнь русских помещиков, которая на виду и известна, с глубинной народной жизнью, полной таинственных сил», правда, делая оговорку, что «в семье Лариных только Татьяна видит и чувствует эту глубинность» (Русский фольклор. XVIII. Славянские литературы и фольклор. С. 26). Тот же тип фольклоризма свойствен романам М. Стельмаха, воплотившим феномен национальной памяти украинского народа, «Кровь людская – не водица», «Правда и кривда», «Полесской хронике» И. Мележа, поэзии М. Малявки, где быт его малой родины, ее прошлое и настоящее включается в книгу бытия белорусского народа.

*Порождающий фольклоризм.* В этом случае фольклорное начало можно сравнить с зерном, порождающим растение, т. е. иными словами – эпический, лирический, драматический литературный сюжет. Например, эмбрионом сюжета в «Ночи перед Рождеством» Н. В. Гоголя является народное поверье об активизации и бесчинствах нечистой силы накануне праздника. Н. В. Гоголь развивает его в повествование о победе человека над чертом. Порождающей силой для народных рассказов-притч Л. Н. Толстого, обогащенных публицистическим эффектом, послужили народно-христианские легенды. Своеобразным трамплином для пьес Николая Костомарова и Ивана Карпенко-Карого стали песни-баллады с историческими мотивами о гайдамаке-изменнике Савве Чаленке (Чалом). Однако в литературных произведениях дается авторское виденье, в определенной степени отличное от фольклорного. Без представлений о дикой охоте не было бы ни короткевичской легенды о короле Стахе, ни самого глубокого оптимистического произведения белорусского автора «Дикая охота короля Стаха». Легенды о вдохновенных божественных певцах, не оскверняющих уста ложью, порождают конкретный национальный сюжет поэмы Я. Купалы «Курган». Растительная символика, синтаксически отсылающая к польскому песенному фольклору, одухотворяет лирический сюжет его «Явара і каліны». Во всем остальном стихотворение – стопроцентный литературный дискурс.

Полагаем, что жанрово-стилевая черта романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» – синкретизм бытийного и порождающего фольклоризма, характерный для произведений, поднимающих важные нравственно-философские проблемы.

*Фольклоризм трансформационного типа* при некотором сходстве с порождающим фольклоризмом – следствие особого вида диалога литературного произведения с фольклором, диалога-спора, дискуссии, несогласия, отрицания, когда новое смысловое содержание ложится поверх старых форм – сю-

жетных, образных, стилевых. Так, например, традиции волшебного сказочного повествования, безусловно, присутствуют в «Пиковой даме» А. С. Пушкина, но двойствен его Германн, как и спорящий с традиционным сказочным финалом финал пушкинской повести. Главный герой являет себя, по терминологии В. Я. Проппа, то истинным, то ложным, имеет антагониста и дарителя, но поражение уже заложено в самой его натуре. Полностью соответствует сказочному финалу «Сказки о золотом петушке» – наказание старого царя-сластолюбца, однако у Пушкина финал лишен главного – сказочного утопического оптимизма, основанного на ритуале обновления царской власти.

Еще более яркий пример – пьесы Е. Шварца. Да и баллада Я. Купалы «Бандароўна» спорит с фольклорным первоисточником, превращая героиню из веселой девушки, чье поведение осуждается народом, в великолепный символ гордой, духовно свободной женщины.

*Рационалистический фольклоризм*, при котором буквально все фольклорные элементы явственно подчинены авторской идее, да и сам автор не только не скрывает этого, скорее подчеркивает их общую функциональную направленность. Он присущ многим произведениям. Так, например, у Н. В. Гоголя в «Страшной мести» все фольклорное несет на себе тень смерти, даже такое радостное событие, как свадьба, ибо для писателя важно было донести идею, как частный трагический случай может породить злой рок почти вселенского масштаба, втягивающий в свою орбиту буквально все и всех.

Часто в литературных произведениях сопрягаются разные типы фольклоризма. Оознавательный знак рационалистического – восполнение семантической недостаточности фольклорных образов путем авторской хромотопизации и трансформации. Сравним, к примеру, сороку в фольклоре и Белую Сороку у Я. Борщевского в «Шляхціце Завальні», фольклорную плачею и его Плачку. Прямо афиширует рационалистический подход к фольклору А. Глобус в своих городских мифологических рассказах. Это крайний случай фольклоризма, а потому и самый выразительный.

При рационалистическом фольклоризме явственно стремление автора модифицировать «через порог» своего художественного сознания вполне узнаваемые читателем традиционные образы и мотивы и тем самым, путем расширения семантики, восполнить их «природную» идейно-художественную недостаточность для авторской концепции мира и личности.

Таким образом, трансформация и модификация фольклорных начал порождает разные, хотя на первый взгляд и очень близкие, модусы фольклоризма.

*Конструктивный фольклоризм*. При всем формальном сходстве с рационалистическим он все же отличается от него. Данный тип обычно выражает себя через вполне осознанное конструирование авторской фольклорно-мифологической линии, позволяющее выделять авторские мифофольклоремы,

причем очень часто ориентированные на мифологические первоначала, разрушение которых катастрофично по своим последствиям. Так, символом социально-нравственной катастрофы становится затопление Острова (проекция всей земли), Лиственя (проекция мирового дерева), зооморфного Хозяина острова и Старых Матерей (по сюжету конкретных жительниц) в «Прощании с Матерой» В. Распутина. Посвяительство на святое – свободу царственной рыбы, предстающей как бессознательная витальная константа природы, – повторяется в параллельных посягательствах на человеческую жизнь в «Царь-рыбе» А. В. Астафьева. Трагическая смерть Матери найманов от руки сына-манкурта фокусирует и легендарно-исторические, социально-политические и футуристические компоненты, объединенные темой ужаса беспамятства, в романе Ч. Айтматова «И дольше века длится день» («Буранный полустанок»). «Последняя пастораль» А. Адамовича – типичный эсхатологический миф со структурными элементами волшебного-фантастического сказки.

В произведениях с конструктивным типом фольклоризма сопрягаются нравственно-психологические, социально-политические и философские (онтологические) проблемы.

На этом фоне очень хорошо видны особенности *стихийного* фольклоризма, обращенного не так к фольклорно-этнографическим реалиям, как к сути фольклорного мышления народа, в котором дионисийский, витальный жизнеутверждающе яростный порыв уравнивается гармонизирующим аполлоническим началом, образно говоря, пожар страсти – согревающим огнем любви. Стихийный фольклоризм присущ авторам с особым душевным складом, художественным слухом и мышлением, особенной внутренней нацеленностью на масштабное мировосприятие, безусловной откровенностью и энергетикой чувств. Такой поэт – А. А. Блок. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить блоковское «О, весна! Без конца и без краю...» со стихотворениями С. Городецкого «Весна деревенская», «Весна городская», «Весна монастырская». Тогда легко увидеть разные основы персонификации весны: масштабно мифологические у А. Блока, отсюда семантика весна – жизнь, и сюжетно бытовые у С. Городецкого, и это при более активном, чем у А. Блока, использовании фольклорных элементов. Типологически близок к блоковскому тонально приглушенный стихийный фольклоризм М. Богдановича (ср.: «Прывет табе, жыццё на волі!», «Перад паводкай» и др.). Вопрос не в том, чей фольклоризм «лучше». Каждый по-своему, поскольку является производным от *развитого* художественного мышления поэтов, позволяющего с отменным вкусом следовать или духу народного творчества, или образным парадигмам, или гармонично объединять две линии.

Особый разговор об отличиях *наивного*, *интуитивного* и *естественного* фольклоризма. Проще всего разобраться с типом *наивного* фольклоризма. Он имеет место при подражании. Но не аутентичным образцам фольклора, как

при стилизациях, а неким псевдофольклорным симулякрам, закрепившимся в сознании профессиональных и самодеятельных авторов. Особенно активно наивный фольклоризм начинает бытовать с XVIII в., после формирования народной необрядовой лирики. Этот тип присущ, например, творчеству А. Кольцова. Яркие примеры – фальсификации типа «Русских вед», «Велесовой книги» и т. п., творения некоторых поэтов-песенников, пишущих в якобы народном духе.

*Интуитивный фольклоризм* – сверхмощный тип фольклоризма, соразмерный фольклорной реальности, когда поэтическое слово, и явно связанное с фольклором, и явно не зависимое от него, становится орудием как бы нового фольклорного производства. При этом поглощение фольклорной реальности и ее преобразование происходит столь непостижимыми путями, что поэт кажется носителем чрезмерно сгущенного фольклорного сознания, хотя, как выясняется, его знакомство с фольклором может быть не таким уж обширным и даже не всегда из «первых рук».

Интуитивный фольклоризм свойствен авторам с абсолютным поэтическим слухом, как Н. В. Гоголь, А. П. Чехов, С. А. Есенин, Н. Рубцов и др. Сказанное примиряет, например, два подхода к осмыслению истоков есенинского фольклоризма: тезис Н. И. Кравцова об органической связи творчества С. Есенина с народно-поэтическими традициями и противоположный – Б. Неймана, допускавшего наличие книжных истоков его поэтики, а именно через знакомство со сборниками русского фольклора и книгой А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу». Исследователи считают, что очень ограниченно был знаком с народной традицией Н. В. Гоголь. Разве это помешало ему интуитивно использовать фольклорно-мифологические модели? Выясняется, что поэтика поздних рассказов А. П. Чехова обнаруживает черты схождения с фольклорной. В них выявлены свойственные народной лирике сюжетные ситуации, хотя свидетельства прямого воздействия фольклора на чеховские сюжеты и символы отсутствуют (ср. с произведениями раннего Чехова, ориентированными на анекдот, шутку, побасенку, сказку).

Термин «естественный фольклоризм» уже использовался в науке. Он применялся, если память мне не изменяет, по отношению к Т. Шевченко, А. Кольцову (хотя «естественность» последнего, на наш взгляд, сомнительна), П. Багриму.

Можно говорить о *мистическом* фольклоризме романтиков XIX в., неоромантиков и новеллистов рубежа XIX–XX вв., о *гротескном*, абсурдистского толка фольклоризме М. Е. Салтыкова-Щедрина, получившем развитие в литературе XX в. А вот жанр фэнтези являет трансформационный тип фольклоризма, опирающийся на мистический опыт народной культуры и предшествующей литературной традиции.

Есть смысл учитывать при этом фольклоризм закрытого, герметичного, типа, ограниченного использованием национального фольклора, и открытого, представляющего через конгломерат этнического, иноэтнического и мифофольклором самого автора (полифольклоризм). Если признать, что фольклоризм, равно как и его отсутствие, – одна из стилиобразующих черт авторского письма (здесь имеется в виду синтактика, интеграция, иерархия, симметрия и асимметрия разных типов фольклоризма), то проблема *классификации* типов фольклоризма, бесспорно, приобретает большую важность, особенно если учесть специфику современного литературного процесса. Данные выводы носят предварительный, можно сказать, описательно-аналитический, характер. Хочется надеяться, что авторам удалось показать перспективность разработки обозначенного направления.

Типы фольклоризма историчны. При их выделении следует учитывать тенденции художественного мышления в ту или иную эпоху в сочетании с индивидуальными особенностями авторского мышления. Это ни в коей мере не означает, что данный принцип единственный. Концептуальных оснований может быть несколько. Выбор зависит от цели исследования. Опасность проистекает от эклектичного соединения разных подходов. Связи литературы с фольклором и фольклора с литературой не являются раз и навсегда определенными. И если мы говорим о типологии фольклоризма, то она опирается на историю интегративных отношений. В конкретных исследованиях речь должна пойти о совокупности обстоятельств, приводящих в движение те или иные интегративные процессы или отвергающих их. В последнем предположении нет ничего шокирующего. Периоды игнорирования фольклора со стороны писателей хорошо известны. Взять хотя бы классицизм, где действовали причины внутрилитературного характера.

Хотим мы то признавать или нет, но фольклор и литература – чуждые друг другу искусства, базирующиеся на общем материале – языке. Однако именно чуждость толкает их друг к другу в определенные периоды собственной эволюции. Сдвиги совершаются за счет «совмещения различий» (Ю. Кристева), а интегративные процессы между ними создают особый дух времени или, говоря словами Д. С. Лихачёва, стиль эпохи.

## Задания

1. Покажите особенности (мифо)фольклоризма на конкретных литературных примерах.

### Типы (мифо)фольклоризма

I

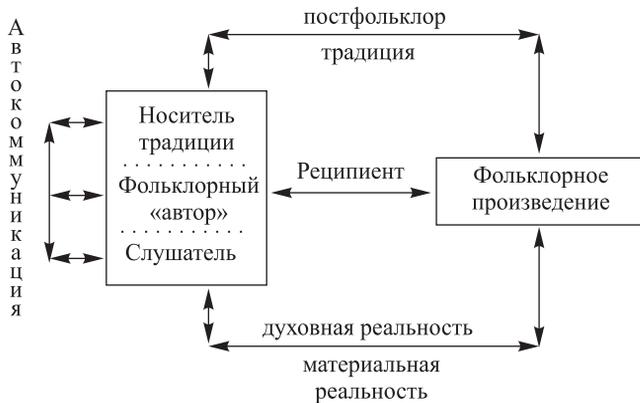
1. Органичный.
2. Структурно-информативный.
3. Бытийный (онтологический).

- II
4. Порождающий.
  5. Трансформационный.
  6. Рационалистический.
  7. Конструктивный.
- III
8. Стихийный.
  9. Интуитивный.
  10. Наивный.
  11. Естественный.
  12. Мистический (романтический).

2. Прокомментируйте схему «(Мифо)фольклоризм в координатах рецептивной эстетики».



3. Прокомментируйте схему «Система “фольклор” в координатах рецептивной эстетики».



## ЭТНОФОЛЬКЛОРИСТИКА

**Э**тнофольклористика – особый раздел интегративной фольклористики, сфокусированный на изучении этнографических связей фольклора в целом, отдельных его жанров и конкретных произведений.

### 6.1. УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ ФОЛЬКЛОРА

Этнографические связи фольклора универсальны. В направлении их изучения сделано достаточно: рассматривались как общие вопросы, к примеру типология связей, так и множество частных. Специальные сборники «Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами», «Фольклор и этнография» посвящены изучению связей традиционного фольклора с кругом народных представлений, верований, обрядов, этнографических институтов, выяснению значения этого явления для формирования фольклорных жанров, сюжетов, мотивов, специфики отражения быта в фольклоре. Еще один пример – коллективный сборник «Фольклор. Поэтическая система» (М., 1977), первая часть которого посвящена проблемам исторической поэтики фольклора. Здесь Б. Н. Путилов в статье «Современные проблемы исторической поэтики фольклора в свете историко-типологической теории» подчеркнул, что функциональные связи фольклора с различными сферами устойчивой народной бытовой практики проявляют себя в эстетической сущности фольклора (с. 17), т. е. обозначил предметную область этнофольклористики, отметив также существование работ, подводящих «к уяснению самого механизма превращения этнографических субстратов в фольклорную сюжетику» (с. 20).

Фольклор самым удивительным образом балансирует на грани бытового и эстетического. При этом быт, не теряя своих реальных

форм, в любых фольклорных жанрах сверхсемиотичен, эстетическое презентуется через бытовые формы, фольклорная сюжетика апеллирует к историко-этнографическому субстрату, а функциональные связи фольклора с различными сферами устойчивой бытовой практики выявляют себя в эстетической сущности. Отсюда вытекает, что семиотическое пространство традиционного народного быта наиболее полно сохранено именно в национальном фольклоре.

Мы, фольклористы со стажем научной и педагогической работы, до сих пор поражаемся способности фольклорного творчества представлять бытовое как поэтическое. Наши наблюдения стали информационной и методологической основой при разработке спецкурса «Этнофольклористика» для студентов исторического факультета специализации «Этнология», специфика которого проявилась в выработке методики поливариантной интерпретации фактов народной культуры. Этому предшествовала кропотливая аналитическая работа: обратились к опыту преподавания дисциплин «Фольклористика» и «Этнология» в Московском государственном университете им. М. В. Ломоносова, Киевском национальном университете им. Т. Шевченко, Российском государственном гуманитарном университете и других, однако не смогли автоматически использовать их наработки по причине различной адресации. Аксиомой стало приоритетное освещение тех общих и частных проблем этнофольклористики, которые соответствуют специализации студентов, поэтому мы искали свой путь в координации фольклорного и этнологического материала. В рамках этнофольклористики дается представление о специфике этнографических связей фольклора, их универсальном характере, механизмах трансформации бытового в эстетическое, о художественном как форме сохранения внетекстовой историко-этнографической информации, разрабатывается методология изучения типологических и этнически конкретных связей фольклора с историческими институтами и бытом народа, анализируются пути перехода исторического в художественное, вычленяются семантические черты бытовых деталей. Очевидна актуальность этнофольклористического подхода для выработки комплексного, объемного представления о бытовом явлении в контексте художественного произведения.

В программе спецкурса «Этнофольклористика» обозначены основополагающие темы и проблемы фольклорного текста и бытового контекста. Во «Введении» рассматривается соотношение этнологии, фольклористики и этнофольклористики. Тема «Этнографическая основа ритуально-магической сферы фольклора» предполагает анализ граней художественного преобразования действительности в заговорах и обрядовой поэзии. При изучении темы «Художественная образность необрядовых песен как обобщение типичных для своего времени жизненных явлений и представлений» обращается вни-

мание на особенности отражения жизненных коллизий в поэтических мотивах песен социального и бытового циклов, балладе и частушке. Довольно объемной получилась тема «Диалектика реалистического и фантастического в прозаических жанрах фольклора». И это неслучайно, поскольку классификация прозаических жанров все еще не разрешена в науке. Нам приходилось говорить о *полярности* небылиц с их «перевернутым» миром и меморатов с их установкой на «правду», о *синтактике* бытового, реального и фантастического в сказках, о формах легендарного, фантастического, реалистического, смехового в несказочной прозе и т. д., акцентировать внимание на сверхфункциональности детского фольклора в теме «Поэзия и этнография детства», на древних корнях пословиц, поговорок, загадок, их широких культурных и этнографических связях. Проблемное поле спецкурса было бы неполным без темы «Место фольклора в культуре современного общества», в которой рассматривается фольклорный дисплей города и провинции, анализируются трансферные процессы, фольклорная рефлексия на исторические события, социальные процессы, официальную культуру.

## 6.2. Б. Н. ПУТИЛОВ ОБ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ СВЯЗЯХ ФОЛЬКЛОРА

Статью Б. Н. Путилова «Проблемы типологии этнографических связей фольклора», опубликованную в сборнике «Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами» (М., 1977), можно было бы считать программной для этнофольклористики, если бы такое предложение последовало от автора. В ней Б. Н. Путилов подчеркнул три основополагающих момента, вполне достаточных для заявки на формирование этнофольклористического направления:

- 1) этнографические связи являются для фольклора универсальными, всеобъемлющими;
- 2) они в известной мере определяют истоки жанрово-видовой системы фольклора, его художественной формы и содержания;
- 3) исследование хорошо организованных фольклорно-этнографических связей «много значит для выяснения существенных аспектов самой природы фольклора, его эстетики и истории» (с. 3).

Ученый обозначил важное для этнофольклориста условие – не сводить анализ только к поиску этнографического субстрата, истока фольклорного элемента. Необходимо учиться видеть сложный характер связей и анализировать «внутреннюю механику фольклорного творчества и специфику фольклорной эстетики» (с. 203), суметь представить целостную модель народной культуры в синкретическом единстве вербальных и бытовых компонентов.

По вполне справедливому замечанию исследователя, социальные и бытовые институты народной жизни, обряды, бытовые традиции и устойчивые повторяющиеся ситуации составляют для фольклора «почву и арсенал». Однако одновременно они становятся и предметом художественного изображения. Мы не должны говорить о прямой зависимости, не должны воспринимать их связь слишком прямолинейно: этнографический факт → его отражение в фольклоре. Ученый утверждает, что в фольклоре происходит непрерывный и сложный процесс последовательной перекодировки этнографического субстрата, обусловленный зарядом конфликтности, который может быть представлен в художественном континууме как имплицитно, так и эксплицитно. В качестве примера Б. Н. Путилов приводит известный мотив спасения героем девушки, предназначенной в жертву чудовищу: «Здесь механика преобразования этнографического материала предстает весьма выразительно: обряд жертвоприношения, некогда имевший сакральный смысл, не описывается в его реальных формах и в его основном значении, более того – как обряд он вообще не воспринимается, но вся ситуация трактуется (в фантастико-вымышленных формах) как бедствие; этому бедствию никто не в силах противостоять, кроме избранного героя; его борьба с чудовищем и победа над ним воспеваются как великий подвиг. Если в реальном быту некогда жизненно необходимым для коллектива был обряд жертвоприношения, то в фольклоре изображается как столь же жизненно важный – подвиг, в результате которого необходимость приношения жертвы навсегда отпадает.

Таким образом, перекодировка значения и ценности этнографического субстрата приводит к созданию типичной для фольклора коллизии, вариации которой порождают бесчисленное множество сюжетов» (с. 214).

Мы абсолютно согласны с ученым, отметившим парадоксальный характер связи фольклора с бытом. С одной стороны, фольклор насквозь этнографичен, пронизан этнографическими связями, реминисценциями. С другой стороны, проникнуть через него к этнографическому субстрату сложно, поскольку фольклор в процессе художественного акта решает собственные эстетические задачи. Неслучайно Б. Н. Путилов посчитал законом для фольклора «творческое переосмысление, которое предусматривает, в частности, “протягивание” бытовых отношений, норм, представлений в сферу небывалого, художественное их раскрытие, домысливание, сюжетную их разработку» (с. 12). Так и появляется в фольклоре Жар-птица, в формульном названии которой сплавлены две стихии – бытовая (птица) и мифологическая (свет, огонь, сияние), но передающаяся через обыкновенное слово «жар», которым обозначается горящий или тлеющий уголь, огонь без пламени, перегоревшие в раскаленный уголь дрова, т. е. все до боли родное и знакомое.

### 6.3. БЫТ И ИСТОРИЯ В АСПЕКТЕ ЭТНОФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Проблема определения этнографической основы художественного произведения имеет свои трудности. Это, во-первых, конкретизация понятия «этнографический» применительно к фольклору, во-вторых, выбор подхода к произведению как к источнику сведений, пригодных для воссоздания истории и быта, и, в-третьих, определение характера эволюции тех или иных историко-бытовых мотивообразующих реалий в фольклорной формуле. Как писал Б. Н. Путилов, «одна из первичных трудностей состоит в том, чтобы определить границы понятия истории как предмета фольклора» (с. 224).

На этом пути этнофольклорист должен удержаться от двух крайностей: с одной стороны, сведения содержания произведения лишь к аспектам политической жизни, с другой – отождествления этого понятия с безбрежным понятием «действительность».

#### *Рекомендуем*

*Чистов, К. В.* Фольклор и этнография / К. В. Чистов. Л., 1970.

В этой статье известный ученый обращает внимание на проблемы, возникающие при изучении фольклора как этнографического источника.

Изучение этнографических связей фольклора начато еще в XIX в. Представители исторической школы (В. Ф. Миллер, В. Н. Татищев и др.) искали и находили в фольклоре отражение древних обычаев, истории народа. Под этим углом зрения можно рассмотреть любое произведение. Так, из сказки «Василиса Прекрасная» мы узнаем про обычные в прежнее время девичьи занятия: «Пришла осень. Мачеха раздала всем девушкам вечерние работы: одну заставила кружева плести, другую чулки вязать, а Василису прясть, и всем по урокам». Спичек, как выясняется, в ту пору у крестьян не было. Если гасла свеча или лучина, а в доме не было горячих углей, за огоньком бегали к соседям. В этой сказке злая мачеха посылает Василису за огнем к Бабе-яге.

Продолжая традиции исторической школы, некоторые исследователи еще и сейчас говорят об отражении быта и истории в фольклорном произведении. Они утверждают, что содержащиеся в фольклоре сведения об историческом субстрате если и не вполне точны, то лишь вследствие постепенной аккумуляции (по мере удаления от описываемых событий и явлений во времени и пространстве) отдельных частных добавлений и искажений, в конечном итоге существенно деформирующих вполне по началу достоверную картину.

Этнофольклорист должен учитывать специфику фольклора, не являющегося точным историческим документом. Фольклор не фотографирует историко-бытовой факт, не копирует его, а обобщает и типизирует, т. е. поступает так, как и любой другой вид искусства. Фольклорное произведение изначально выступает как целое, как явление народного искусства, которому свойственны определенные закономерности, потому воспроизводит породившую его и так или иначе в нем отраженную реальность в достаточно специфическом виде, преобразуя историко-бытовой материал в соответствии со своими правилами и потребностями. Например, эпический мир, по мнению Б. Н. Путилова, – «это своеобразная модель мира действительности, которая строится по определенным законам. Художественная модель и действующий мир не совпадают, но определенным образом соотносятся. Эпический мир не есть просто искаженная картина действительности, но не есть и картина достоверная, которая пишется по законам реалистического правдоподобия. Это обстоятельство надо учитывать, когда мы извлекаем из эпоса сведения, относящиеся к политической истории, быту, социальным отношениям, предметному миру и т. д.» (с. 77). Эти выводы известный ученый сделал относительно эпоса, но они в значительной степени применимы и к другим фольклорным жанрам.

#### 6.4. СООТНОШЕНИЕ РЕАЛЬНОГО И ПОЭТИЧЕСКОГО В СВАДЕБНОМ ФОЛЬКЛОРЕ БЕЛОРУСОВ

Отметим, что быт и история не выступают в своем «чистом» виде. Факты реальности преломляются сквозь призму свадебного восприятия и свадебной эстетики. Но исторический субстрат не исчезает полностью, не растворяется в поэтически переосмысленном материале, а сохраняется в трансформированных формах, в виде поэтических мотивов и образов. Перекодировка историко-бытовых явлений в поэтические мотивы сопровождается созданием типовых персонажей, появлением внеисторических мотивировок и психологических характеристик, включением ряда вымышленных подробностей и реалий. Например, свадебный хлеб – каравай – получает в произведениях поэтически вымышленное воплощение, организованное путем гиперболизированной демонстрации количества продуктов, потребовавшихся для его изготовления:

А што ў нашым караваі?  
Да сямі нівак пшаніца,  
Да сямі крыніц вадзіца,  
Да сямі сальніц сальніца,  
Да сямі курак яечка...

Подчеркнем, что процесс творческого переосмысления историко-бытовой действительности наблюдается в той или иной форме почти в каждой песне, но механизм превращения собственно исторического материала в поэтические элементы определяется жанровой принадлежностью произведения. Так, момент приезда жениха в дом девушки зафиксирован в песнях различной жанровой принадлежности. В ритуальной песне бытовые детали отражаются специфически-прямо: «*Пашла теца ў сэло – кожуха добываты, свого зятя вытаты*», в величальной же песне – опосредованно, через представление идеализированного облика персонажа свадьбы:

Чи ўси бояры на двыры?  
Чи хорыш женишок на кыни?  
Пуд им коник сывый,  
И на ручках сокольк,  
А на ём шапка красна,  
Як зырочка ясна...

Этнофольклористу необходимо определиться с выбором методического пути реконструкции историко-бытовой реальности в фольклорном произведении. На наш взгляд, исследователь сможет обратиться к положению о «переработке, типизации и формулизации» художественных произведений, сформулированному в науке. Будет полезно ознакомиться с монографией Б. Н. Путилова «Методология сравнительно-исторического изучения фольклора» (Л., 1976). Как отмечал ученый, «в этнографическом явлении фольклорное творчество обнаруживает присутствующую в нем (явно или скрытно) конфликтную оппозицию либо само привносит в него эту последнюю... В этом одно из ее (фольклорной формулы) специфических отличий от самого субстрата, который в практике народной жизни отнюдь не с такой обязательностью и неизбежностью порождает конфликтные коллизии» (с. 10). Проиллюстрируем данный тезис. Например, свадебные песни с мотивом «войны» моделируют столкновение двух сторон (при ориентации обряда на благополучную развязку), дают картину бескомпромиссной борьбы жениха с тестем, глубокого конфликта двух «дружин» и драматической развязки. Мотив «войны» реализуется следующим образом. Жених собирает «дружину», состоящую из родственников:

Сабраўса женишок з своею дружиною,  
Да хоче поехаты, да пэрэд тэстэм стагы,  
Тэстя звоеваты, соби девоньку ўзяты...

Сила «дружины» молодого в песнях показана чаще всего опосредованно, через реакцию окружающей среды: при приближении «войска» жениха «*стогне доруженька, шумить дубровонька*». Во дворе у тестя молодой и его родные ломают «*зализныя масты*», разрывают «*тонкія абрусы*», разбивают «*тыя*

*бэрэвы, шчо ў тэсты пэрэд двэрмы*). Наиболее драматическая фаза конфликта представлена моментом вступления в «борьбу» «дружины» невесты: «*Нэ нападай, литва! По своей воле біцьса будэм до паденія, а Ганну вам нэ оддадім!*». И развязка: «война» *«подвурье разбіла, застулье запіла, діятко взяла»*.

Как видим, представленная в мотиве «войны» возможность обнаружения противоборствующих сил, особенного внутреннего напряжения и драматизма, глубокой конфликтной оппозиции, трансформированной из мнимой в действительную, ставит этот мотив в положение глубокого противоречия с реальной жизнью и приводит в конечном итоге к превращению поэтического элемента в обрядовую игру.

### Предложение

Уверены, что этнофольклорист столкнется с проблемой терминологической идентификации, поэтому предлагаем вводить в научные исследования некоторые понятия.

*Этнографизм* – характер интеграции этнографического с фольклорным.

*Этнографема* – квант этнографической информации, которая становится художественным фактом.

## 6.5. СООТНОШЕНИЕ ЛОКАЛЬНОГО И НАЦИОНАЛЬНОГО

Этнофольклористика нацелена на изучение национально отличительного, того, что мы называем «локально-национальными парадигмами».

В качестве примера познакомим с подходом этнофольклориста к изучению фольклорно-этнографического комплекса «Куст». Он состоит из обряда вождения Куста и двух видов песен: 1) обходных, где говорится о свивании Куста из зеленого клена, «девичьем войске», его сопровождающем, высказываются просьбы к хозяевам о вознаграждении Куста, роль которого в обряде исполняла девушка (девочка, женщина), и его свиты; 2) «танковых» (таночных) любовно-брачной и семейной тематики, исполнявшихся во время шествия по улице, что понималось как вождение *танка* (танок – нечто среднее между простым движением и хороводом).

Полагаем, что есть несколько научных принципов, которых целесообразно придерживаться этнофольклористу при изучении календарной обрядности в парадигматическом аспекте.

1. Очень важен, на наш взгляд, *принцип дополнительного способа описания* объекта исследования. Как известно, он был сформулирован Нильсом

Бором, привлекая внимание филологов и культурологов, а в расширенном понимании принцип использован Ю. Лотманом при описании семиотики культуры.

Цель дополнительного способа описания кустовой обрядности – рассмотрение явления в разных взаимозависимых и взаимодополняющих координатах и проекциях, чтобы получить стереоскопическое изображение. Например, «Куст» анализируется как этнопрецедентный феномен, календарный символ, поэтический образ, т. е. каждый раз на языке разных систем описания.

Существование этнопрецедентных феноменов ограничено определенным временем, обусловлено состоянием этногенеза и этнической когнитивной базы. В условиях этнокультурной консолидации они не требуют дополнительных объяснений. Сопоставление летописных и фольклорных данных показало, что концепт «куст» в значении «род» прочно входил в базовый культурный пласт домонгольского периода истории. В когнитивной базе XIII в. лексема «куст» представляла собой сложный знак. При его употреблении осуществлялась апелляция к духовному ядру («род»), хорошо известному социальным верхам и низам восточнославянского этноса. Мы не знаем, как долго идеологема «куст-род» сохранялась в культурном сознании восточных славян, в каких отношениях находилась с концептом «родословное дерево» и когда исчезла из ментальной сферы. Ясно одно: в традиционной культуре она закрепилась на уровне локального обряда, обусловив семантику и форму календарного символа «Куст» и содержательную структуру поэтического образа Куста. Куст – семантически сложный ритуально-хронотопный образ, связанный с родовой организацией общества. Культ «Куста» состоял из разных частей: понятийной, включающей квазивременную координату, – куст-род, предполагалось, существует в совокупности его живых членов и умерших; пространственной, которая конкретизировалась названием священного места, – «кусты» (священная роща, святилище-капище); материальной – ритуальное овеществление «куста-рода» в виде календарного символа; словесной – песенная репрезентация Куста и всего, с чем он связан.

Характерная особенность обряда – идея объединения вокруг «куста», идентификация себя с *нашим* «кустом», когда в его орбиту втягивается буквально все, что, собственно говоря, является и становится «кустом». Так, «куста жаночья» вместе с Кустом (растительно-антропоморфной обрядовой фигурой) приходит из леса («кустаў») на хозяйский двор, отмеченный, как и Куст, причастностью к клену: *«Клёновый лыточок по всюм двур'ечку встает»*.

Таким образом, «куст», в сущности, знаковый комплекс, чьи отличительные признаки вытекают из его места в общей социокультурной ситуации.

2. *Принцип ретроспективно обращенной интерпретации* данных ареального описания парадигмы в целях ее этнокультурной идентификации.

На протяжении двух последних столетий ареал кустовых песен существенно не изменился. Его ядро – зона Пинского Полесья. Восточная граница не выходит за междуречье Бобрিকা и Цны, «Куст» не фиксируется за Горынью, а на юге традиция охватывает север Волынской и Ровенской областей Украины. Можно уверенно утверждать, что ареал кустовой традиции не пересекается и даже не соприкасается с ареалом троїцко-семицких песен (преимущественно могилевское Поднепровье) и русальными (белорусско-русско-украинское пограничье). Показательный факт: ареал кустовых песен соотносится с ареалом купальских, содержащих мотив плетения венков. Таким образом, в зависимости от территориального признака допустимо говорить о белорусских и украинских кустовых песнях, но в исторической ретроспективе картина выглядит иначе.

Даже сейчас границы между белорусским и украинским «Кустом» нет. Это единый фольклорно-этнографический комплекс с общим песенным фондом. Отличия в проведении обряда фиксируются и на белорусской, и на украинской территориях. Песни существуют на полесском диалекте с его местными вариантами. Носители и хранители традиции – жители Пинского Полесья, которых исследователи выделяют в особую этнографическую группу пинчуков. Еще в конце XIX в. большая часть жителей в украинской зоне кустового обряда (50–70 %) сохраняла память об исторической связи с пинчуками: по данным Первой Всероссийской переписи населения (1897 год) они уверенно называли себя белорусами.

В этногенетическом плане кустовая обрядность, скорее всего, принадлежит дреговичской культуре, но можно посмотреть на проблему шире. Борис Рыбаков, совместив карты тшинецко-комаровской культуры XV–XII вв. до н. э., раннешеворской и зарубинецкой культур (II в. до н. э. – II в. н. э.) и карту славянской культуры VI–VII вв. типа Прага – Корчак, увидел их удивительное совпадение и пришел к выводу, что в этом ареале на протяжении тысячи лет могла существовать некая этническая общность. Примем к сведению, что, по мнению ряда ученых, эти карты имеют то или иное отношение к славянскому этногенезу, хотя есть те, кто отрицает славянство пшеворской культуры, признавая славянство зарубинецкой, и наоборот. Ареал кустовой обрядности соотносится с северо-западной окраиной зарубинецкой культуры, которая, по Б. Рыбакову, существовала около 400 лет. Интервал между зарубинецкой культурой и корчаковской, длившейся около 200 лет, не очень большой. Белорусские ученые считают, что славянские племена пражской культуры (типа Корчак) были на средней Припяти предшественниками дреговичей. Именно из района Полесья началась дреговичская экспансия на север от Припяти. Часть мигрантов продвинулась до кривичской территории, но здесь к концу XIX в. кустовая обрядность практически поглотилась мощной

традицией Купалья. Есть единичные свидетельства Николая Никифоровского и Михаила Федоровского, согласно которым на Витебщине и Гродненщине, причем речь идет о точечной традиции, одну из девушек наряжали Кустом накануне Купалья, вечером. При обходе с Кустом парни обливали девушек водой, а Куст, если речка была близко, бывало, и в воду бросали (д. Лысково на Гродненщине).

Гипотетически этнокультурную динамику кустовой обрядности можно представить следующим образом:

а) истоки: видимо, праславянская зарубинецкая культура (II в. до н. э. – II в. н. э.);

б) локальное явление: пражская культура (типа Корчак) – дреговичи (VI–VII вв.); западнополесская дреговичская культура.

в) локально-региональное явление: традиционная культура пинских полешуков (X–XII вв.); традиционная культура белорусских пинчуков (XIII–XIX вв.); белорусская западнополесская культура, украинская севернополесская культура (с XX в. по настоящее время).

3. *Принцип необходимого и достаточного контекста*, логично связанный с предыдущими, ибо контекстуальный подход обеспечивает обнаружение новых граней объекта исследования. Круг контекстов определяет исследователь, но целесообразно начинать с самого узкого, постепенно расширяя его до достаточного.

Так, первый, самый узкий, контекст кустовой обрядности – она сама в синкретизме фольклорно-поэтических, этнографических и этнолингвистических материалов. К примеру, устанавливается, что лексема «куст» в контексте обрядности носит конвенциональный характер и употребляется в метонимически связанных между собой смыслах. Отметим следующие: 1) темпоральный. «Куст» – название праздничного понедельника после Троицы; 2) персонажный. Куст (или Куста) – главная обрядовая фигура. В зависимости от возрастной группы это украшенная зеленью молодая женщина, девушка (тогда синоним Куста – «молодая», т. е. невеста) или девочка; 3) художественный. «Куст» – общее название песен. Их исполнение называется «співаты Куста»; 4) обобщающий. «Куст» – название всего обряда. Выражение «у куста ходыты» означает исполнять кустовой обряд в единстве обходно-танковых действий, песен, диалогов начиная с момента «свивания» Куста до заключительного акта (разрывание или снятие «одежды» Куста, толкание его в воду) и финала (общее застолье, песни, танцы).

Принципиально важно учесть весь круг песен, традиционно связанных с обрядом, а не ограничиваться теми, чья связь с Кустом не вызывает сомнений. Главная задача – доказать, что художественное содержание танковых песен концептуально организовано. Выяснилось, что оно формируется вокруг

трех пороговых ситуаций, важных именно для этого обряда и обозначенных концептами *род, доля, брак*. Оставаясь в рамках узкого контекста, решить поставленную задачу было бы практически невозможно. И только его расширение позволило убедиться, что танковые песни органично спаяны с обрядом, более того, они – его вербальная форма. Так, песни-жалобы на долю, точнее на ее отсутствие, манифестировали факт, говоря словами В. Я. Проппа, недостачи. В соответствии с ритуальной логикой обряда недостача должна ликвидироваться, не-доля магическим путем превратиться в положительно маркированную долю. Контекстуальное значение «доли» – любовно-брачная пара для девушки, генетически – для Куста-невесты. Ритуальная идея создания идеальной пары – основа сюжетных ситуаций, которые способствуют раскрытию благородных черт характера у достойных претендентов и где-то даже подлых у их антиподов.

Следующий контекст – местный троичный комплекс. В нашем случае он почти совпадает с контекстом кустовой обрядности, поскольку в сознании пинчуков Троица – это и есть Куст. Тем не менее факты троичного контекста позволяют уточнить функцию кустового обряда и семантику песенных образов.

4. При дальнейшем расширении контекста уже включается *принцип соположительного описания* объекта относительно других в рамках его ареала и за его пределами. Речь может идти о контрастном выделении по тому или иному признаку, например женский/мужской, корреляции, симметрии, асимметрии и т. д.

Календарно-обрядовая культура Пинского Полесья – тот контекст, который необходим для определения линий корреляции кустовых песен с другими календарно-обрядовыми, что очень важно для понимания тенденций формирования фольклорной картины данной локальной традиции. Так, в зоне Пинщины существует положительная корреляция между кустовыми и колядными песнями. Для сравнения: в ареале волочечных песен интенсивность колядок находится в обратной зависимости от волочечной традиции. Значит, в одном случае доминантный вид песен поддерживает, а в другом – заглушает традицию колядных песен. Это уже вопрос, требующий ответа. Возможно, гендерная отмеченность кустового и колядного обрядов не просто культурно-исторический факт, она – психологический фундамент их взаимной корреляции в границах Пинского Полесья. Здесь колядки в отличие от щедровок считались мужскими песнями, а колядование – прерогативой мужчин. Отлучение женщин от участия в колядовании компенсировалось наличием чисто женского кустового обряда, уравновешивало таким образом права женщин, вообще, способствовало сохранению обеих обрядовых традиций. Неслучайно за границей Полесья, где нет женского обряда наподобие Куста, а волочечничество принадлежит мужчинам, стирается гендерная

отмеченность колядования, колядные песни исполняются как мужчинами, так и женщинами. Через локально-региональное, его симметрию и асимметрию, контраст и корреляцию обозначаются неоднозначные процессы, организующие национальное фольклорное пространство, то, что мы называем традицией, обнаруживается гораздо более глубокий уровень движения фольклорной материи, чем можно предполагать при общем подходе к календарно-обрядовой традиции.

Логика парадигматического анализа кустовой обрядности потребовала сопоставления кустовых песен с другими, также локально ограниченными видами песен, принадлежащими восточнославянскому троицко-русальному комплексу, – троицко-семицкими (рус., бел.), майскими (рус., бел.), восточнополесскими русальными. Выяснилось, что они являются локальными поливариантами общей ритуальной темы, связанной с двумя культами – растительности и предков. Вместе с тем специфические черты календарных символов – Куста, Май, русалки, березки – настолько воздействовали на песни, что даже их общие мотивы и образы семантически не идентичны (к примеру, образ кукушки в кустовых и русских троицких песнях).

Расширение контекста включает в орбиту сравнительного изучения материал других славянских народов, в нашем случае – южнославянский «королевский» обряд, с которым кустовой, как выясняется, составляет общий культурный текст.

Есть достаточно оснований для рассмотрения кустовой обрядности в общеевропейском контексте майских празднований. К сожалению, в нашем распоряжении было несколько примеров песен майского приветствия, да и то из вторичных источников, а не из оригинальных фольклорных сборников, что вынужденно ограничило контекст только славянским материалом.

5. Ключевые особенности кустовых песен, их поэтического языка и семантики образов предопределены далеким прошлым человеческой культуры и теми общими психологическими структурами (архетипами), которые обнаруживаются в их основе. Они создавали и собственно кустовые обходные песни, где присутствует поэтический двойник Куста, и кустовые танковые, которые имели ритуальный смысл исключительно для носителей традиции. На уровне эмпирического, поверхностного восприятия танковые песни не осознаются как обрядовые.

С учетом отмеченного предлагаем следующий *принцип* анализа локально-региональных парадигм назвать *культурно-генетическим*. Здесь полезно помнить о соотношении фенотекста и генотекста, разработанном Юлией Кристевой и поддержанном Роланом Бартом.

Таким образом, следующий шаг в рассмотрении кустовой парадигмы – введение ее в широкий культурно-исторический контекст. Смысл феномена

раскрывался через его системные связи с другими феноменами культуры, прежде всего с социальной организацией общества и той картиной мира, ключевыми концептами которой были соответственно тотем, род, семья и община как части рода в его горизонтальном (земном *здесь и сейчас*) и вертикальном (трансцендентальном *всегда*) измерениях. В мифологическом сознании род приобретал статус «настоящей» реальности вроде реальности окружающей среды. Куст – одновременно знак и сущность. Как знак он константный в отношении замещенного им объекта субъектной природы и в то же время как обрядовая фигура является живым, хотя и внешне отличным от него, воплощением рода.

Цель культурно-генетического анализа кустовых песен состоит в том, чтобы показать, каким образом их структура, благодаря законсервированности художественных средств и приемов, удерживает знаки предыдущих стадий развития поэтики. В этом смысле культурно-генетический принцип соприкасается с задачами исторической поэтики, при решении которых исследователи обращают особое внимание на стадию обрядового синкретизма. Как известно, его концепцию разработал Александр Веселовский. К синкретизму он подходил с широкой научной позиции, в частности понимая синкретизм как общий принцип художественного (и еще слитого с ним нехудожественного) мышления, основанного на непосредственном, чувственном восприятии мира, и как синкретизм языка, мифа и обряда. Именно поэтому мы вправе усмотреть в поэтике кустовых песен «отвердевшее мировосприятие» (Г. Гачев), средство создания обряда, а не описание его внешней стороны.

Руководствуясь культурно-генетическим принципом, можно избежать ошибок, которых не избежали даже крупные ученые. Например, Александр Афанасьев и Николай Сумцов были уверены в прямой зависимости заповев типа «Пойду я», «Выйду я», характерных, заметим, для ряда кустовых танковых песен, от визуальной стороны обходных обрядов. Однако уже Александр Потебня высказал сомнение в правомерности их суждения. Он отметил, что, кроме песен, структура с концептом движения свойственна заговорам, т. е. она межжанровая. Приняв к сведению наблюдение А. Потебни, можно высказать предположение о древности данной структуры, производной от особенностей архаического сознания, в котором слово и действие, ритуальное и бытовое синкретически слиты. Это обстоятельство позволяет по-другому подойти к осмыслению истоков и обрядовой функции танковых песен с данным заповем и его вариациями. Возможно, их древний предшественник – синкретический обрядовый жанр танца – песни – заговора (заклинания).

Особенности поэтического строя кустовых танковых песен позволяют более уверенно утверждать, что на ином жанровом фундаменте они не могли бы возникнуть. Во-первых, песни тесно связаны с движением танка. Танок

как структурная часть обряда – их образ, стихия, магическая среда. Не зная внетекстового окружения танковых песен, невозможно уловить их общий семантический фон. Во-вторых, эти песни, как оказалось при ближайшем рассмотрении, просто перенасыщены заклинательными, императивными и просительными структурами, определяющими в характеристике взаимоотношений персонажей, а значит, в идейно-художественном содержании произведений. Среди них встречаются прямые проклятия: «*Нэхай того колэ, хто обід будэ істы*», «*Коб вам, ворожэнькі, було важко вымовляты*», «*Ды нэхай тэбэ хоч собаки ззідаць*», «*Ой, коб жэ ж тому да тры літы хворіты*», «*Нэхай в козака по дівчыні сэраца мліе*», «*Шчоб пуд тобою зымліца ввалылася*» и т. д. Эмоциональный камертон танковых песен, благодаря которому они выделяются среди других хороводных и представляют собой идейно-целостную группу, – заклинания, просьбы, запреты, угрозы типа *покарай, утопы, прыплывы, лыжы, зайграйтэ, прыбудь, пэрэвэзы, озьмы, іды, похавай, посэчйтэ-порубайтэ, схавайтэ, положітэ, поставтэ, пітэ, устань, покынь, кідай – и нэ стуй, нэ бэры, ны плач, нэ ходы, нэ злыса, нэ кладыса, нэ садітэса* и т. д. В таком случае допустимо предположить, что генетически и функционально песня «Ой, пойду я да пуд гай элэнэнькый» – заговор на ритуальное молчание при случайной встрече Куста и девушек с представителем мужского пола – казаком, «Ой, дівчына да по гаю ходыла» – заговор на сохранение ритуальной чистоты и невинности, «Выйду ж я, выйду на високоі горы» – опять же на ритуально требуемое веселье, «Ой, ходыв Пэтрусь до поповыі Насці» – на любовь, «Ой, пойду я до броду по водыщу» – на возврат милого, «Ёх, як выйду я ж да на юлоньку йграгы» – на сватанье, «Ой, выйду я на юлыцу, свысну» – на верность, «Ой, пойду я, куды вік нэ ходыла» – проклятие насильственному браку.

Во всех случаях зачин танковых песен, как и соответствующая часть заговоров, полностью условный: перед нами не обрядовая реальность, а высказывание о вероятном действии, потому что по-настоящему никто никуда не ходил, не идет и не пойдет. Для сравнения: совсем иной характер связи с реальностью у зачина троицкой заклинательной песни «Пойдзем, дзевачкі, мы ў гай гуляць». Его функция – обозначить действие, которое на самом деле произойдет. В лес пойдут с ритуальной целью – завить венки на все святки, на годы добрые, на урожай.

6. *Принцип дифференцированного подхода* к анализу художественного пространства ритуально маркированных песен и обрядовых лирических. Очень часто последние исполняются в хороводе или развиваются из хороводных, а потом уже ориентируются на собственную традицию.

Так, при рассмотрении кустовых обходных песен доказал продуктивность мотивный анализ, приведший к пониманию их функциональности.

Его применение к танковым песням было безрезультатным. Здесь оказался эффективным структурный анализ текстов, когда сопоставлялись две структуры – глубинная и поверхностная. Глубинная структура – это место, где зафиксировано ритуальное, поверхностная – бытовая чувственно-образная оболочка твердых ритуальных структур. В данном случае важно показать, что в границах обрядности *это* ритуальное и *это* бытовое завязят друг от друга, что основой бытовых ситуаций является сетка силовых линий обряда, в свою очередь сконструированных ритуалом. Например, если Куст содержит идею рода, причем отцовского, то в бытовом плане мы получаем вполне реалистическую ситуацию – просьбу женщины к мужу перевезти ее через реку «до роду».

Далее. Поскольку Куста имеет статус невесты, то в обряде существовал состязательный момент – борьба за право быть обрядовым «женихом». В таночных песнях эта структура облекается сюжетной ситуацией спора и поединка двух претендентов на руку девушки. И мы понимаем, что в данном случае не важно, кто будет «браніцца» из-за девушки – «два козачэнькы красны» – «богаты» и «бідный» или «два молайчыкі красны» – «поповіч» и «вдовын сын»: одной своей стороной, а именно структурной ситуации и отношений персонажей, песня повернута к обряду, а второй – смотрит в реальность, черпая оттуда жизненные формы для маскировки конкретного обрядового смысла – борьбы за Куст. Но вот парадокс: победителя ждет не награда, а кара, его «взэзуть... на кавалкы рубаты». Правда, наказание его совсем не пугает:

– Ой, тэпэра мэнэ посэчгэ-порубайтэ,  
Но з дівчыною в одну ямку схавайтэ.  
Ой, положітэ ж головы з головами,  
Коб проходыла размовонька меж намы.

Как видим, сын вдовы сам стремится к смерти, чтобы за ее порогом объединиться – и с кем? – с умершей девушкой, причем в песне о ее смерти не говорится ни слова. В чем же дело? Видимо, жизни нужна жертва жизнью, а это уже ритуальный смысл, который, приобретая жизнеподобную форму, в определенный исторический период развития кустовой обрядности совершенно не осознается. Таким образом, исследовательская задача состоит не в эмпирическом описании поверхностных структур и даже не в мотивном анализе, а в выяснении глубинной связи с обрядом именно *этих*, а не иных песен, в ответе на вопрос, являются ли они в своих истоках собственно обрядовыми, это значит ориентированными на ритуальную сущность хождения с Куством, или они не только по форме, но и по идейному содержанию, т. е. концептуально, относятся к внеобрядовым, действительно втянутым в кустовой обряд со стороны и достаточно поздно.

### *Темы курсовых и дипломных работ*

1. Образ родительского дома в фольклоре.
2. Реконструкция купальского обряда по песенным материалам.
3. Этапы белорусской свадьбы и их отражение в фольклоре.
4. Майский обрядовый цикл у белорусов и русских: сопоставительный анализ.
5. Волшебно-фантастические сказки как источник для изучения древних социальных институтов.
6. Белорусская история в свете легенд.
7. Историко-этнографическое значение метафор сватовство – охота и свадьба – смерть.
8. Традиционные формулы бытового и обрядового приветствия.
9. Прядение в осенне-зимних посиделочных песнях.
10. Значение фольклора для изучения этнокультурных связей народов.
11. «Завоеванная невеста» в фольклоре и свадебных обычаях.
12. Животное-супруг в свете фольклорных и этнографических данных.
13. Этногенетические легенды разных народов: общее и особенное.
14. Героические сказания в контексте этнической истории раннего Средневековья.
15. Современная эпоха в зеркале фольклора.
16. Следы архаических ритуалов в молодежных играх и песнях.

## ЛИНГВОФОЛЬКЛОРИСТИКА

**Л**ингвофольклористика – особый раздел интегративной фольклористики, сфокусированный на изучении вербальной составляющей фольклора в целом, языковых особенностей отдельных его жанров и конкретных произведений. Как отмечает автор термина профессор А. Т. Хроленко, объектом лингвофольклористики является вербальная составляющая фольклора, и прежде всего фольклорный текст, изучением которого заняты такие науки, как фольклористика, история языка и диалектология, этнолингвистика и стилистика. Предметом лингвофольклористики было и остается изучение и описание языка фольклора<sup>1</sup>.

### 7.1. К ИСТОРИИ ВОПРОСА

Наука о языке фольклора начала формироваться в XIX в. Интерес к фольклорному слову инициировал А. С. Пушкин, отмечавший, что «изучение старинных песен, сказок и т. п. необходимо для совершенного знания свойств русского языка»<sup>2</sup>. Вслед за А. С. Пушкиным к устному народному творчеству обратились Н. В. Гоголь, А. В. Кольцов, В. И. Даль, А. Ф. Писемский и др.

Теоретические и практические подходы к изучению языка фольклора были разработаны в трудах Ф. И. Буслаева, А. А. Потебни, А. Н. Веселовского, В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, В. Я. Проппа, А. П. Евгеньевой, П. Г. Богатырёва, И. А. Оссовецкого, Д. С. Лихачёва, С. Г. Лазутина, С. Е. Никитиной, А. Т. Хроленко, Е. Б. Артёменко и др. В результате обозначились основные направления в изучении языка фольклора, и назрела

<sup>1</sup> Хроленко А. Т. Сопоставительная и кросс-культурная лингвофольклористика // Вестн. ВГУ. Сер. гуманитар. наук. 2004. № 2. С. 47.

<sup>2</sup> Пушкин – критик. М. : ГИХЛ, 1950. С. 246.

необходимость формирования специальной филологической дисциплины, которая получила название *лингвофольклористика*.

Термин «лингвофольклористика» предложен в 1974 г. ученым из Курска, доктором филологических наук Александром Тимофеевичем Хроленко. В статьях «Проблемы лингвофольклористики: К вопросу о комплексном подходе к изучению языка фольклора» (1974) и «Что такое лингвофольклористика?» (1974) А. Т. Хроленко аргументировал предложенное понятие. Оно отражало суть интегративного подхода, соединяющего лингвистические и фольклористические методы исследования явлений устно-поэтического творчества. Этот научный вектор стал магистральным для кафедры русского языка Курского государственного педагогического института. С 1990 г. начинается история курской лингвофольклористики. Группа ученых исследовала семантику фольклорного слова, жанровое своеобразие устно-поэтической речи, терминологию семейных и календарных обрядов, орнитонимы, этнонимы, антропонимы в различных жанрах фольклора, лексику и фразеологию волшебной сказки, балладной песни, исторической песни, необрядовой лирической песни и т. д. Изданные в Курске сборники научных трудов «Фольклорная лексикография», «Фольклорное слово в лексикографическом аспекте», «Словарь языка русского фольклора», «Исследования по лингвофольклористике» и другие получили известность и стали популярными. Неслучайно в отзывах со стороны творческий коллектив единомышленников под руководством А. Т. Хроленко стал именоваться курской школой лингвофольклористики.

Проблемами языка фольклора сегодня занимается широкий круг ученых, существует несколько центров лингвофольклористики, для которых языковедческая проблематика является преобладающей, – в Воронеже, Курске, Петрозаводске. Воронежские лингвофольклористы во главе с Е. Б. Артёменко разрабатывают вопросы фольклорного текстообразования и исследуют народно-поэтический синтаксис. Петрозаводские ученые, возглавляемые З. К. Тарлановым, описывают жанровую дифференциацию языка русского фольклора. Курские лингвофольклористы анализируют семантическую сторону фольклорного слова.

Сегодня в лингвофольклористике выделилось несколько направлений – фольклорная лексикология, фольклорная лексикография, фольклорная диалектология, сопоставительная лингвофольклористика и кросс-культурная лингвофольклористика. К компетенции фольклорной лексикологии, фольклорной лексикографии и фольклорной диалектологии относятся вопросы о сути феномена языка фольклора, о специфике лексики различных жанров фольклора, о территориальной дифференцированности народно-поэтической речи, об идиолектности и др. Цель сопоставительной лингвофольклористики – углубленное изучение вербальной составляющей одной конкретной фольклорной культуры. Кросс-культурная лингвофольклористика основывается на сравнении фоль-

клорно-языковых явлений, принадлежащих устному народному творчеству двух и более этносов. Как отмечает А. Т. Хроленко, цель кросс-культурной лингвофольклористики – «выявление культурных смыслов, аккумулированных в отдельных лексемах, формулах, текстах и в совокупностях текстов как атрибутов фольклорной картины мира и как манифестантов этнической ментальности, поиск общего и специфичного в традиционной культуре этносов, углубленное исследование феномена этнической ментальности; разработка эффективного инструментария для выявления культурных смыслов в единицах языка. Анализ выходит за пределы собственно языка фольклора и вторгается в область антропологии, лингвокультуроведения и этнолингвистики»<sup>1</sup>.

### *Стоит прочитать*

*Хроленко, А. Т.* Введение в лингвофольклористику : учеб. пособие / А. Т. Хроленко. М. : Флинта : Наука, 2010.

Автор проследил историю становления науки о фольклорном слове, обосновал целесообразность специальной дисциплины, определил дисциплинарный статус и место лингвофольклористики в структуре гуманитарного и филологического знания, обозначил выделившиеся в лингвофольклористике направления – фольклорная лексикология, фольклорная лексикография, фольклорная диалектология, сопоставительная лингвофольклористика и кросс-культурная лингвофольклористика.

## 7.2. О ПРОБЛЕМАХ ЛИНГВОФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Одна из проблем лингвофольклористики – идентификация базового понятия «язык фольклора», которое давно используется в науке и на первый взгляд видится ясным и прозрачным. Однако, как отмечает И. А. Оссовецкий, оно «весьма неоднородно и многогранно»<sup>2</sup>. Дело в том, что, исследуя язык фольклора, ученые традиционно анализируют форму фольклорного произведения – его язык и стиль, отмечают специфические черты фольклорной речи, подчеркивают ее формульный характер, т. е. обращают внимание на всю совокупность языковых фактов в составе текстов фольклорных произведений. Неоднократно предпринимались попытки преодолеть односторонность подоб-

<sup>1</sup>*Хроленко А. Т.* Сопоставительная и кросскультурная лингвофольклористика. С. 50.

<sup>2</sup>*Оссовецкий И. А.* Об изучении языка русского фольклора // *Вопр. языкознания.* 1952. № 3.

ного видения. Так, Н. А. Добролюбов сформулировал принцип комплексного подхода к изучению фольклорного языка, объединяющего описание поэтических особенностей с лингвистикой, историческим элементом, народной философией и бытом. И. Бодянский, К. Д. Ушинский отмечали образовательный аспект народного слова. А. А. Потебня подчеркивал, что устно-поэтическая речь – та сфера, где органически соединяется этническое, мировоззренческое, историческое, языковое и эстетическое. Однако большинство исследователей в словосочетании «язык фольклора» приоритетным считали первое слово и, игнорируя художественную составляющую, анализировали только лингвистические факты.

До второй половины XX в. тенденция рассмотрения природы языка фольклора как суммы лингвистических фактов оставалась господствующей. Начало новому подходу положили работы И. А. Оссовецкого и А. П. Евгеньевой, которые отмечали, что язык устной народной поэзии «следует рассматривать с двух точек зрения: во-первых, со стороны его грамматического строя и словарного состава, во-вторых, со стороны выразительной, художественной, т. е. со стороны стилистического использования тех или иных языковых явлений»<sup>1</sup>. В настоящее время, как отмечает А. Т. Хроленко, обозначены три основных направления в изучении языка фольклора: 1) выяснение природы языка фольклора через его соотношение с диалектами; 2) изучение отдельных элементов структуры народно-поэтической речи; 3) функционально-стилистическое использование фактов языка в системе народной поэтики<sup>2</sup>. Ученый предлагает рабочее понимание термина: «Язык фольклора – это система языковых единиц различного уровня, сложившаяся в процессе художественного творчества в пределах текста устно-поэтического произведения»<sup>3</sup>. В то же время лингвофольклорист должен иметь в виду, что проблема идентификации понятия «язык фольклора» не решена.

### *Полезно ознакомиться*

Язык фольклора : хрестоматия / сост. А. Т. Хроленко. М. : Флинта : Наука, 2005.

В хрестоматии представлены высказывания выдающихся деятелей русской культуры о языке фольклора, фрагменты научных исследований отечественных филологов о природе, особенностях и функционировании народно-поэтической речи.

<sup>1</sup> *Евгеньева А. П.* Введение: Раздел IV // Русское народное поэтическое творчество. М. ; Л., 1953.

<sup>2</sup> *Хроленко А. Т.* Введение в лингвофольклористику. С. 10.

<sup>3</sup> Там же. С. 89.

### 7.3. ЯЗЫК ФОЛЬКЛОРА: ДИАЛЕКТ ИЛИ НАДДИАЛЕКТ?

В научном континууме одной из исследовательских тенденций стало утверждение, что в фольклорных произведениях язык предстает в своем естественном виде. Так, в работе «О народной поэзии славянских племен» И. Бодянский писал, что «ревнитель чистоты, силы, богатства и простоты отечественного слова не расстанется с песнями: в них язык народа таков, каков он есть в своей сущности, каков должен быть, со всеми своими природными особенностями, ему лишь свойственными оборотами и извитиями»<sup>1</sup>. Академик В. В. Виноградов называл фольклор «квинтэссенцией народного языка», отмечая, что устная народная словесность – кристаллизация семантики народного языка, поэтому народная поэзия нередко рассматривается как воплощение основных тенденций народной речи, основных начал народного духа. П. В. Шейн писал о сохранности в народной песне местного говора. В исследованиях XX в. ученые говорили о языке фольклора как о литературной, функциональной, художественной или эмоциональной форме диалекта (А. П. Евгеньева, О. И. Богословская и др.).

Иные исследователи склонны видеть в языке фольклора не отражение диалектной речи, а наддиалектное явление. Так, К. Д. Ушинский в работе «О средствах распространения образования посредством грамотности» поставил вопрос о природе фольклорного языка, отметив его наддиалектность и подчеркнув, что обыденная речь и речь фольклорная – это «два языка совершенно различные»<sup>2</sup>. Н. А. Добролюбов, разбирая поэтические особенности языка, подчеркивал «особенный способ выражения», свойственный фольклору. Ф. И. Буслаев констатировал, что «речь народная отличается от искусственной». В пользу наддиалектного характера языка фольклора высказывался А. А. Потебня. А. Н. Веселовский, рассматривая язык фольклора в отношении к другим формам речи, прежде всего к диалектной, констатировал его наддиалектность<sup>3</sup>. М. Сперанский в работе «Русская устная словесность» пишет, что язык устной поэзии в общем отличается от языка обыденной речи.

Особое видение проблемы находим в работе П. Г. Богатырёва «Язык фольклора», напечатанной в 1973 г. в журнале «Вопросы языкознания» (№ 5. С. 106–116). Ученый писал: «В основе языка литературы лежит литературный

---

<sup>1</sup> Цит. по: Язык фольклора : хрестоматия / сост. А. Т. Хроленко. М. : Флинта : Наука, 2005. С. 25.

<sup>2</sup> Ушинский К. Д. О средствах распространения образования посредством грамотности // Избранные педагогические сочинения : в 2 т. М. : Педагогика, 1974. Т. 2. С. 13.

<sup>3</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика / под ред., вступ. слово и примеч. В. М. Жирмунского. Л., 1940.

язык, в основе языка фольклора лежит диалект. Язык литературы – это литературный язык в его эстетической функции, язык фольклора – это диалект в его эстетической функции. Анализ литературного языка в его эстетической функции невозможен, если мы не знаем литературного языка в его коммуникативной функции, как невозможно выявить специфику языка фольклорного произведения того или иного жанра, не зная диалекта, на котором исполняется это произведение, диалекта в его коммуникативной функции» (с. 106). При этом П. Г. Богатырёв различает формы языка фольклора и формы языка диалекта в его коммуникативной функции, отмечая, что «язык фольклора в отличие от языка в его коммуникативной функции, точно так же как и язык литературы в отличие от литературного языка, иногда имеет более узкий запас языковых средств, а именно в него не входят отдельные фонетические, морфологические, лексические и синтаксические формы, которые входят в диалект в его коммуникативной функции. Но, с другой стороны, язык песен значительно богаче, чем разговорный язык диалекта. В язык песен входят архаизмы, уже отсутствующие в разговорном языке, входят отдельные черты из других диалектов, не свойственные разговорному языку, но употребляющиеся в песне. Лингвистический запас, которым располагает песня, во многом значительно больше, чем лингвистический запас разговорного языка, и творцы и исполнители фольклора свободнее пользуются лингвистическим материалом по сравнению с языком разговорным. И действительно, если рифма или ритм песни этого требует, то исполнитель и создатель песни могут ввести форму или слово из другого диалекта, могут ввести архаизмы и т. п.» (с. 109–110). Таким образом, ученый четко обозначил, что язык фольклорного произведения нельзя отождествлять с языком разговорной речи.

Нам близка позиция А. Т. Хроленко, который не только обозначает ситуацию нетождественности обиходно-диалектной и устно-поэтической речи, бытующей на одной территории, но и анализирует характер этого несовпадения, утверждая, что диалект (разговорная речь) является *языковой основой* произведений, а *совокупность поэтических приемов* придает ему специфические черты<sup>1</sup>.

### Рекомендуем

*Оссовецкий, И. А.* Язык фольклора и диалект / И. А. Оссовецкий // Основные проблемы эпоса восточных славян. М., 1958.

*Богословская, О. И.* Язык фольклора и диалект: учеб. пособие / О. И. Богословская. Пермь, 1985.

*Хроленко А. Т.* Наддиалектен ли язык русского фольклора? / А. Т. Хроленко // Фольклор в современном мире: аспекты и пути исследования. М., 1991.

---

<sup>1</sup>Хроленко А. Т. Введение в лингвофольклористику. С. 85.

## 7.4. СЕМАНТИКА ФОЛЬКЛОРНОГО СЛОВА

Одно из главных направлений в лингвофольклористике – описание словарной стороны языка фольклора. Это подразумевает и регистрацию инвентаря (слов, конфигураций), и исследование специфики фольклорного слова в его системных связях с другими словами в художественном тексте, что невозможно без рассмотрения семантики народно-поэтического слова.

Ученые неоднократно подчеркивали своеобразие фольклорного слова, отмечая его полисемантизм, лаконичность, художественный алогизм, специфику парадигматики.

Как убедительно показали В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, Ю. Н. Тынянов и другие, слово в художественном произведении в семантическом отношении заметно отличается от своего внехудожественного двойника. В художественном тексте у слова возникает то, что Д. С. Лихачёв назвал «прибавочным элементом».

В качестве примера приведем свадебные обрядовые песни. Не вызывает сомнений, что свадебная песня порождена ритуалом и в первую очередь отражает обрядовые действия и бытовые детали, имеющие значение для обряда. Однако следует учитывать, что песня не только повторяет, объясняет или дополняет определенные моменты обряда. Это, без сомнения, значительная, но не единственная сторона содержания вербального текста. Описывая обряд, песня не копирует и не иллюстрирует его, а выявляет, по словам Б. Н. Путилова, «собственные планы значений», выходящие за пределы ритуальных действий: например, требующий специальной расшифровки мифологический план или разрастающийся на этапе более позднего эволюционного развития обрядового фольклора эмоциональный план.

Исследователи отмечали, что семантика фольклорного слова во многом обусловлена своеобразием фольклорного мира. К примеру, эпический мир, по мнению Б. Н. Путилова, – «это своеобразная модель мира действительности, которая строится по определенным законам. Художественная модель и действующий мир не совпадают, но определенным образом соотносятся. Эпический мир не есть просто искаженная картина действительности, но не есть и картина достоверная, которая пишется по законам реалистического правдоподобия. Это обстоятельство надо учитывать, когда мы извлекаем из эпоса сведения, относящиеся к политической истории, быту, социальным отношениям, предметному миру и так далее»<sup>1</sup>. Эти выводы ученый сделал

---

<sup>1</sup> Путилов Б. Н. Проблемы типологии этнографических связей фольклора // Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. Л., 1977. С. 77.

относительно эпоса, но они в значительной степени применимы и к другим фольклорным жанрам, в частности к свадебным песням. Анализ их текстов показывает, что быт и история не выступают в своем «чистом» и подлинном виде. Факты реальности преломляются сквозь призму свадебного восприятия и свадебной эстетики. Этноисторический субстрат не исчезает полностью, не растворяется в поэтически переосмысленном материале, а сохраняется в трансформированных формах, в виде поэтических мотивов и образов. Перекодировка историко-бытовых явлений в поэтические мотивы сопровождается созданием типовых персонажей, появлением внеэтнографических мотивировок и психологических характеристик, включением ряда вымышленных подробностей и реалий.

Многие исследователи подчеркивают лаконизм и простоту фольклорного слова, отмечая, что «высокая степень эмоциональной и интеллектуальной насыщенности достигается <...> простыми художественными средствами. Абсолютно поражает полнейшая безыскусность, отсутствие <...> внешних эффектов, ложной многозначительности и усложненности. При этом простота формы не затеняет ее художественности»<sup>1</sup>. М. М. Пришвин писал, что «в искусстве и быту “простое” означает самое трудное, самое редкое. <...> “Простое” в искусстве означает обыкновенно новое достижение художника в совершенствовании той формы, над которой работали до него другие художники, которая стала привычной и теперь возрождается в новых условиях. Потому эта форма называется “простой”, что требует нового совершенствования того, что казалось великим мастерам совершенно законченным»<sup>2</sup>. Эти слова особенно справедливы по отношению к фольклору, поскольку каждое произведение, каждое слово оттачивалось столетиями. Строгая функциональность каждого языкового и стилистического элемента, отсечение всего ненужного, приведение оставленного в гармоническое единство – все это приводит к «прозрачности» народной поэзии, когда форма как бы растворяется в содержании.

Для лингвофольклориста важно помнить, что фольклорное слово – результат обобщения свойств устной речи, характеризующейся приблизительностью словоупотребления, что приводит к диффузии семантики, художественному алогизму, о природе которого в свое время писал А. А. Потебня: «Невозможно предположить, чтобы здравомыслящий человек не знал разницы между общеизвестными вещами или, зная, называл известное растение в одно и то же время и калиной, и малиной, и смородиной. Остается думать, что сопоставление несовместимых частных не есть нарушение логического закона, а способ обозначения понятия высшего порядка, способ обобщения, нередко –

---

<sup>1</sup> *Барабаш Ю.* Вопросы эстетики и поэтики. М., 1977. С. 203.

<sup>2</sup> *Пришвин М. М.* Записи о творчестве // Контекст. 1974. М., 1975. С. 334–335.

идеализация в смысле изображения предмета такого рода (например, дерева, кустарника), но необычайного, чудесного, прекрасного»<sup>1</sup>.

В. Г. Белинский, цитируя былинные строчки «В тридцать пуд шелепуга подорожная, // В пятьдесят пуд налита свинцу чебурацкого», недоумевал: «Как же шелепуга могла быть в *тридцать* пуд, если одного свинцу в ней было пятьдесят пуд?»<sup>2</sup>. И таких случаев в фольклоре много:

Приказал пострел в три часа сходить,  
В *три часа*, в *три минуточки*!

Или:

На единый *часок*,  
На весь круглый *годочек*!

А. Т. Хроленко предлагает искать причины алогизма не в мировоззрении носителя фольклора и не во внелогических основах фольклорной поэтики, а в свойствах устно-поэтического слова. Ученый обратил внимание, что часто одна и та же реалья обозначается одновременно двумя разными, но тематически связанными существительными. Например: «Уж ты *ель* моя, *ёлушка*, Зеленая *сосенушка*», что создает обобщенный образ хвойного дерева. Отождествляются слова, обозначающие реалии животного мира (*утка-перепелка*, *гусь-лебедь* и т. п.), существительные, обозначающие офицерские звания (особенно в песнях безразлично употребляются слова *майор* и *полковник*, что приводит к обобщенному значению – «офицер», «военный человек»). В лирических песнях весьма часто отождествляются слова *золото* и *серебро*, а также производные от них прилагательные. Весьма часто отождествляются существительные, входящие в лексико-тематический ряд «вода»: *море-озеро*, *море-речка*. Порой безразлично употребляются даже собственные имена персонажей: «*Саша-Маши* правой ручкой машет, головой качает». Наличие этого явления в языке русского фольклора, по мнению исследователя, можно объяснить двойственной природой фольклорной лексемы<sup>3</sup>.

Ученый напоминает, что основные ярусы языковой системы обнаруживают два типа отношений между своими единицами – синтагматические (отношения следования) и парадигматические (отношения выбора). Именно на уровне парадигматики проявляется основное различие литературного языка и устно-поэтической речи. «В литературном языке выбор языковой единицы осуществляется до актуализации высказывания, в пределах готового предложения выбора нет, это – единственно возможный для данного грамматически правильного и в коммуникативном отношении адекватного высказывания.

<sup>1</sup> *Потебня А. А.* Из записок по русской грамматике. М., 1968. Т. 3. С. 418.

<sup>2</sup> Цит. по: *Хроленко А. Т.* Введение в лингвофольклористику. С. 26.

<sup>3</sup> Там же.

В фольклорном же тексте перебор возможных форм одной смысловой (тематической) парадигмы осуществляется и во время высказывания. Это обуславливает широкую вариантность синтаксических единиц при чрезвычайной устойчивости художественно-смысловых и стиливых констант»<sup>1</sup>.

Сравнивая два песенных фрагмента: «Во поле *рябина* стояла, // Во поле кудрявая стояла» и «Во поле *береза* стояла, // Во поле кудрявая стояла», исследователь отмечает, что «ботаническое различие двух реалий – рябины и березы – не мешает взаимозамене существительных, обозначающих их, в пределах тождественного контекста, поскольку оба слова входят в парадигму “дерево – символ девичества”. Замена одного другим не разрушает общего смысла песни и ее эмоционального содержания»<sup>2</sup>.

А. Т. Хроленко подчеркивает, что подвижность (неустойчивость) семантики и употребление двух и более слов в качестве «представителя» одной и той же смысловой парадигмы приводят к взаимозаменяемости слов.

Например, *лазоревый* взаимозаменяем с эпитетами *белый, алый*:

Ах, свет мои, *лазорева, алы* цветочки,  
Чего рано расцветали в зеленом садочке?

Или:

Щечки – *аленьки-лазорева* цветок,  
Уж ты, *аленький, лазорева* цветок,  
Ты далеко во чистом поле цветешь!

Еще пример:

Я пойду на рынок, выйду на базар.  
Продам те *лазорева-алые* цветы.

Или:

Примечайте-ка, милы подружки,  
Тот цветок *лазорева, аленький*  
И принесите-ка тот *алый цветочек*.

Исследователь подмечает, что в этом контексте пара отождествленных определений *лазорева, алый* равна единичному определению *алый*. По его мнению, это свидетельствует о том, что использование прилагательного *лазорева* не преследует цели уточнить или конкретизировать признак реалии. Цель его – усиление эмоционального воздействия. «...В народных песнях “алый” и “лазорева”, как правило, не несут цветового признака, а являются своеобразной заменой не характерных для народной песни оценочных определений»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Хроленко А. Т. Введение в лингвофольклористику. С. 28.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 39.

Кроме того, он обратил внимание, что только для русского народно-песенного фольклора характерно особое семантическое соотношение эпитетов *алый* и *голубой*:

Которого цвету надобно тебе,  
*Голубого* или *аленького*?  
Голубой-то цвет *але*е завсегда.

Или:

У меня ли, у младыя,  
Есть три *ленты голубыя*:  
*Перва* лента *алая*...

Аналогично соотношение глаголов *алеться* и *голубеться*:

В чистом поле цветет *аленький* *цветок*.  
*Он алеется, голубеется*.

*Алый* выступает здесь как общая оценка, а *лазореветь* как синоним «красиво цвести»:

*Аленькая-аленькая* веточка,  
Что ты *не цветешь*, не *лазоревеешь*...

Взаимозаменяемость прилагательных А. Т. Хроленко предлагает наблюдать на примере эпитетов к опорному народно-песенному существительному *камень*. В устойчивых песенных блоках *камень* может быть *белым*, *синим*, *горючим*. Поскольку в фольклоре семантика слова шире своего разговорно-бытового «номинала», легко объяснить, почему так широко распространены в народном творчестве ассоциативные сочетания типа *гуси-лебеди*, *хлеб-соль*, *злато-серебро* и других, в которых семантический объем пары больше суммы значений каждого компонента (*гуси-лебеди* не только *гуси* и *лебеди*)<sup>1</sup>.

Народно-поэтическое слово состоит из видимой (текстовой) и невидимой (внетекстовой) частей. Второй аспект слова отмечен Б. Н. Путиловым, который писал: «В этнографическом явлении фольклорное творчество обнаруживает присутствующую в нем (явно или скрытно) конфликтную оппозицию либо само привносит в него эту последнюю... В этом одно из ее (фольклорной формулы) специфических отличий от самого субстрата, который в практике народной жизни отнюдь не с такой обязательностью и неизбежностью порождает конфликтные коллизии...»<sup>2</sup>. При таком подходе к историко-бытовому материалу допустимо предположить, что возможность конфликтной реализации в различных поэтических мотивах оформляется в различной степени. Например, свадебные песни, моделирующие столкновение двух сторон (при ориентации обряда на благополучную развязку), дают картину бескомпромиссной борь-

<sup>1</sup> Хроленко А. Т. Введение в лингвофольклористику. С. 40.

<sup>2</sup> Путилов Б. Н. Проблемы типологии этнографических связей фольклора. С. 10.

бы жениха с тестем, глубокого конфликта двух «дружин» и драматической развязки. Мотив «войны» реализуется следующим образом: жених собирает дружину, состоящую из родственников, дружки, бояре, поезжан и т. д.:

Собирайтесь, солетайтесь, соколы!  
Соезжайтесь, бояре!  
Станем думушку думать:  
А и где с тестем воевать.

Сила «дружины» молодого показана чаще опосредованно, через реакцию окружающей среды: при приближении «полка» жениха *«стонет дороженька»*. В доме у тестя *«проломилась сени новые»*, *«горенка пошатнулася»*, *«столы дубовые повалилися»*. Наиболее драматическая фаза конфликта представлена моментом вступления в «борьбу» дружины невесты. Затем следует развязка конфликта: *«девушка завоевана»*.

Таким образом, представленная в мотиве «войны» возможность обнаружения противоборствующих сил, особенного внутреннего напряжения и драматизма, глубокой конфликтной оппозиции, трансформированной из мнимой в действительную, ставит этот мотив в положение глубокого противоречия с реальной жизнью и позволяет нам согласиться с А. Т. Хроленко, утверждавшим, что «фольклорная коннотация отличается от нефольклорной в ряде случаев принципиально»<sup>1</sup>.

### *Стоит прочитать*

*Хроленко, А. Т.* Семантика фольклорного слова / А. Т. Хроленко. Воронеж, 1992.

### *Перспективные научные темы*

1. Лингвистическая основа фольклора.
2. Жанровое своеобразие устно-поэтической речи.
3. Поэтическая фразеология лирической необрядовой песни.
4. Терминология свадебной обрядности.
5. Орнитонимы (этнонимы, зоонимы) в различных жанрах фольклора.
6. Знаменательные части речи в фольклорном дискурсе.
7. Лексикон волшебной сказки (народной баллады, исторической песни).
8. Концептосфера «Человек» в языке русского (белорусского, польского, английского, китайского и др.) фольклора.
9. Значение аффиксов в фольклорных произведениях.
10. Соотношение народно-поэтической и народно-разговорной речи.
11. Фольклорный автор как языковая личность.
12. Словарь языка фольклора: принципы построения и структура.

---

<sup>1</sup> *Хроленко А. Т.* Введение в лингвофольклористику. С. 43.

## СОЦИОФОЛЬКЛОРИСТИКА

**Т**ермин «социофольклористика» не относится к числу устоявшихся, но само направление в интегративной фольклористике имеет богатую историю, изобилующую спорами, дискуссиями, диаметрально противоположными теориями и подходами к фольклору. О чем шли споры? И каково состояние разработок сегодня? Прежде всего споры велись о социальной природе фольклора и его создателей, но до сих пор социальный «портрет» фольклорного «автора» остается «белым пятном» в фольклористике.

По-разному определялась социокультурная среда создания и бытования фольклорных жанров.

Не все было ясно с адресацией произведений тому или иному обществу, а также с чем связаны табу и ограничения на их исполнение.

Фольклор – индикатор общественного настроения, но методика его выявления на основании анализа фольклорных произведений по-прежнему находится в стадии разработки.

Признается роль фольклора в формировании социальных ценностей и приоритетов, но механизм воздействия на них не описан.

Фольклористика прошла мимо проблемы *соотношения* фольклора больших и малых сообществ в национальной культуре.

Еще один вопрос, нуждающийся в осмыслении, – динамика «волн» социальной тематики в фольклоре. Какова, например, коммуникативная стратегия воплощения и обнародования социальной проблематики во встречных потоках сугубо солдатских песен и лирических песен о солдатах, бурлацких и о бурлаках, трудовых и о труде и т. п.

Не решена задача сравнительного изучения естественного воплощения социальной темы в фольклоре и ее насильственного внедрения в фольклорное пространство по конъюнктурным соображениям.

Мы очертили только небольшой круг вопросов, проблем и тем, которые могут заинтересовать молодого социофольклориста. На самом деле их гораздо больше, и каждая требует своего подхода и решения.

## 8.1. О ПРОБЛЕМАХ СОЦИОФОЛЬКЛОРИСТИКИ И СОЦИОФОЛЬКЛОРИСТА

Социофольклористика как ветвь фольклористики стала формироваться в XIX в. Она накапливала материал, не саморефлексируя и терминологически не самоопределяясь, ибо подхваченные восточнославянской наукой немецко-французские идеи о народном духе толкали ученых к недифференцированному восприятию народа как носителя творческой энергии. В советской фольклористике к народу относили исключительно трудящиеся массы, о чем канонично высказывался М. Горький в своих работах. Катехизисом ученых надолго стала его фраза из статьи «Разрушение личности», опубликованной в сборнике товарищества «Знание» «Очерки философии коллективизма» (1909): «Народ – не только сила, создающая все материальные ценности, он – единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них – историю всемирной культуры».

Согласимся, что есть в высказывании М. Горького своя – масштабная! – правда. О социальной природе фольклора как *народного* творчества писали многие ученые, в частности упоминавшийся нами автор книги «Эстетика фольклора» В. Е. Гусев. Его подход к вопросу и риторика характерны для 60-х гг. XX в.: «Социальная сущность фольклора состоит в том, что он является духовным творчеством производителей материальных ценностей, непосредственным идеологическим обобщением их трудового опыта, их общественной практики, непосредственным выражением их мировоззрения, морали, эстетических вкусов. Именно в потребности у трудящихся масс непосредственного выражения своей психической жизни и лежат прежде всего стимулы их духовного творчества. Объективным условием этого творчества является общественный характер производства, коллективные формы производственной деятельности самих масс и коллективизм всей народной жизни. Особенностью этого творчества является его неразрывная (прямая или опосредованная) связь с коллективными формами производственной деятельности масс, с их общественным бытом, с обрядами, обычаями, праздниками, традициями и т. п. Поэтому фольклор возник как духовное творчество родоплеменных

коллективов доклассового общества, развивался как духовное творчество эксплуатируемых классов и социальных групп в классовом обществе и существует как вид самостоятельного духовного творчества самих трудящихся в социалистическом обществе» (с. 16).

### *Предложение*

Прокомментируйте высказывание В. Е. Гусева, отметив спорные моменты. Согласуется ли оно с позицией историка Л. Н. Гумилёва? В книге «Этногенез и биосфера земли» могут повергнуть в смущение многие данные, в том числе это: «Прежде всего далеко не все современные народы имеют или имели когда-либо за время своего существования родовое или племенное деление. Такового не было и нет у испанцев, французов, итальянцев, румын, англичан, турок-османов, великоруссов, украинцев, сикхов, греков (не эллинов) и многих других. Зато клановая, или родовая, система существует у кельтов, казахов, монголов, тунгусов, арабов, курдов и ряда других народов» (с. 78).

То, что национальный фольклор в социальном плане мозаичен, для фольклористов стало аксиомой. Они прекрасно понимали подвижность социальной структуры общества и необходимость изучать вклад каждой группы в общенародную копилку. Опираясь на исследование видного советского историка Б. Д. Грекова «Киевская Русь» (1949), В. Е. Гусев напоминает про социальную картину феодальной вотчины X–XII вв., где «зависимое население» состояло из слуг («отроки», конюхи, «тиуны», «кормильцы») и непосредственных производителей («рядовичи», «смерды», «холопы», ремесленники). Естественно, что у каждой группы складывались свои культурные традиции.

По историческим источникам была воссоздана характеристика русского народа XVI–XVII вв. В изложении В. Е. Гусева она выглядит так: «Здесь уже предстанут перед нами и закрепощенные “холопы”, и “кабальные люди”, и “новопорядчики”, и “бобыли”, и “половники”, и “детеныши”, и “полусвободные”, и “черносошные крестьяне”, и беглое казачество, и “вольные” крестьяне – переселенцы, потянувшиеся в Сибирь, и “рядовичи” (бывшие крестьяне, переселяющиеся из вотчины в город, чтобы промышлять на бойком месте), и посадские “молодые” и “средние” люди – трудящиеся феодального города, и торговые люди (которые, за исключением купеческой верхушки – “гостей”, мало чем отличались от остальных посадских людей), и та многочисленная “плебейская часть” сельского и городского духовенства, о которой писал Ф. Энгельс, и масса стрельцов <...> Русский народ XVII века – это уже не народ Киевской Руси. Особенно важно подчеркнуть, что по мере развития

феодалного общества народ составляет не только сельское, но и все возрастающее трудящееся городское население. По отношению к странам Западной Европы это никогда не вызывало сомнений. Но и с представлениями о России как лишь крестьянской стране тоже давно пора расстаться. Еще в XVI веке количество городов на Руси возросло более чем вдвое – с 96 до 230, в которых трудящиеся составляли от  $\frac{1}{2}$  до  $\frac{3}{4}$  населения. В XVII веке появляются первые железоделательные и медеплавильные заводы, различные мануфактуры (к началу XVIII века число их достигает 200), на которых хотя и работают главным образом крепостные, но условия труда и быта работных людей ставят их все же в несколько особое положение в феодальном обществе. Еще более сложным и социально дифференцированным становится состав народа в России XVIII века» (с. 17–18).

В. Е. Гусев настаивал на дифференцированном изучении как крестьянского фольклора, так и городского, в том числе рабочего, где есть разные слои и группы.

Социофольклорист должен очень внимательно относиться к определению и утверждениям. Прежде всего ему необходимо получить представление о некоторых очень важных проблемах:

✓ Является ли этнос социально-исторической категорией?

Л. Г. Гумилёв, например, ответил на данный вопрос отрицательно.

Значит ли это, что фольклор также не социальное явление, поскольку, как и язык, существует в нескольких формациях? Кстати, В. Я. Пропп предполагал, что фольклор скорее стоит сопоставлять с языком, нежели с литературой. Однако же именно он настаивал на социальной природе фольклора. При классификации В. Я. Пропп выделял фольклор крестьянский, рабочий, отходников, т. е. оторвавшихся от крестьянского труда, дворовых, деклассированных элементов, солдатский и т. д. Например, совершенно оригинален состав рабочего фольклора: «это протяжные песни фольклорного типа, лиро-эпические стихотворные песни с нарастающим революционным содержанием, сатирические произведения, также с нарастающим революционным сознанием, и гимническая поэзия, уже выходящая за грани фольклора» (с. 69). С работой В. Я. Проппа «Жанровый состав русского фольклора», из которой взята цитата, можно познакомиться по изданию: В. Я. Пропп. Поэтика фольклора (М., 1998).

✓ Что собой представляет социальный ракурс этноса?

Л. Гумилёв скептически отнесся к социологической концепции этноса, выдвинутой известным советским исследователем С. А. Токаревым. В статье «Проблема типов этнических общностей» (ВФ. 1964. № 11. С. 52–53) тот вместо понятия этнической общности выделяет четыре исторических типа народности в четырех формациях: «племя – в общинно-

родовой – охватывает всю группу людей на данной территории, объединяя их кровнородственными связями; демос – при рабовладельческой – только свободное население, не включая рабов; народность – при феодализме – всё трудящееся население страны, не включая господствующий класс; нация – в капиталистической и социалистической – все слои населения, расколотого на антагонистические классы».

Со своей стороны заметим, что токаревская концепция не только не помогала фольклористам, но и запутывала их в понимании реального фольклорного процесса, ибо в нем участвовали все слои общества, в том числе «господствующий класс», и тому есть подтверждения. Но поскольку творцом фольклора считался народ, причем исключительно трудящиеся массы, то все противоречивые факты не принимались во внимание.

✓ Каковы критерии выделения социальных групп?

Прежде всего – социальное положение людей в обществе, ответит вам любой словарь по социологии. Учитываются их место и функции в социально-экономической структуре общества, интересы и ценностные ориентации. А далее фольклорист поймет необходимость различать группы большие и малые, иначе контактные, к которым относится семья, а значит, изучая семейную обрядность разных социальных слоев, ты становишься социофольклористом. Употребление термина «социальный слой» влечет за собой обращение к работам по социологии, которые прояснят ситуацию с выделением того или иного слоя, не обладающего всеми признаками большой социальной группы. Сейчас активно взялись за изучение фольклора маргинальных социальных слоев, к которым относят и интеллигенцию. Но если вы рискнете заняться изучением интеллигентского фольклора, вам придется дифференцировать этот социальный слой, специализирующийся в области умственного труда.

А к какому социальному слою вы бы отнесли офисных работников? Ведь наверняка в их фольклорный репертуар входит «офисный» фольклор.

## 8.2. СОЦИАЛЬНОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ И ФОЛЬКЛОР

Социофольклористика нацелена на выяснение многоуровневых связей устно-поэтического творчества с обществом и его структурой, социальными группами и институтами. При этом социофольклорист исходит из постулата: если правомерно рассматривать фольклор в качестве одной из форм общественного сознания, то столь же правомерно считать его носителем *социального бессознательного*. В этой точке соприкасаются интересы со-

циофольклористики и психофольклористики, что требует от исследователя владения методологией обеих.

Учитывая размах междисциплинарных исследований в течение всего XX в., появление данного термина ожидаемо. Рано или поздно он должен был появиться, вопрос – где и когда? В научный оборот социальное бессознательное ввел Э. Фромм, обосновав его концепцию в книге «Бегство от иллюзий» (1962). Тем самым обрела концептуальные очертания триада:

- ✓ индивидуальное бессознательное (З. Фрейд);
- ✓ коллективное бессознательное (К. Г. Юнг);
- ✓ социальное бессознательное (Э. Фромм).

### *Кстати*

Если вас в свое время заинтересовали З. Фрейд и К. Г. Юнг, то для полноты картины стоит обратиться к книге Э. Фромма<sup>1</sup>.

Мы прекрасно понимаем, что помимо традиционного, устоявшегося фольклора есть современный, посттрадиционный, связанный с иной формой авторства и фольклорного мышления. Это фольклор индустриального и информационного общества. Здесь вряд ли можно обойтись без Р. Барта и его работ, связанных с изучением обыденного идеологического сознания, точнее – с его демистификацией. Под безобидной оболочкой простых жизненных отношений он вскрывает их социальное бессознательное обывателя, которое делает эти отношения не просто приемлемыми, но вполне естественными. Лингвистическая и мифологическая составляющие концепции ученого делают его книгу «Мифологии» (1957) особо значимой для социофольклориста, изучающего современный фольклор, прежде всего городской<sup>2</sup>.

## 8.3. СОЦИАЛЬНОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ У Э. ФРОММА И ФОЛЬКЛОР

Э. Фромм дает следующее определение социального бессознательного: «Под “социальным бессознательным” я понимаю те зоны подавления, которые являются общими для большинства членов данного общества; подавляемые элементы представляют собой такое содержание, которое данное общество

---

<sup>1</sup> Фромм Э. Избавление от иллюзий. Сопоставление взглядов Маркса и Фрейда. М., 2005.

<sup>2</sup> Барт Р. Мифологии. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2000.

сознательно не может разрешить своим членам, если хочет, чтобы это специфическое неодобрение действовало успешно».

Что вынесет социофольклорист из данной дефиниции? Вопросы, на которые он попытается дать ответ. И прежде всего как выявляются зоны подавления, если они находятся в социальном бессознательном? Как они соотносятся с реальностью? По терминологии В. Руднева, обыденная, внешняя реальность – это шизореальность, но есть еще реальность эмоциональных состояний. По его мнению, озвученному в книге «Новая модель бессознательного» (2012), само «бессознательное – это не такое понятие, которому можно дать классическое определение через общий род и частное различие. Бессознательное всегда другое, оно ускользает от нас. Бессознательное у каждого свое» (с. 4). Однако в каждом «своем бессознательном» присутствует, как мы полагаем, толика социального бессознательного. Наука вынуждена работать с моделями, гипотезами, интерпретациями. Особенно фольклористика, где «автор» материально не обозначен, но эффекты его социального «бессознательного» встраиваются в фольклор. Эмоциональное переживание скрытого бессознательного дает о себе знать, если следовать Э. Фромму, в разрыве между мотивацией (это и есть реальность бессознательного) и «разумными» объяснениями желания или нежелания что-то делать. Например, политик-«ястреб» говорит о патриотизме и ответственности за страну, а на деле стремится к славе и известности.

Попробуем, исходя из концепции социального бессознательного Э. Фромма, сквозь его призму посмотреть на некоторые фольклорные явления, оставив другие следующим исследователям.

Еще раз обратимся к необрядовым песням, связанным со зрелым патриархальным обществом. Методологически правильно задать вопрос: что не позволяло обществу молодой паре, что воспринимало как отклонение от приличий, общепринятых норм и как это отозвалось в фольклоре? Как ни странно, то же, что и в Древнем Риме: выказывание супругами любви друг к другу. Римский патриций мог любить гетеру, юношу, но только не свою жену. На любовь между женатыми как на нечто непристойное накладывалось социальное табу. Подавляемым элементом было понятие о праве личности на свободное чувствоизъявление в браке, что мы видим в семейно-бытовых песнях. Невысказанное, неосознаваемое дает о себе знать косвенным образом. Когда из песни в песню молодая женщина жалуется на свою долю, за этим стоит ужас утраты идентичности с собой прежней – с девушкой, проснувшейся для любви, ощутившей проявление того же со стороны противоположного пола, а теперь очутившейся в искусственной бесчувственной пустыне.

Лирическая героиня никогда прямо не скажет об обманутых надеждах. Содержание монологов – описание жизни в негативно настроенной новой

семье, но мотивация высказываний совершенно иная – отсутствие проявлений любви со стороны мужа, который в силу социальных (гендерных) установок уже не может их себе позволить, иначе не избежать насмешек и неодобрения. И пусть нынешняя молодница могла побывать в родной семье в роли золовки, а ее родители в роли свекра и свекрови, теперешняя реальность блокирует прежнюю, заставляя молодую женщину забыть то, что ее сознанию неудобно, и представлять родительскую семью как идеальную. Не в лучшем положении оказывается молодой муж, неосознанно блокирующий нежные чувства в интимных отношениях. Неудивительно, что оба пытаются вернуть идентичность через поиски реального или воображаемого чувственного утешения на стороне. Этой теме посвящен большой процент семейно-бытовых песен. Отдавая должное З. Фрейдю, исследовавшему индивидуальное бессознательное, Э. Фромм сетует, что тот, к сожалению, не учитывал специфику структуры чувства и ее влияния на подавление личности.

Развертыванию социопсихологической проблематики в фольклористических исследованиях благоприятствует наличие в самой социологии плюралистического направления под названием «социологической психологии». Его разновидности определяются по ориентации ученых на бихевиоризм и необихевиоризм Уотсона и других, фрейдизм и неофрейдизм Фромма, Корни и других, индивидуальную и аналитическую психологию Адлера и Юнга, сексуально-экономическую Райха, психосоциологию человеческих отношений Мэйо и т. п. Как видим, у социофольклориста есть широкий выбор и право опереться на тот или иной подход к социальному бессознательному. Полагаем, что вместе с устоявшимися в фольклористике социально-экономическими объяснениями причин семейных конфликтов социопсихологический подход придаст взгляду на них объемное видение.

Если социопсихический психологизм концентрируется на изучении взаимодействия общественных, групповых и индивидуальных психических факторов, то социофольклористика и психофольклористика – на выявлении способов и приемов их художественной актуализации в фольклоре. Для более глубокого понимания действительной мотивации мыслей, высказываний, поступков персонажей стоит учитывать социопсихологическую типологию характеров. Характерологические исследования в современной филологии – один из приоритетных.

В нормальных условиях, как замечает Э. Фромм, человек никогда не откроет противоречия между реальностью своих желаний и фикцией обоснований, ибо от осознания удерживаются импульсы, несовместимые с существующими социальными и семейными нормами. Так, сублимацией сексуальных желаний становится эротический фольклор, социальной неудовлетворенности – удалые, разбойничьи песни и т. п. Задача психосоциофольклориста как раз в том и со-

стоит, чтобы за фикцией художественных обоснований и объяснений вскрыть неосознаваемые реальные желания персонажа или повествователя.

Распознать, к примеру, психологическую подоплеку повествовательного дискурса социально-утопических легенд и социально-бытовых сказок, которым больше подходит определение «социально-утопические», фольклористу поможет фроммовская типология характеров. Опираясь на понятие «социальный характер», ученый понимает под ним характер, типичный по своим мотивациям для общества в целом или отдельной группы. Становится очевидным, что подоплекой утопических повествований служит социальное бессознательное *рецепционно ориентированных* характеров. Они пассивно ждут помощи со стороны, а фольклорное сознание рисует образы народных богатырей и волшебных помощников героя, справедливого царя, награждающего достойных, и многочисленных «избавителей», восстанавливающих порядок, всевидящего бога, святых, ангелов и хитрых мужиков, посрамляющих пана...

Во все времена социальное сознание народа, а следовательно, и фольклорного «автора» было в большей или меньшей степени противоречивым. Возможно, в эпоху раннего Средневековья с его дикими княжескими усобицами, от которых страдали смерды, горожане, посадский люд, оно было даже более целостным, чем в последующие, о чем свидетельствует фольклор. Так, в былинном эпосе оказался невозможен положительный образ князя. В обрисовке Владимира Красное Солнышко ощущается налет снисходительности и полностью отсутствуют социальные иллюзии, столь характерные для социально-утопических легенд об «избавителях» – вернувшихся из небытия королях, царях, императорах и т. д. О легендах можно прочитать в книге К. В. Чистова «Народные традиции и фольклор». Образ «избавителя» ученый считает персонификацией веры крестьянства в то, что избавление от гнета должно откуда-то прийти: «В этом смысле сюжет легенд об “избавителях” был в большей степени идеологической, чем художественной, структурой, способом и элементом политического мышления крестьянства»<sup>1</sup>.

Хотя К. В. Чистов нигде не апеллирует к понятию социального бессознательного, фактически он использует социофольклористический подход, когда говорит об идеологической составляющей сюжета. Столь же идеологичны «царские» сказки. Образ сказочного царства бессознательно ассоциировался с «золотым» веком, мудрым, заботливым правителем, от которого зависит благополучие народа, возможностью продвижения вверх для демократического героя, занимавшего место старого или несправедливого царя. Для социофольклориста финальная формула «Стали жить-поживать и добра наживать. И я там был, мед-вино пил...» по актуализации социального бессознательного

---

<sup>1</sup> Чистов К. В. Народные традиции и фольклор. М., 1986. С. 214–215.

равносильна образу далеких земель (типа Беловодья) с их молочными и медвяными реками, кисельными берегами и т. д.

Еще одна составляющая социального бессознательного – не ожидать помощи, а брать – связана с характером, по терминологии Э. Фромма, *эклипционным*. В фольклоре она находит яркое выражение в антикрепостнических, разбойничьих, тюремных песнях, поэтизации добрых молодцев, у которых в товарищах темная ночь, булатный нож, тугой лук, калены стрелы, а свое право грабить и убивать они мотивируют сиротством, горемычным житьем, социальным угнетением. Робин Гуд, благородный разбойник, оваян романтическими коннотациями, а русский – сочувствующими. Отношение народа к разбойникам двойственное. С одной стороны, он отторгает их от себя, солидаризируясь здесь с государством, и расправляется с Соловьем-разбойником руками крестьянского сына Ильи Муромца. С другой стороны, невольно идентифицирует себя с деклассированными элементами, что выливается в метафорическое сопоставление/противопоставление разбойничества и крестьянского труда:

Темный лес-то – наши вотчины,  
Тракт проезжий – наша пашенька.  
Пашем, пашем мы в глухую ночь,  
Собираем хлеб не сеявши.  
Не цепом молотим – слегию  
По дворянским по головушкам  
Да по спинушкам купеческим.

И вот это отождествление при сознательном дистанцировании составляет то, что называется социальным бессознательным. На разбойников бессознательно переносятся народные мечты о воле, но связываются они с богатством:

С золотой казной мы вольные:  
Куда глянешь – наша вотчина,  
От Козлова до Саратова,  
До родимой Волги-матушки,  
До широкого раздольица,  
Там нам смерти нет, ребяташки!

Золото, воля, бессмертие, простор – таков «разбойничий» контекст социального бессознательного, которое в свете характерологии вовсе не гомогенно. Соответственно, и социальное бессознательное фольклорного «автора» не отличается целостностью, а представляет собой некий множественный неосвязаемый фантом, порождающее устройство, благодаря чему существует фольклор, через него социальное бессознательное пытается означивать себя.

### *Перспективные научные темы*

Такой нам видится интегративная тема: *«Характерология фольклорного “автора” и социальное бессознательное»*.

Как вы считаете, соотносится ли с фольклорным «автором» предположение З. Фрейда, высказанное им в статье «Два принципа функционирования психики» (1911): «Возможно, первоначальное мышление было бессознательным?»

Еще одна тема: *«Художественные знаки социального бессознательного в фольклоре»*.

Не кроются ли истоки мифологизации социального именно в бессознательном?

Прокомментируйте цитату из книги В. Руднева «Новая модель бессознательного» (М., 2012. С. 57): «“Реальность” мифа – это и есть коллективное первобытное сознание, которое на самом деле бессознательное. Но его даже и бессознательным не назовешь, потому что пока еще не сформировалась оппозиция сознательного и бессознательного».

И еще один вопрос, бестактный с точки зрения классической фольклористики, но допустимый для психофольклористики: «Не кажется ли вам, что песенные разбойники – это образная проекция жестокой части социального бессознательного?» Ведь в жизни общество предписывает человеку подавлять аффективные состояния (страх, ненависть и т. п.) из-за возможности его жестоких поступков.

Докажите, что социальное бессознательное – источник позитивных смыслов в фольклоре.

## 8.4. СОЦИАЛЬНОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ У Р. БАРТА И ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ФОЛЬКЛОРА

Последние 25–30 лет знаменательны формированием особой научной парадигмы – исследованиями в области современного городского фольклора. Из-за возросшего внимания к изучению разнообразных субкультур, определяющих мультикультурный дисплей города, восточнославянская фольклористика, с 60-х гг. XX в. несколько отставшая от западноевропейской, которая активно изучала молодежную субкультуру, обратилась к «белым пятнам» своей науки. Это потребовало уточнения ряда теоретических постулатов, касающихся социальной природы фольклора. Связывая тексты городского фольклора с массовой культурой, С. Ю. Неклюдов во вступительной статье «Фольклор

современного города» к сборнику «Современный городской фольклор» (2003), подводящему предварительные итоги научных изысканий, отметил ряд ее кардинальных отличий от традиционного фольклора: «Она идеологически “полицентрична” (по сравнению с его относительной “моноцентричностью”), обладает повышенной способностью к тематической и эстетической интернационализации своей продукции (тогда как традиционный фольклор локален и регионален), наконец, свою продукцию она воспроизводит “серийно”, в виде немых для устного творчества идентичных копий» (с. 12–13).

В поле зрения ученых оказался фольклор туристов, парашютистов, студентов, программистов, курсантов, армейской, тюремной и даже прихрамовой среды, т. е. структурированной по профессиональным, клановым, возрастным и другим критериям. Безусловную ценность исследованиям придает тот факт, что, по словам Т. Б. Щепанской, авторы делали «акцент на вербальных компонентах описываемых субкультур, поскольку именно они пока лучше всего обеспечены источниками» (с. 30). Со временем контекст расширился, появились работы комплексного характера. Ученые активно, в разных сочетаниях, использовали терминологическое определение «социальный», но не касались области социального бессознательного, что соответствует методологии изучения произведений, исходя из них самих – из их художественного мира и содержания. Но если судить о современных сегментах городского фольклора только по вербальным составляющим, без учета социального бессознательного, не будет ли это методологической ошибкой?

Однако как его учитывать? С одной стороны, социальное бессознательное – один из компонентов внетекстовой реальности, с другой – теоретический объект, предполагающий возможность ряда подходов к своему осмыслению, которые вовсе не обязательно должны совпадать. Социофольклорист не ограничится Э. Фроммом. Для полноты картины он может обратиться к работам Р. Барта, интересных тем, что ученый всегда искал новый ракурс видения теоретической проблемы – и находил его.

Феномен социального интересовал Р. Барта во многих отношениях. В 1952 г. ему выделяется стипендия для написания диссертации по *социальной* лексикологии. Чуть позже Р. Барт использует брехтовскую технику «очуждения», выявившую способность «разоблачать» семиотические коды, определяющие *социальное* поведение человека. Обыденная *социальная* жизнь «среднего француза» и его мистифицированное сознание становятся объектом изучения в серии зарисовок «Мифологии» (1957). Выступая как этнограф современного общества, Р. Барт через семиотику повседневности открывает для социофольклориста путь к изучению городского фольклора в контексте социально-идеологической деятельности. Для Р. Барта *социолект* представляет собой определенный «тип письма».

Мы привыкли к мысли, что язык социально нейтрален, и, наверное, многим было трудно принять как должное выражение М. М. Бахтина «социально-идеологический язык» и указание на связь «социальных языков» (социолектов) с идеологией. Коннотативная семиотика Р. Барта нацеливает фольклориста на понимание современного фольклора как одного из типов социального «письма» с его текучими идеологическими смыслами. Применительно к современному социально мозаичному фольклору «письмо» – это опредмеченная в слове ценностно-смысловая сетка отношений к действительности той или иной социальной группы. Согласно Р. Барту, «письмо» представляет собой принудительный механизм, в существовании которого человек не дает себе отчета, поскольку коннотативные (идеологические, социально отмеченные) значения прикрепляются к знакам естественного языка и могут рассеиваться по всему, к примеру, фольклорному произведению. Отсюда мы вправе сделать вывод, что теоретически обоснованные вещи вроде социального бессознательного некоторым образом дают о себе знать в реальности текста. Вопрос, как идентифицировать социальное бессознательное, – это вопрос поиска и выбора методики исследования. Вот на этот поиск и нацеливает студента, магистранта, аспиранта данное учебное пособие, авторы которого не предлагают некоей универсальной социологической отмычки, но обращают внимание на необходимость различать социальное сознательное и социальное бессознательное.

Социальное сознательное предстает в конкретных высказываниях. Анализируя знаково-символический мир молодежной субкультуры, Т. Б. Щепанская выделяет пространственный код, культ дороги и мироощущение, как она их определяет, *ушельцев*, данное во вполне сознательных сентенциях: «Фактически любой из своих групповых символов они объясняют как знак *ухода*: хиппи «уходят» от лжи и напряжений технической цивилизации в мир природы, наркоманы – в область грез; у панков грязь и дыры на джинсах, заколотые булавками, обозначают *отказ* от той же цивилизации. Уход из мира взрослых составляет пафос молодежной культуры; иными словами, она определяет себя в пространственных терминах». Т. Б. Щепанская ссылается на высказывание одного из ветеранов движения, московского художника, который в 1988 г. объяснил суть их самосознания так: «Трасса – это когда человека как бы отпускает эта запланированная жизнь. И человек открывается Высшему Началу: вот что придет, то приму» (с. 43–44). На основании подобных высказываний исследовательница делает вывод: «Пространственный переход служит метафорой переходности социальной; путешествие предстает пространственной метафорой социального странствия: смены сообществ, идеологий – отсутствия социальной идентичности» (с. 44). На самом деле, как свидетельствуют психологи, самосознание, стиль жизни, поступки, мироощущение человека определяются его социальной группой, и мнение, по

сути, навязанное группой, почти никогда не меняется. Когда в высказываниях и граффити хиппи присутствуют слова и выражения «бегство», «вызов», «своя дорога», «вечно чужой», «всегда ни с кем» и т. п., именно они являются знаком принадлежности к определенной группе. В них нечаянно высказывается социальное бессознательное хиппи, а именно мессианство. Сколь бы хиппи ни демонстрировали свое «мы не такие, как все», за этим стоит другое: наша модель жизни с ритуализацией движения указывает путь к спасению от дьявольских пут цивилизации, извратившей божественную природу человека. За граффити «Люди! Остановите землю. Хочу сойти с нее. Странник», «Дорога в небо – линия жизни», «Счастье – движение, познание» и подобными легко угадывается прецедент: странничество и вознесение Мессии, то Высшее Начало, которому открывается человек трассы, первопроходец, провозвестник евангелия, благой вестник. «Мгновенная любовь и готовность помочь» – вот чувства, которые вспыхивают в нем при встрече с идущим.

Двойственное самоощущение, причастность/непричастность к земным делам, избрannичество, пренебрежение материальным в сочетании с довольно аморальным духовным, противостоящим четкому официальному, размытость грани между живым и неживым – все это сигнализирует о регрессивной «детскости» бессознательного. Оно подкрепляется «детскостью» фольклора, находящего параллели как в собственно детском фольклоре, так и в культуре детства человечества. Сравним: граффити – петроглифы; устные рассказы, замешанные на мистическом, ужасном (например, о Черном Стопщике, Белом Камазе, Черном Зиле, Красном «Запорожце»), Призраке из будущего и т. п.), – «страшилки» как жанр детского фольклора, чаще всего лагерного и дворового (показательна общность мотивов враждебности дома); *стёб-культура* (дразнилки, розыгрыши, шутки, анекдоты, пародии) – соответственно дразнилки, поддевки, пародии-переделки и т. п. в детском фольклоре и т. д. Добавим сюда «семейное» обозначение статусов и ролей в сообществе: мать, братишки, сестренка, лялька, олдвый (старший), а также самоощущение, выразившееся в обращении к Ротонде, на которой оставляют надписи: «Здравствуй, Ротонда, прими свою дочь».

Все примеры взяты из упомянутой статьи Т. Б. Щепанской, которая совершенно справедливо посчитала перспективным сопоставление молодежной и отчасти смежных с ней культур (школьной, криминальной, компьютерной, армейской и т. д.). Оно перспективно также в плане рассмотрения типологии социального бессознательного.

### *Стоит прочитать*

*Давыдов, Е. Н.* Социология контркультуры: критический анализ (Инфантилизм как тип мировосприятия и социальная болезнь) / Е. Н. Давыдов, И. Б. Роднянская. М., 1980.

Определять социальное бессознательное той или иной субкультуры на основе фольклорного «письма» – увлекательнейшее занятие. Сопоставлять социальное бессознательное разных групп – еще более интересно. В ряде случаев за ним обнаруживаешь ребенка: играющего, нахального, испуганного, веселого, одинокого, жестокого, самонадеянного, преодолевающего, сдавшегося и т. п. Например, социальному бессознательному программистов свойствен комплекс демидурга-создателя, устроителя и властелина виртуальной реальности. Она определяется языком программирования, а потому, с точки зрения гипотезы лингвистической относительности, не менее реальна, чем обычная реальность. В общем виде социальное бессознательное программистов соответствует формуле «Мы круче всех» или «Мы – боги». В их среде сформировался образ «настоящего программиста», сверхвысококласного, которому подвластно все. Это нашло отражение в фольклоре. Обратим внимание на такой значимый в демидургическом плане гендерный компонент социального бессознательного программистов, как отождествление рабочего инструмента с женщиной.

Отсылаем к статье К. Э. Шумова «Профессиональный миф программистов» в сборнике «Современный городской фольклор». В ней совершенно правомерно используется понятие «миф». «Миф» программистов, как и любой другой, не чувствителен к противоречиям. Их «миф», т. е. социальное бессознательное, стремится достичь блаженного чувства всемогущества путем отождествления двух реальностей – виртуальной и той, которую обыватель называет действительностью.

Ядром социального бессознательного представителей криминального мира является страх жестокого ребенка перед Великим Мистическим Отцом – воровским законом. Страх не знать его, не соответствовать, «проколоться», нечаянно нарушить определяет модель поведения, где внешняя бравада сочетается со строжайшим соблюдением иерархии, социолектным диктатом и господством своего фольклора, выполняющего роль учебного пособия по воровской картине мира. Ее аксиологический центр – «Верность воровским законам», а канонический образ – супервор: знаток традиций своей касты, смелый, находчивый, по-своему благородный, правда, в рамках воровского закона, чуть ли не борец за социальную справедливость, которой нет в реальном мире «мусоров», извечных врагов криминалитета. Недаром в *ксивах* и *малявах* слово «вор» положено писать с большой буквы, равно как и другие понятия – О («Общее») и В («Воровское»).

### *Темы для размышления и эссе*

1. Можно ли проникнуть в социальное бессознательное современных школьников только на основании школьного фольклора?
2. Агрессивные группировки вроде скинхедов и националистов вполне сознательно провозглашают свою идеологию «чистильщиков», избавляющих

общество от расово и этнически «иных». Как вы думаете, что составляет их социальное бессознательное? Свойственны ли ему «первобытные» черты? Редуцировано ли оно до них или шире?

3. Являются ли ритуальные практики армейской казармы инструментом переформатирования социального бессознательного призывников? О чем свидетельствует армейский устный и письменно зафиксированный фольклор?

4. Есть ли точки соприкосновения между социальным бессознательным «трикстера» и «юродивого» как современных типов?

5. Можно ли считать, что в психической жизни носителей той или иной субкультуры выразителем социального бессознательного является традиция?

6. Фольклорное пародирование – бунт социального бессознательного, не так ли?

### Будьте в курсе исследований белорусских ученых

Вот как представляют сущность социофольклористики А. В. Морозов и Т. А. Морозова: «Социофольклористика – отрасль фольклористики, изучающая комплекс проблем, связанных с социальной сущностью фольклора, его общественными функциями, механизмом воздействия объективных социальных факторов (социокультурных установок, идеалов, ценностей, менталитета и т. п.) на динамику фольклора и той ролью, которую фольклор играет в жизни общества. Важнейшей задачей научного поиска в социофольклористике становится системное изучение всего разнообразия социокультурных процессов и явлений, присущих фольклору. При этом основополагающее значение имеет исследование следующих вопросов:

- ✓ генезис в виде творческих и адаптивных инноваций;
- ✓ воспроизводство (наследование);
- ✓ аккумуляция социально значимых фольклорных форм;
- ✓ изменчивость фольклорных явлений: трансформация уровня социальной актуальности, функциональности, формальных черт и семантических значений, регуляция разнообразия;
- ✓ взаимодействие традиционного устно-поэтического творчества с различными видами искусства;
- ✓ диффузия фольклорных явлений;
- ✓ возрождение и реставрация;
- ✓ модернизация;
- ✓ полиформизм.

*Объект социофольклористики* – фольклор как общественное явление.

*Предмет социофольклористики* – закономерности, динамика и коммуникативные особенности функционирования фольклора в обществе.

Предметная область социофольклористики охватывает проблематику, отражающую двухсторонний характер взаимодействия общества и фольклора, в том числе влияние социальных факторов на фольклор как систему видов и жанров, на функциональное использование фольклорных произведений в процессе коммуникации».

## Материалы для ознакомления

*Т. А. Морозова*

### ОБЩАЯ ТЕОРИЯ СОЦИОДИНАМИКИ ФОЛЬКЛОРА: ИСТОРИОГРАФИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

На фольклор как столетиями функционирующую традиционную устно-поэтическую культуру оказывают воздействие законы социокультурной динамики. Еще в XIX в. исследователи разных стран поднимали вопросы о причинах изменений в устном народном творчестве и обосновании прогрессивности его развития. При этом развитие фольклора понималось как явление качественного изменения одного из неотъемлемых компонентов духовной культуры, в результате которого возникает его новое состояние, изменение состава (т. е. возникновение, трансформация или исчезновение каких-либо фольклорных явлений).

Термин «социокультурная динамика» стал использоваться в науках культурологического цикла в 1990-х гг. Теоретик культурологии А. Я. Флиер понимает под названным термином «изменение во времени состояния культурных систем и объектов, а также типовые модели взаимодействия между людьми и их социальными группами»<sup>1</sup>. Однако в фольклористике этот термин не использовался, хотя динамика различных явлений и жанров фольклора в той или иной степени рассматривалась в аспекте их изменения во времени.

Подвергнутые резкой критике в начале XX в. понятия «развитие» и «модернизация» еще продолжительное время удерживались как на уровне художественной критики и идеологической публицистики, так и в научной мысли. Вместе с тем критика прогрессистских концепций, которая получила яркое воплощение в работе О. Шпенглера «Закат Европы», способствовала формированию более сложного и дифференцированного научного представления о социодинамике культуры. Важнейший шаг в этом направлении – выявление традиций, поддерживающих духовную преемственность в обществе.

В послеоктябрьский период русские фольклористы (Н. П. Андреев, А. И. Никифоров, Б. М. и Ю. М. Соколовы) рассматривают важные вопросы социодинамики устного народного творчества: характер развития в доклас-

---

<sup>1</sup> Флиер А. Я. Культурология для культурологов : учеб. пособие. М., 2000. С. 260.

совом и классовом обществе, динамика взаимодействия традиционного и инновационного («новаторского»), общественная значимость фольклора в целом, его отдельных видов и жанров в новых исторических условиях.

Однако марксистское направление в фольклористике видело прогрессивный характер развития фольклора в отмирании некоторых видов и жанров (заговоров, обрядовых песен, волшебных сказок). Недооценка фольклора как самобытного художественного явления привела в 1930-х гг. к созданию своеобразных социокультурных образчиков совместного творчества сказителей и профессиональных писателей. В процессе подобного «творчества» размывались или вовсе игнорировались традиционные границы изменений в идейном содержании и стилистике фольклорных произведений.

В послевоенный период различные вопросы социокультурной динамики фольклора восточных славян Новейшего времени рассмотрены в трудах С. Н. Азбелева, В. П. Аникина, Г. А. Барташевич, Н. Г. Березовского, В. М. Гацака, В. Е. Гусева, А. И. Дея, Л. И. Емельянова, В. И. Ерёминной, К. П. Кабашникова, Б. П. Кирдана, А. С. Лиса, С. Е. Никитиной, Б. Н. Путилова, Н. И. Толстого, А. Л. Топоркова, А. С. Федосика, К. В. Чистова и др.

Крупнейшими научными центрами в России и Украине, которые проводят исследования по отдельным аспектам социодинамики русского и украинского фольклора, являются Институт мировой литературы им. М. Горького Российской академии наук (Москва), Институт русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук (Санкт-Петербург), Институт искусствоведения, фольклора и этнологии им. М. Рыльского НАН Украины (Киев), Институт народоведения НАН Украины (Львов).

Основной научный центр Беларуси по изучению фольклора – Институт искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси. Показательны материалы осуществленного сотрудниками ИИЭФ НАН Беларуси в 1996–2000 гг. комплексного исследования «Белорусский фольклор. Историко-теоретическое исследование» (в шести томах). В данном исследовании историзм выступает в качестве важнейшего принципа изучения белорусского фольклора как изменяющегося во времени и пространстве, развивающегося духовного достояния народа.

Таким образом, необходимость выработки общей теории социодинамики фольклора восточных славян вытекает из самой логики развития науки в XX в. Важнейшей задачей научного поиска становится системное изучение всего разнообразия социокультурных процессов и явлений, присущих фольклору восточных славян Новейшего времени. При этом основополагающее значение имеет исследование следующих вопросов:

- ✓ генезис в виде творческих и адаптивных инноваций;
- ✓ воспроизводство (наследование);

- ✓ аккумуляция социально значимых фольклорных форм;
- ✓ изменчивость фольклорных явлений: трансформация уровня социальной актуальности, функциональности, формальных черт и семантических значений, регуляция разнообразия;
- ✓ взаимодействие традиционного устно-поэтического творчества с различными видами искусства;
- ✓ диффузия фольклорных явлений;
- ✓ возрождение и реставрация;
- ✓ модернизация;
- ✓ полиформизм и т. д.

Системное изучение восточнославянского фольклорного фонда – методологическая основа проводимого нами исследования. Такой подход позволяет охватить все многообразие содержательных социокультурных особенностей, характерных устно-поэтическому творчеству восточных славян, а также способствует совершенствованию фольклористической науки в теоретическом и методологическом планах. Эмпирическую базу исследования дополняют методы социологического опроса и контент-анализ фольклорных материалов в печатных и электронных средствах массовой информации. Всестороннему раскрытию исследуемой темы служит также применение «классических» методов (историко-культурного, структурно-семиотического, сравнительно-исторического).

Структуру планируемого исследования составляют следующие разделы:

1. Социодинамика фольклора: историография темы и обоснование методологии исследования.
2. Общая теория социодинамики фольклора.
3. Устно-поэтическое творчество восточных славян в дооктябрьский период: основные тенденции и направления развития.
4. Социодинамика фольклора восточнославянских народов в 1917–1941 гг.
5. Фольклор периода Великой Отечественной войны.
6. Восточнославянский фольклор советского периода.
7. Особенности функционирования фольклора белорусов, русских и украинцев в постсоветский период.
8. Перспективы развития фольклора восточных славян в XXI в.

Значение фольклора как чистого источника языка, как высокохудожественного посредника между прошлым, настоящим и будущим, как сокровищницы народной мудрости и искусства, как одного из средств воспитания патриотизма, национального самосознания и как показателя славянского единства очень велико. Это духовное богатство, переданное нам предками, требует бережного отношения.

*А. В. Морозов*

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОГО ФОЛЬКЛОРА  
В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННЫХ  
ЭТНОСОЦИАЛЬНЫХ ПРОЦЕССОВ

Развивавшийся на протяжении многих веков фольклор – воплощение самобытности славян. Социодинамика и творческие потенции традиционного фольклора как основы духовной культуры восточных славян связаны с выполнением разнообразных функций: эстетической, аксиологической, нормативной, мировоззренческой, воспитательной, игровой. Межпоколенная передача апробированных культурно-историческим опытом и представленных в традиционном фольклоре правил, норм, традиций, эстетических канонов – залог устойчивости и жизнеспособности любого государства.

История фольклора – это прежде всего история выделения человека из мира природы и формирования как существа социального и творческого. Данный сложный и противоречивый процесс находит свое выражение, с одной стороны, в развитии эстетически оформленных идей гуманизма, а с другой – в нормативных образцах личности, которые реализуются людьми и в буднях, и в праздниках. Отдельные гуманистические установки, рожденные жизненным опытом, сохранились в преданиях, сказках, пословицах и поговорках всех без исключения народов. Специфика фольклора разных народов определяется историческими условиями формирования той или иной этнической общности, особенностями ее общественной жизни, взаимосвязями с природой. Различия в традиционной устно-поэтической культуре придают многообразие историческому процессу, красочность, так как фольклор каждого народа обладает свойством неповторимости, уникальности.

Вместе с тем современное фольклорное творчество опосредовано существенными характеристиками этносоциального развития славян в условиях глобализации (универсализация ценностей, урбанизация, информатизация и межкультурное взаимодействие наряду с самоидентификацией и возрождением традиций в рамках национальных государств). Основная закономерность функционирования фольклора восточных славян на современном этапе историко-культурного развития – преобладание в народном творчестве принципиально новых явлений посттрадиционного фольклора городского населения, который активно взаимодействует с массовой культурой по содержанию и стилистике, функциональности и ценностным ориентациям. При этом сама массовая культура воспроизводит многие родовые свойства фольклора (его дидактические и социально-адаптивные функции, тенденции к утрате авторского начала, господство стереотипа и т. д.), что весьма облегчает подобную

связь. Городской фольклор русских, украинцев и белорусов в большей или меньшей степени опирается на национальные традиции и в то же время имеет много общих черт, особенно в песенном репертуаре, значительную часть которого составляют фольклоризированные произведения поэтов. Современные формы посттрадиционного, главным образом городского, фольклора обладают повышенной способностью к тематической и эстетической интернализации своей продукции (тогда как традиционный фольклор локален и регионален), наконец свою продукцию она воспроизводит «серийно», в виде немислимых для устного творчества идентичных копий, чему способствует распространение постфольклорных явлений посредством интернета).

Семантика и аксиологические значения современного песенного и прозаического творчества белорусов, русских и украинцев претерпевают значительные изменения в условиях доминирования информационной культуры и изменения среды функционирования посредством дальнейшей субкультурной дифференциации восточнославянских социумов. Наличие вербальной специфики – арго и сложившегося фольклора – служит наиболее яркими и легко фиксируемыми признаками существования субкультуры, а часто и ее единственными внешними проявлениями. Кроме того, наблюдается нарастающий эффект этносоциальной «ареальности» фольклорных явлений с присущей каждому из них специфической семантикой. Ярко проявляется тенденция к большей творческой активности микросоциума: круг носителей фольклорного репертуара и соответствующих аксиологических значений часто оказывается меньше, чем конкретная социальная среда; можно говорить о наличии репертуара/распространенности и соответствующей семантики не только в рамках какой-либо субкультуры, но и одной компании, скрепленной общими интересами. В создании постфольклорных произведений наиболее активна молодежь, которая реализует свой творческий потенциал в следующих модификациях: студенческом, туристском, фанатском и солдатском фольклоре, творчестве программистов, антиглобалистов и т. д.

Традиционный («классический») фольклор отображал действительность дедуктивным методом: вечные ценности лишь отражаются в частностях жизни – общее является главным. Логика постфольклора работает в обратном, индуктивном направлении: фрагменты мозаичной действительности складываются в картину мира – здесь важнее конкретика. Произведение традиционного фольклора, отражая действительность, направлено в прошлое: в нем сохраняется связь с древнейшими пластами культуры: жизнь деревни, не знавшей письменности, веками оставалась статичной как в материальном, так и в идеологическом смысле. В фольклоре разных народов (в том числе и белорусского) типология возникала как в результате независимого творчества

(типологические сходства), так и традиционного наследования фольклора одинакового для близких народов исходного творчества (генетическая типология, например, у белорусского, славянских и балтских народов). Повторяемость также могла явиться итогом межэтнических контактов, распространения произведений в процессе заимствования (миграционная типология).

Современное же общество информативно перегружено, поэтому постфольклорный текст связан с множеством фрагментов действительности, в том числе и культурной, и его задача – художественно осветить детали и наполнить их семиотически актуальным содержанием. Наряду с передачей постфольклорных явлений посредством интернета одно из важнейших направлений социокультурной динамики фольклора восточных славян в XXI в. – распространение народных культурных ценностей в средствах массовой информации (радио, телевидение, кино, печать) и знакомство с ними в школе. В результате ведущей тенденцией в развитии народных традиций останется ориентация преимущественно на вторичные формы, или фольклоризм, для которых характерно включение элементов, маркирующих этническое сознание в современные бытовые и эстетические системы (музыка, мультфильмы, литература, национальный костюм, который надевают по праздникам, и т. д.). Так, в социокультурных условиях восточных славян анекдот постепенно из определенного фольклорного жанра превращается в поликультурное явление. Он обогащает повседневный речевой обиход, добавляя к цитатам из популярных книг, кино- и телефильмов ключевые фразы анекдотов.

Из всех фольклорных видов плодотворное развитие свойственно песенному и танцевальному творчеству, как правило, в рамках самостоятельных и профессиональных коллективов, а также на специализированных факультетах отдельных учебных заведений. Тексты постфольклорной прозы восточных славян принимают непосредственное участие в процессе мифологизации городского пространства посредством бытования разнообразных легенд, преданий и меморатов – неизбежной черты городской культуры, под которой понимается «приручение» горожанином среды своего обитания, внесение «человеческого измерения» в городской мир.

Для постфольклорной формы народного творчества понятие «устность» уже не является основополагающим. Сущностные характеристики посттрадиционного фольклора детерминированы семиотическими (общность ценностных ориентаций, символики, культурного кода, картины мира) и поведенческими свойствами (ритуалы, правила, нормы, модели и стереотипы поведения) городских субкультур Беларуси, России и Украины, которые могут быть классифицированы по принципу консолидации соответствующих общностей: половозрастных; социально-профессиональных и/или до-

суговых; этнических и/или религиозных; территориальных. В современных социокультурных условиях утилитарно-практический характер семантики и аксиологических значений (в широком контексте) традиционных произведений сменяется развлекательностью постфольклорных произведений с четко выраженной гедонистической, рекреационной и (или) манифестационной направленностью.

Для социодинамики постфольклора восточнославянских народов характерно:

- ✓ пересечение литературных и собственно фольклорных традиций;
- ✓ отражение реалий современной жизни в текстах произведений всех жанров;
- ✓ активное использование традиционных песенных жанров в репертуаре современных профессиональных исполнителей;
- ✓ резкое увеличение удельного веса городского фольклора в его различных модификациях, связанных с потребностями субкультур;
- ✓ изменение жанрового состава – выдвигание на первый план жанровых комплексов либо относительно недавнего происхождения (например, городские песни и анекдоты), либо существенно модифицированных (современные мемораты и предания, в том числе неомифологические);
- ✓ «серийное» воспроизведение постфольклорных произведений с помощью современных электронных средств информации, прежде всего интернета.

В условиях стандартизации и нивелировки ценностей первостепенное значение имеет реализация задачи формирования единого славянского культурно-информационного поля по фольклорному творчеству и его регионального, национального и транснационального опосредования с помощью современных электронных средств информации. Основополагающее значение имеет консолидация усилий фольклористов по выработке современных технологий сбора, сохранения, обработки и разнообразного использования фольклорных архивов и коллекций наших стран. В качестве первоочередных представляется решение следующих задач:

1. Перезапись зафиксированных фольклорных ценностей на современные носители электронной информации (необходимо переходить от устаревших, аналоговых систем к современным, цифровым).
2. Создание в каждой стране эталонной базы данных по фольклору для дальнейшего включения в национальные списки нематериального культурного наследия.
3. Определение ареалов бытования зафиксированных явлений нематериальной культуры славянских народов (картографирование).

4. Создание мультимедийных компакт-дисков компаративного характера по отдельным видам нематериального наследия.

5. Разработка основных положений, принципов сохранения, систематизации, изучения и паспортизации нематериального наследия белорусов, русских и украинцев.

6. Пропаганда политики ЮНЕСКО по сохранению нематериального наследия и распространению международных материалов по данной проблематике.

7. Сотрудничество с соответствующими организациями и учреждениями по изучению и сохранению нематериального культурного наследия славянских народов.

В результате взаимовыгодного сотрудничества ученых и деятелей культуры Беларуси, России и Украины может быть создана единая восточнославянская электронная база текстов произведений народной поэзии и прозы.

Проблема сохранения и связанная с ней проблема актуализации восточнославянского фольклора согласуются с гуманистической миссией образования и просвещения, которая заключается во внесении в общественную жизнь духовных ценностей, норм и идеалов в качестве смыслообразующего начала человеческого бытия, в налаживании диалога культур, открытии перспектив социокультурного развития на базе сочетания национальных и общечивилизационных ориентиров и интересов.

### *Поразмышляем?*

Проницаемы ли границы социально маркированного фольклора?

В определенной степени изучению подлежит, *что* переходит в другую систему, *по какой причине* и т. д., а что не перейдет ни при каких условиях.

Можно ли считать социофольклористику высшей формой фольклористического исследования национального фольклора?

Вопрос провокационный. Он предлагается для размышления, рассуждения, дискуссии, полемики.

Корректны ли с точки зрения социофольклористики и классической фольклористики формулировки следующих научных тем?

1. Социодрамы в зеркале фольклора.
2. Этика и эстетика межличностных отношений в семейно-бытовых песнях.

3. Риторика насилия в фольклоре.
4. Тема социального времени в крестьянском и рабочем фольклоре.
5. Личность, государство, власть: типология сюжетных ситуаций в волшеббно-фантастических сказках.
6. Формы социального контроля в изображении любовных песен.
7. Социальная дифференция и фольклор.
8. Идеал социальный и эстетический в фольклоре.
9. Роль фольклора в социализации индивидов.
10. Социальная квантификация национального фольклора.
11. Социофольклористика и контент-анализ социально значимых смысловых единиц в фольклорных жанрах.
12. Социальные характеры и конфликты в фольклорном изображении.
13. Смена социального статуса персонажа в сказке как сюжетообразующий фактор.

## ПСИХОФОЛЬКЛОРИСТИКА

**П**сихофольклористика – особое и очень перспективное направление в интегративной фольклористике. Свою задачу она успешно решит при условии четкого определения комплекса собственных проблем и грамотного сочетания фольклористических методов с психологическими.

В отечественной фольклористике психологический метод не получил столь широкого приложения, как в литературоведении. К сожалению, сначала в зарубежном, где очертились следующие подходы, не чуждые и восточно-славянской науке:

- ✓ психология искусства;
- ✓ психопэтика;
- ✓ фрейдизм;
- ✓ неофрейдизм;
- ✓ психоаналитическая критика и др.

Была сформулирована и отрефлексирована следующая триада:

- ✓ психология творческой личности;
- ✓ психология внутренней жизни персонажа;
- ✓ психология читательского восприятия.

Отсюда один шаг до психофольклористических проблем.

Разве не актуально выяснить, какие страсти и побуждения толкали фольклорного «автора» на путь творчества или какова психопэтика фольклорного (авторского) и персонажного повествования?

Только кто у нас занимался этими вопросами вплотную? А тем более системно?

В общем виде круг предполагаемых психофольклористических проблем, подлежащих изучению, выглядит следующим образом:

1. Психология фольклорного творчества.
2. Этнопсихотип фольклорного «автора».
3. Психологизм в фольклоре.
4. Психология восприятия фольклора.

Известно, что идеи, в том числе понятийно-терминологические, носятся в воздухе. *Post factum* понимаешь, что для их материализации должны созреть определенные условия, прежде всего потребность в новом взгляде на объект и соответствующие термины.

Как появляются термины? Берутся готовые к употреблению и употребляются в нужном тебе значении? По модели предшествующих? Выискиваются подходящие в словаре, как это делал известный постструктуралист Ж. Деррида, не скрывая своего метода?

Скажем, термин «мотив», которым сейчас широко пользуются фольклористы. Он известен задолго до А. Н. Веселовского и обязан своей актуализацией И.-В. Гёте. Однако именно А. Н. Веселовский разработал теорию мотива в его связи с сюжетом.

Не явился открытием К. Г. Юнга термин «архетип», но психоаналитическая концепция архетипа как единицы коллективного бессознательного принадлежит этому ученому.

Да и термин «анимизм» (лат. *anima* – «душа») принадлежит вовсе не Э. Б. Тайлору, автору книги «Первобытная культура», а доктору Г. Э. Шталю, который под анимизмом понимал веру в то, что истоком жизни как таковой является нематериальная душа. Не будь Г. Э. Штала и Э. Б. Тайлора, антропологи не разработали бы в начале XX в. теорию преанимизма. Его основой, по мнению ученых, были представления о естественном и сверхъестественном, священном и повседневном, запрещенном и дозволенном.

Вильям Томс объединил два слова *folk* (народ) и *lore* (мудрость, знание, предание): именно так – фольклор – стал называться материал изучения, отличный от литературы.

Мощнейшим фактором расширения терминологической базы являются тенденции развития науки в ту или иную эпоху, векторы новых подходов. Современная тенденция – междисциплинарные исследования. Интеграция наук принимает шквальный характер, но это отнюдь не дань моде, а результат более углубленного представления об объекте исследования, взятого в разных ракурсах. На базе предварительных научных наработок возникает потребность в обобщающем термине, и таким образом получает легализацию направление, уже заявившее о себе.

Так произошло у нас с термином «психофольклористика».

Вдохновляющий пример – работы языковедов, объединенные под флагом психолингвистики, послужившей моделью для названия *психофольклористика*. С самого начала было понятно, что фактически речь должна идти об этнопсихофольклористике, но мы посчитали этот термин громоздким и избыточным.

Выяснилось также (спасибо интернету), что мы не одиноки в своих поисках. Доктор филологических наук, профессор Вятского ГГУ (г. Киров) В. А. Поздеев разработал учебно-методический комплекс «Психофольклористика и этнопсихология». К сожалению, с ним не удастся познакомиться, но надеемся, что ситуация временная и комплекс будет представлен в электронной библиотеке университета.

Теперь подробнее о содержании психофольклористики.

## 9.1. ПСИХОЛОГИЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ТВОРЧЕСТВА

В данном случае фольклорист будет опираться на общетеоретические работы, касающиеся психологии художественного творчества как такового, и фольклористические, посвященные изучению специфики устного народного творчества.

К сожалению, фольклористические исследования, затрагивающие психологические проблемы, отличаются декларированностью, простой констатацией связи фольклорного творчества с психологией народа, редким использованием специальных работ по этнопсихологии. Весьма показательны взгляды В. Е. Гусева на фольклорное творчество, изложенные в новаторской для своего времени книге «Эстетика фольклора» (1967). Мы останавливаемся на ней потому, что мысли В. Е. Гусева получили закрепление в многочисленных научных статьях и коллективной работе «Восточнославянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии» (1993). В конспективном изложении они выглядят следующим образом:

1. Произведение фольклора «возникает по творческой инициативе одаренной личности», т. е. фольклорный «автор» подобно литературному вполне конкретное лицо со своей биографией, что никак не соответствует действительности.

2. «Как *целостное* художественное произведение оно создается не отдельной личностью, а в процессе творческого сотрудничества многих личностей, составляющих данный коллектив». Как В. Е. Гусев, так и другие ученые, манипулируя словом «коллектив», избегают уточнений. Например, можно ли считать психологически единым коллективом жителей одной деревни, района, региона или имеется в виду некий гиперколлектив, т. е. народ в лице трудящихся, определяющий психологию фольклорного творчества. И далее. Что понимается под целостным художественным произведением, каковы критерии его целостности, если, согласно В. Е. Гусеву, непрерывный «текущий» творческий процесс реализуется «как постоянное взаимодействие

импровизации и традиции»? (с. 172). Высказывалось суждение, что при коллективном творчестве каждый его участник – своего рода художник, творческая индивидуальность (с. 173). Удивительно, как при таком количестве индивидуальностей фольклор не пошел вразнос.

В фольклористике до сих пор не разработана концепция психологии фольклорного творчества. Не обойдена вниманием проблема национального характера, но нуждаются в осмыслении параметры связи фольклорного творчества с этнопсихологией. Считается, что она является подоплекой традиционной художественной деятельности и проявляется через ценностно маркированные образы и константы, на основании которых формируется фольклорная картина мира.

«Все, что дает мне мир, искажается на испанский лад, – говорил Ортега-и-Гассет. – Где-то глубоко внутри, в потаенных закутках души и сердца идет незаметный, ни на секунду прерываемый труд». Не то ли самое происходит в фольклорном творчестве? Только в чьей душе и чьем сердце?

Народа в целом? Тогда следует учитывать, что национальная (этническая) психология в современных исследованиях рассматривается как составная часть национального (этнического) сознания.

Фольклорного «автора»? Кто он? Это особый вопрос, о котором поговорим далее. Здесь же опять сошлемся на современное понимание национального характера, выразителем которого считается фольклорный «автор», как составной части психического склада этноса, включающего в себя и другие этнопсихологические особенности: «настроения», «чувства», «интересы» и т. п.

Для психофольклористики взгляд на фольклорное творчество как деятельность народного духа, усвоенный в XIX в. от немецких философов и первых мифологов, и фольклорного «автора» как единую коллективную личность, подкрепленный в XIX в. авторитетом Ф. И. Буслаева, при всей метафоричности и в свете новых исследований соотношения этнического сознания, этнопсихологии, национального характера побуждает к дальнейшим поискам, где не обойтись без работ, доказавших продуктивность высказанных в них идей, положений, гипотез.

### *Рекомендуем*

*Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. М., 1968.*

С этой работы Л. С. Выготского (1896–1934), написанной в 20-е гг. XX в., начинается знакомство с психологическими проблемами литературоведения любой филолог. В ней ученый обосновал *синтетический* подход к произведению – на стыке «объективной психологии» и «нового искусствоведения».

Основу метода Л. С. Выготского составляет *ассоциативная психология*. Психологический анализ, по мнению ученого, должен учитывать не просто слова и мысли, но и понимать *мотивы* речевого мышления, чтобы проникнуть в его самый утаенный план. Классикой стал анализ Л. С. Выготским рассказа И. А. Бунина «Легкое дыхание» и его психологического подтекста.

Возьмем, к примеру, русские былины со странным образом князя Владимира, анализу которого в фольклористике посвящено немало страниц. Почему Красное Солнышко изображен в столь непривлекательном виде? Почему креститель Руси ведет себя не по-христиански? Не находится ли разгадка «самого утаенного плана речевого мышления» создателей былин в психологическом подтексте – переключении социального плана (власть – княжеский «почестен пир») на морально-этический («почестен пир» – унижение достойных почести – ущербная психология власти)? Вывод: власть по своей социально-психологической природе чужда народу. Именно этот психологический мотив высвечивается в пространстве между былинным автором и эпическими повествованиями об эпохе князя Владимира Красное Солнышко.

#### *Полезно ознакомиться*

*Шпет, Г. Г.* Введение в этническую психологию / Г. Г. Шпет. М., 1996.

Над изучением проблем этнической психологии замечательный русский мыслитель Г. Г. Шпет (1878–1937), организовавший в Московском университете Кабинет этнической психологии, работал в 1920-е гг., что и Л. С. Выготский. Он опирался на феноменологию Э. Гуссерля при исследовании таких понятий, как «дух», «коллектив», «индивид». Книга интересна полемической направленностью и вниманием к методике исследования, что встречается довольно редко.

Плодотворность идей Э. Гуссерля, Л. С. Выготского, Г. Г. Шпета и других оценили сегодня, когда, например, стала возможной тема кандидатской диссертации «Феноменология жанров фольклорной несказочной прозы», защищенной белорусской исследовательницей Т. В. Лукьяновой. Материалы вошли в ее книгу «Няказкавыя жанры беларускай фальклорнай прозы: феноменалагічны аналіз» (2011).

## 9.2. ЭТНОПСИХОТИП ФОЛЬКЛОРНОГО «АВТОРА»

Сначала ответим на вопрос: реален или не реален фольклорный «автор»? Если реален, то в чем проявляется его реальность? Если не реален, то кто создает фольклор? Народ? Носители фольклорной традиции? Исполнители

произведений? Разумеется, можно вслед за Ф. Шеллингом, утверждавшим, что основы языка не могли закладываться сознательно, что мифология не просто естественное, но и органическое порождение, то же самое сказать о фольклоре. Только решит ли это проблему фольклорного авторства? Немецкого философа поражала некая *непостижимая преднамеренность* в строении органических существ, языка, мифологии. Не просматривается ли эта *непостижимая преднамеренность* и в строении фольклора?

В науке при рассмотрении спорных вопросов применяется цитатная ссылка на авторитеты. Вот и теоретик фольклора В. П. Аникин опирается на мнение Д. С. Лихачёва, заявившего, что «в фольклорных произведениях может быть исполнитель, рассказчик, сказитель, но в нем нет автора, сочинителя как элемента самой художественной структуры произведения». Все наоборот. Существенным элементом художественной структуры произведения как раз является фольклорный «автор». Литературоведы называют его концептированным и отличают от биографического. Последнего в фольклорном творчестве вроде бы нет; есть биографически отмеченный исполнитель. На самом деле фольклорный «автор» как историческая категория не может не иметь биографии. И это – его этническая «биография», погруженная в народную историю и быт народа.

Взгляд на фольклор как творение народного духа, усвоенный от немецких романтиков и первых мифологов в лице, например, Я. Гримма, в дальнейшем неоднократно подвергался критике. При сегодняшнем состоянии науки в подобном подходе видны идеи феноменологии фольклора, этнопсихологии, психоанализа с его коллективным бессознательным, что позволяет нам на новом уровне вернуться к проблеме фольклорного «автора» и его этнопсихологической специфики. Вот тут-то обнаруживается удивительная вещь: оказывается, ученые столь старательно избегали пользоваться термином «фольклорный автор», что составители первого в славянской науке свода фольклористических терминов и понятий «Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии» (1993) не сочли нужным включить его в реестр. История повторилась при издании двухтомника «Беларускі фальклор» (2005–2006). Получается странная вещь. Существует фольклор – творчество, его итогом является фольклор как художественная система в виде определенных жанров, растущего корпуса текстов, отличной от литературы поэтики, но оказывается, что при наличии результатов творческой деятельности у нее нет автора. Так не бывает, иначе мы впадаем в мистику и идеализм. Ведь не сваливается же фольклор с неба!

Очень категорично высказался по данному вопросу В. П. Аникин в книге «Теория фольклора» (2004): «Традиция в фольклоре исключает авторство» (с. 42). Вовсе нет. Традиция предполагает не только носителя традиции, такого

репетира, старательно повторяющего урок. В своей деятельности фольклорный «автор», двигаясь по логике эстетического смысла, многократно отыгрывает новые варианты «овеществления» традиции. Именно серийность вариантов заставляет предположить «комплекс автора» в фольклорном творчестве.

Следует различать фольклорного «автора» эпохи архаики и эпохи традиционного творчества. Архаичный «автор» не творец, а поглотитель языковых структур. Он в такой же мере причастен к их созданию и возобновлению, как и остальные. Вероятно, не он тот первый, кто оформил действие соответствующими ему звуками, но в дальнейшем фольклорный «автор» тот, кто, скажем, превратил топот в припев «То – то – то!» белорусской купальской песни. Он – ученик, превзошедший своего архаичного учителя, постоянно испытывающий скрытые возможности прототекста – модели. Вот почему он – творец, обогащающий культурное сознание этноса.

В русле общей фольклористики фольклорный «автор» – *теоретический конструкт*, категория понятия «фольклорное творчество». Черты этого специфического творчества достаточно давно выделены и описаны: среди них – устность, коллективность, традиционность, вариативность, народность. Совершенно бесосновательно сюда причисляется анонимность. *Результатом* творчества является фольклор вне зависимости от того, в каком значении – широком или узком – мы понимаем данный термин (для фольклориста-филолога это словесное творчество, прежде всего).

Мы призываем быть предельно бдительными при чтении научной литературы и почаще выносить на поля собственные вопросы и сомнения. Например: можно ли ставить знак равенства между фольклором и коллективным, основанным на традиции творчестве? На наш взгляд, нельзя. А ведь именно так делают уважаемые эксперты ЮНЕСКО (Париж, 1 марта 1985 г.), смешивая разные уровни эстетической деятельности.

Итак, еще раз повторяем:

- ✓ фольклорный «автор» – «субъект» фольклорного творчества;
- ✓ фольклорное творчество имеет итогом фольклор;
- ✓ единица измерения фольклора как художественной системы – жанр;
- ✓ фольклорный «автор» предстает в художественных произведениях в концептированном виде. Он растворен в текстах разной жанровой конфигурации, определяя тем самым нравственный и художественный облик национального фольклора;
- ✓ фольклорный «автор» не многолик, как может показаться. Многоликими являются носители и хранители фольклора, реальные исполнители произведений устного народного творчества.

В заключение процитируем М. М. Бахтина, который в книге «Вопросы литературы и эстетики» (1975), настоятельно рекомендуемой нами фольклористам, сказал следующее:

3. «Автор-творец – конститутивный момент художественной формы» (с. 57).

2. «Форма есть выражение активно-ценностного отношения автора-творца... к содержанию» (с. 59).

1. «Эстетический объект есть оформленное содержание» (с. 70).

### 9.3. ЭТНОПСИХОТИП ФОЛЬКЛОРНОГО «АВТОРА» КАК КОНСТИТУТИВНЫЙ МОМЕНТ НАЦИОНАЛЬНОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ СИСТЕМЫ

Если вы внимательно прочитали предыдущие разделы, то поняли две вещи:

1. Этнопсихотип фольклорного «автора» следует рассматривать в связи с национальным характером, который  
есть составная часть  
национальной (этнической) психологии,  
которая  
входит в состав  
национального сознания.

Вопрос: как это аргументированно сделать? Ответа на него нет. Поэтому не доверяйте голословным утверждениям, если видите, что автор научного труда не в курсе критериев выделения и описания национального характера, психотипа, сознания.

2. Этнопсихотип фольклорного «автора» не тождествен ни национальному характеру, ни этнопсихотипу, хотя и связан с ними.

В самом общем виде национальный характер понимается как совокупность наиболее устойчивых особенностей восприятия окружающего мира и форм реакций на него. В структуре национального характера специалисты выделяют следующие элементы:

- ✓ национальный темперамент;
- ✓ национальные эмоции;
- ✓ национальные чувства;
- ✓ национальные предрассудки.

Обратим внимание на последнее – национальные предрассудки, потому что до сих пор в научных работах можно встретить проходные фразы типа: «В фольклоре находят отражение лучшие черты национального характера». Не кажется ли вам, что тем самым фольклору приписывается одномерная иде-

альность, а его автору (авторам) – слепота и глухота? Получается, что, будучи плоть от плоти народа и его эмоционально-чувственной стихии, фольклорный «автор» почему-то не желает быть его полноценным представителем. А это не так, что мы и постараемся показать.

В последнее время вышло много учебников и учебных пособий по этнопсихологии, полезных фольклористу-филологу. Непосредственной предшественницей этнопсихологии была разработанная К. Вундтом психология народов. Обычно ссылаются на исследования Ф. Боаса, М. Мид, Р. Бенедикт. Они посчитали необходимым ввести понятие модальной личности как психологического прототипа, определяющего этническую принадлежность отдельно взятой личности. Данные ученые рассматривали фольклор в качестве важного источника сведений о «модальной личности». Согласно их теории она оставалась неизменной.

Тогда, может быть, психотип фольклорного «автора» целесообразно рассматривать в соотношении с «модальной личностью»? Однако пока ни концепция «модальной личности», ни теория этнопсихологии и национального характера не нашли должного применения в фольклористике. Полагаем, что обращение к наработкам этнопсихологического плана – один из возможных путей постижения феномена фольклорного автора как субъекта фольклорного творчества. Возможны и другие.

Наш опыт описания психотипа фольклорного «автора» базируется на следующем:

- ✓ фольклорный «автор» признается определяющим моментом художественной системы фольклора;
- ✓ о целостности психотипа фольклорного «автора» допустимо говорить применительно к классическому фольклору – национальному по форме и по содержанию;
- ✓ психотип национально маркированных фольклорных авторов имеет определенные отличия, иногда кардинальные, что сказывается на жанровой системе фольклора;
- ✓ психотип фольклорного «автора» определяется путем анализа жанровой системы национального фольклора, для научной убедительности подхода – в сопоставлении с жанровой системой близкородственного фольклора или неродственного.

Мы исходим из предположения, что художественная система национального фольклора подобна личной печати автора. Следовательно, сравнивая, к примеру, особенности белорусского и русского фольклора, выходим на психотип их автора, а через этнопсихотип глубже понимаем причины неповторимости и уникальности национального. При описании психотипа мы воспользовались методикой А. Афанасьева, автора книги «Синтаксис любви.

Типология личности и прогноз парных отношений» (2000), доказавшей свою эвристичность в плане решения нашей задачи. На основании иерархического соотношения четырех психических модулей, или функций, – Эмоции («души»), Логики («ума»), Физики («тела»), Воли («духа») – он выделяет 24 типа, сопровождая их анализ иллюстрациями со ссылкой на характеры известных личностей, оставивших значительный след в истории и культуре.

Опираясь на хорошо известные исследователям особенности национального фольклора (жанрово-видовой состав, жанровая аксиология и лакунарность в рамках системы, национальные образы-символы, наличие или отсутствие определенных персонажей, мотивов и т. п.) и с учетом возможных четырех позиций каждой из обозначенных функций, при которых две верхние (сильные) противопоставляются двум нижним (слабым), причем I и IV – результативные, а II и III – процессионные, мы попробовали составить психологические «портреты» белорусского и русского фольклорных «авторов». Сразу скажем, что, совпадая по функциям – верхним и нижним, – авторы диаметрально различаются по позициям функций.

Белорусский автор		Русский автор
Сильные функции		
1-я Эмоция		1-я Физика
2-я Физика		2-я Эмоция
Слабые функции		
3-я Логика		3-я Воля
4-я Воля		4-я Логика

К сожалению, у нас нет возможности представить весь исследовательский материал, остановимся только на некоторых выводах, касающихся психологических причин национального своеобразия фольклора двух народов.

Прежде всего понятной становится причина бросающихся в глаза отличий в музыкальном строе песенной лирики. Широчайший диапазон русских необрядовых песен (от сверхритмичных «частых» до сверхраспетых «протяжных») – производимый от 2-й Эмоции их автора, процессионной и потому освоившей весь ритмический спектр. Белорусскому автору с его 1-й результативной Эмоцией полярность чувств не свойственна. Отсюда гармоничная самодостаточность белорусского напева, отсечение крайностей при избыточности одного регистра.

Заранее понимаем наших оппонентов, считающих, что примерять психическую типологию к фольклорным «авторам» более чем сомнительно. Но

почему бы и нет, если мы приветствуем междисциплинарные подходы? Так, именно на грани интуиции и знания приходишь к выводу, почему у белорусов не могло быть героического песенного эпоса и богатого фонда исторических песен, столь характерных для русского фольклора. Не в том ли дело, что русский автор с его результативной 1-й Физикой склонен восхищаться силой и яркими личностями? Белорусский же автор с его процессионной 2-й Физикой направляет свой творческий порыв совсем в другую сторону – мирную, хозяйственную, созидательную, семейную. Не отсюда ли поражающее славистов богатство, видовая разветвленность и прекрасная, по сравнению с другими славянами, сохранность календарно-обрядовых песен, выразительность толочных и осенних, уникальность родильных, крестильных, матримониальных «цярэшак» и других песен? Русский богатырь становится символом национальной культуры, а белорусский автор оставляет асилков и волотов за пределами исторического времени и национальной аксиологии.

Не в 3-й ли результативной Логике белорусского автора, которой свойствен социальный скептицизм при склонности к суевериям, причина столь индифферентного отношения к обрисовке оппозиционных личностей при тщательной разработке мифологической тематики? Добавим, что мифоритуальные баллады – лакуна в русском фольклоре. И уже вполне закономерным и вполне объяснимым кажется обостренный интерес русского автора к оппозиционерам (руководителям восстаний, разбойникам, удальцам), беспаспортным бродягам, юродивым, плутам и насмешникам. Всему причиной его 3-я процессионная Воля. В белорусском фольклоре данные темы если и присутствуют, то как периферийные, а песни, подобные русским «удалым», «разбойничьим», для белорусов не характерны.

Вопрос, требующий неумозрительного подхода и негословных утверждений: как соотносится белорусский фольклорный автор с белорусским национальным характером? Сказать, что он воплощает лучшие черты белорусов – значит ничего не сказать, а только повторить обычную мантру. Самыми милыми людьми в мире назвал А. Афанасьев обладателей 4-й Воли. Именно их невольно описывают публицисты и ученые, говоря о белорусском национальном характере. Не раз отмечались такие присущие белорусам черты, как обаятельность, приветливость, доверчивость, доброжелательность, искренность, толерантность, но и пассивность, близкая к формализму, заниженная самооценка, нежелание брать на себя ответственность, избегание первых ролей, массовая покладистость и т. п. Согласно А. Афанасьеву, Воля – невидимый стержень всего порядка функций, ее положение «в функциональной иерархии имеет решающее значение для психики человека» (с. 138). А для народа? А для его фольклорного «автора»? Ясно, что он не среднестатистический белорус и не доминирующий в обществе психотип. Каким образом ото-

звалась в фольклоре 4-я результативная слабая Воля фольклорного «автора», нам пока трудно сказать.

Вся проблема в том, что если рассматривать фольклорного автора в режиме социофольклористики, он предстанет в совокупности отдельных социотипов. Каждый из них будет обладать своим ракурсом видения реальности, своей картиной мира, своим творческим ресурсом, своим стилевым багажом, но это совершенно другой уровень исследования.

## 9.4. ПСИХОЛОГИЗМ В ФОЛЬКЛОРЕ

Изучение особенностей психологического изображения характеров в фольклоре – традиционное направление в науке, идущее параллельно с изучением психологизма литературы. В обоих случаях под психологизмом понимается общее свойство словесного искусства, состоящее

- ✓ в воспроизведении человеческой жизни,
- ✓ изображении человеческих характеров,
- ✓ изображении внутреннего мира героев – мыслей, желаний, переживаний, устремлений и т. д.

При этом обращается внимание на специфику воплощения образов-типов, в психологических чертах которых обнаруживаются признаки лиц определенной категории (герой, злодей, клеветник, завистник, насмешник, жертва, льстец, сквалыга и т. д.), ибо характер имеет не только социальную, национальную и бытовую определенность, но прежде всего – психологическую. О необходимости действующему лицу быть каковым-нибудь по характеру говорил еще Аристотель. Мы поверим автору, если персонаж будет действовать сообразно своему характеру. Такова, например, *люта свекра*, которая злее зелья крапивного в семейно-бытовой балладе «Рябинка». Воспользовавшись отсутствием сына, она с помощью чар заклинает невестку в кудрявую рябину. Таков князь Роман, который из-за новой любви «жену терял, терял – терзал, в реку бросал, в ту реку во Смородину». О его порочности говорит хладнокровный обман дочери – княжны, тревожащейся об исчезновении матери: «Пошла твоя матушка во высок терем белитися и румянитися, во цветное платье наряжатися», «в чистое поле цветочки рвать, веночки вить».

### *Совет, который стоит запомнить*

Нельзя ограничиваться простым перечислением психологических качеств персонажа.

Всегда нужно показать, каковы принципы художественного изображения характера, какие художественные средства используются для передачи

психологических особенностей персонажа. Например, невестка в балладе «Рябинка» – типичная жертва, даже не помышляющая о сопротивлении и своей пассивностью как бы подталкивающая лютую свекровь к действию. Принцип изображения ее характера опосредованный: опускается момент, когда она покорно идет в поле, где превращается в рябину. Перед нами тип инфантильной женщины, всю жизнь нуждающейся в защитнике. При его отсутствии удел женщины – печаль, страдание, жалобы. Это очень хорошо показано в балладе через описание реакции рябины на появление мужа:

Без ветру рябина зашаталася,  
Без дождю мокра стала,  
Без вихрю рябина к земле клонится,  
За черные кудри ловится.

Психологически точно описана реакция мужа, представляющего тип защитника. Обычно объектом их любви становятся слабые женщины. Потеря жены для данного балладного персонажа равносильна собственной смерти: для чего жить? Он без сожаления рвет сыновние узы, потому что видит перед собой не мать, а змею, и готов последовать за женой, что видно из его обращения к чародейке:

Не мать ты мне, не сударыня,  
Змея ты мне подколотная.  
Свела ж ты мою молодую жену,  
Сведи теперь меня!

Таким образом, в данной балладе представлен треугольник, где у каждого обозначена своя позиционная роль:

1. Свекровь – агрессивный *преследователь* невестки. В мягком случае с ее стороны на невестку оказывается психологическое давление, когда той постоянно указывается ее низкое статусное место. В жесткой форме это будет доведение женщины до самоубийства. В данном случае мы имеем дело с магией, цель которой – выдворение невестки за пределы человеческого мира иезуитским способом: при метаморфозе в «теле» дерева заключается душа женщины, отсюда художественная оправданность психологической реакции «рябины» на приезд мужа.

*Психологический подтекст:* агрессор получает внутреннее удовлетворение от содеянного и своей безнаказанности.

2. Невестка – *невинная жертва* социальных отношений (экономическая зависимость), гендерных стереотипов (безусловная покорность воле старших в семье мужа), психологического давления (неспособность постоять за себя).

*Психологический подтекст:* пожалейте меня. В таких женщин обычно влюбляются психологически оформившиеся мужчины – защитники, покровители, герои-освободители.

### 3. Муж – опоздавший защитник.

*Психологический подтекст:* жизнь не имеет смысла.

#### Совет филологу

Читайте психологическую литературу, которая позволит вам по-новому подойти к анализу известных произведений. Казалось бы, они уже давно и глубоко проанализированы и вам нечего сказать. Есть что, если вы выберете иной язык научного описания – психо-фольклористический, к примеру.

Для нас полезными оказались книги американского психоаналитика Эрика Бёрна «Игры, в которые играют люди. Типология человеческих взаимоотношений» и «Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы», неоднократно издававшиеся в русском переводе.

#### Цитата (для размышления)

«Чем больше люди узнают друг друга, тем больше места в их взаимоотношениях начинает занимать **индивидуальное планирование**, которое может привести к инцидентам. И хотя эти инциденты на первый взгляд кажутся случайными (именно такими чаще всего они представляются участникам), все же внимательный взгляд может обнаружить, что они следуют определенным схемам, поддающимся классификации».

Схемы – это типология, а их исполнение – эстетика. Филолог-фольклорист будет отмечать, к примеру, особенности «авторского» изображения поведения и поступков персонажей, «авторскую» оценку побудительных психологических мотивов действий героя. В одном случае авторское повествование представляет собой экспрессивно насыщенное изображение внешних проявлений психологического движения, в другом – с помощью метафоры дает образ внутреннего душевного состояния или объединяет оба подхода, как в балладе об оклеветанной двумя товарищами жене доброго молодца:

Молодецкое сердечушко разгоралось,  
С половины пути-дорожки назад молодец ворочался.  
Подъезжает добрый молодец к своему подворью,  
Он стучит-гремит у калиточки.

Далее мы видим определенный психологический тип: скорый на расправу, подверженный внешнему воздействию, недоверчивый, носитель предрасудков своего времени, импульсивный, у которого чувства отшибают разум.

Как въезжает добрый молодец на широкий двор,  
Вынимает он, добрый молодец, саблю острую –  
И срубил добрый молодец жене буйну голову...

Между действиями «въезжает – вынимает – срубает» нет никакого временного пробела – пример, позволяющий нарисовать психологический портрет молодца.

Фольклорный «автор» прибегает к передаче внутреннего монолога героя для оправдания его отъезда из дома на девять – двенадцать лет, поскольку женили того по расчету, но предварительно дает его внешний психологический портрет:

Закручинился добрый молодец, запечалился,  
Повесил головушку ниже могучих плеч,  
Утупил очи ясные во сыру землю:  
«Как же мне, добру молодцу, не кручиниться,  
Не кручиниться удалому, не печалиться!  
<...>Поневолили родители жениться,  
Неволею женили, неохотою:  
Они взяли во месте во богатоме,  
Хоть приданого много, человек худой;  
Цветное платьице на грядочке висит,  
Худая-то жена на ручке спит;  
Не с кем молодцу поглядиться,  
Не с кем добру молодцу полеститься!»

Ни в одной из упомянутых баллад нет слова «любовь», но мы видим, какую ценность она имеет для средневекового человека: одному герою жизнь не мила без любимой жены, князь Роман из-за новой любви убивает жену. Наш герой убегает от нелюбимой жены к королю в Литву – это его форма протеста против патриархальных обычаев, но от любви к родимой сторонущке не уйти, хоть растет там «зеленая крапивушка». Видно, что человек он глубокий, благородный, потому и оценил добрый молодец верность жены. Жила она в хатенке немудрой, безуглой, но вырастила двух «малых вьюношей» и молилась святителям, чудотворцам, чтобы пришел «законный муж». Такова русская балладная «одиссея».

## 9.5. ПСИХОЛОГИЗМ В ФОЛЬКЛОРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

Психологическое письмо в фольклоре и литературе существенно отличается по степени интенсивности. В фольклоре мы не найдем психологически *многогранного* изображения личности, свойственного литературе, но это не уменьшает психологически достоверного изображения характеров даже в том

случае, когда персонаж – раб одной страсти, как, например, свекровь-разлучница в балладах, оклеветавшая и погубившая невестку.

Профессор-фольклорист Н. И. Кравцов совершенно обоснованно предостерегает исследователей от распространенной ошибки видеть в фольклорном персонаже отражение души народа:

«...нельзя полностью приравнять “народную психологию” и “народный характер” к психологическому содержанию образа героя, которое более сложно, которое может не полностью заключать в себе особенности, свойственные “народной психологии” и “народному характеру”».

А литературовед А. Б. Есин в книге «Психологизм русской классической литературы» (М., 2003) обращает внимание на разницу в подходе к литературному произведению психолога и филолога:

«...подход к литературному психологизму как к выражению психической жизни человека вполне закономерен для психологии как науки, которая в конечном счете использует литературный материал для иллюстрации своих положений, но ничего специфически литературоведческого в этом подходе еще нет».

Психофольклористика ставит цель объединить два подхода. И в ряде случаев исследователям это удастся.

Обратим внимание на следующие обстоятельства:

1. Не все фольклорные жанры в одинаковой мере психологичны: это их объективное свойство, поэтому неправомерно относить его к достоинствам или недостаткам, следует к каждому искать свой ключ.

2. Возможно, в фольклоре, который начинался с лирики, психологическое выражение чувств, внутреннего состояния коллектива, осуществлявшего древнее синкретическое действо, доминировало над непсихологическим способом освоения реальности. Отсюда вытекает важность психофольклористического исследования народной лирики для дальнейшей разработки исторической поэтики.

3. Наличие психологизма не может быть критерием художественности жанра. Непсихологичны малые жанры фольклора: пословицы, поговорки, загадки, но их высокая художественность неоспорима. Психологизм не является внутренней необходимостью этих жанров. В то время как психологизм необрядовых семейных песен представляет самостоятельную эстетическую ценность, психологизм обрядовых – историческую.

Если в фольклоре формы психологического письма зависят от жанра, то в литературе не только от эпохи, но и от течения, направления, идиостиля. Недаром для литературоведения актуален вопрос: что собой представляют писатель-психолог и писатель-непсихолог?

Фольклористика накопила определенный опыт в описании приемов и способов психологического изображения в устном народном творчестве.

### *Рекомендуем*

Фольклор как искусство слова. Вып. 2: Психологическое изображение в русском народном поэтическом творчестве. Изд-во Московск. ун-та, 1969.

Книга давняя, но полезная. Она представляет собой сборник статей под редакцией профессора Н. И. Кравцова и с его вступительной статьей. В ней авторы оценивают искусство психологического изображения в сказках о животных (В. П. Аникин), в волшебной сказке (П. Г. Богатырёв), социально-бытовой (Н. И. Савушкина), былинах (Ф. М. Селиванов), исторической песне (А. В. Кулагина), частушках (Л. А. Астафьева-Скалбергс), современных народных песнях (С. В. Потявин).

Подобной обобщающей работы в белорусской фольклористике нет. Данное направление представлено отдельными вкраплениями. Однако студенческая научно-исследовательская лаборатория филфака БГУ «Фольклористика» не осталась в стороне. Характерно, что уже первый выпуск сборника научных статей «Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі» (2004) ознаменовался тремя работами:

1. Анна Серехан, студентка 2-го курса, представила статью «Асаблівасці псіхалагічнага адлюстравання вобраза замужняй жанчыны ў беларускіх сямейна-бытавых песнях».

2. Ольга Полукошко, студентка 3-го курса, обратилась к теме «Сацыяльна-псіхалагічныя асновы вобраза свекрыві-маці ў беларускіх сямейна-бытавых песнях».

3. Магистрантка Елена Архипова, учитывая литературоведческие наработки, предложила статью «Специфика изображения психологического состояния героев волшебной сказки». Ее мы предлагаем нашим читателям в качестве примера.

*Елена Архипова*

### СПЕЦИФИКА ИЗОБРАЖЕНИЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО СОСТОЯНИЯ ГЕРОЕВ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ

В последнее время все больше исследователей обращаются к проблеме психологизма в литературе. При этом, говоря об истории возникновения психологизма, литературоведы практически не рассматривают роль фольклора,

ограничиваясь общими замечаниями по поводу «ранних художественных культур»<sup>1</sup>.

Внутренний мир человека долгое время скрывался за показом внешних действий и событий. По выражению М. Бахтина, на ранних этапах культуры человек был «весь сплошь овнешнен»<sup>2</sup>, в нем нечего было раскрывать и выяснять, потому что внутренний мир и внешние действия лежали в одной плоскости. Более того, события оказывались важнее, чем переживания по их поводу. И именно в фольклоре, как утверждает Д. Лихачёв, появляются попытки скинуть «одежду действий» и обнажить душу человека<sup>3</sup>. Поэтому без исследования психологических изображений в фольклорных произведениях не представляется возможным создать целостную картину истории развития психологизма и проследить эволюцию способов и средств передачи психологизма в литературе.

Анализ особенностей передачи психологических состояний персонажей волшебной сказки, способов и средств изображения внутренних переживаний героев, связи между спецификой изображения внутреннего мира персонажей и мировоззрением их создателей позволяет глубже понять характерные черты стиля данного жанра.

Волшебная сказка – это особый мир, таинственный, иногда страшный, но неизменно притягательный и яркий. В этом мире всякий предмет может оказаться волшебным, каждая встреча – судьбоносной, любое действие – решающим. Мы всюду окружены испытателями и испытуемыми, вся наша жизнь в любой момент есть испытание<sup>4</sup>, поэтому жить надо так, чтобы с честью его выдержать, – такова мудрость волшебной сказки. Перед нами предстает галерея героев двух противоположных типов – положительного и отрицательного. Характеристикой героев являются их цели и действия: если они благородны, то благородны и мысли героя, если нет – то герой оказывается «ложным» и его ждет наказание. Следует заметить, что создатели сказки оценивали поступки героев с точки зрения принципов, разработанных еще в древности. Так, удачная кража волшебных предметов характеризовала героя с положительной стороны, так как добыл он их с помощью своей *смекалки*. Говоря о проблеме хитрости, В. Пропп замечал, что это качество героизируется. Хитрость – это то, что простой человек может противопоставить силе

---

<sup>1</sup> Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы: кн. для учителя. М., 1988. С. 51–55.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Эпос и роман // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 477.

<sup>3</sup> Лихачёв Д. С. Человек в литературе Древней Руси // Д. С. Лихачёв. Избранные работы : в 3 т. Л., 1987. Т. 3. С. 64–69.

<sup>4</sup> Пропп В. Я. Русская сказка. М., 2000. С. 208.

природы или могуществу людей, облеченных властью. Поэтому, когда Елена Премудрая говорит солдату: «Я хитра, а ты хитрей», это означает и высокую характеристику, и конец испытаниям, и награду – женитьбу на царевне.

На специфику изображения переживаний действующих лиц накладывал отпечаток эпический стиль русской волшебной сказки. В ней воспроизводились внешние действия героя, и через рассказ о том, что герой делает, можно было понять, что он чувствует, чем движим в своих поступках. Волшебная сказка не описывает и не характеризует, она стремится к действию. Следовательно, внутренний мир героя являет себя настолько, насколько он представлен во внешних действиях. Отсюда – «глагольность» в передаче эмоций. Например, при передаче нетерпения: *«не могла на месте усидеть, скоро к рыбакам подбегала, за руки хватала...»*.

Огромное значение имеет и форма бытования сказки. Ее *рассказывали*. Артистизм рассказчика плюс фантазия слушателя – и простое обозначение чувства превращается в рассказ об этом чувстве. А слушателям и не надо подробностей: они *переживают* вместе с героем и жаждут действий. Традиционность формулировок передачи психологических состояний вызывает из эмоциональной памяти слушателей «нужную» реакцию на эту формулу. Например, гиперболизированная передача переживаний героев при любых затруднениях во всех сказках передается с помощью плача. И когда рассказчик повествует, что Иван-царевич *«заплакал горькими слезами»*, то слушатель понимает, что герой испытывает *«скорбь великую»*. Таким образом, не зная середины, эмоции чаще передаются в их максимальном проявлении, не зная индивидуализации, герои наделяются стандартными чувствами и стереотипным характером их выражения. Например, переживания Ивана-царевича, которые он испытывал, когда добывал смерть Кощея, переданы так: *«Испугался Иван-царевич, что отпустил зайца, призадумался, а волк, которого не убил он, кинулся за зайцем, поймал и несет к Ивану-царевичу. Он обрадовался, схватил зайца, распорол его и как-то оробел: утка спорхнула и улетела. Он пострелял, пострелял – мимо! Задумался опять <...> обрадел <...> Закручинился опять»*.

Итак, сказочники воспроизводили движения души человека, называя их или фиксируя в действиях, т. е. при помощи тех средств, которые впоследствии «представят» «косвенную» и «суммарно-обозначающую» (по терминологии А. Есина) формы психогизма. При «косвенной» форме мы узнаем о внутреннем мире героя через внешние симптомы (речь, мимику, жесты, действия и т. д.): *«все руками схлопали: кака красавица!»*. При «суммарно-обозначающей» форме автор называет те чувства, которые переживает герой, не показывая их: *«крепко удивился»*. Конечно же, чаще всего эти два способа взаимодействуют: *«стала плакать, тосковать, совсем с лица переменилася»*.

Названные формы и средства позволяют ярко и лаконично передавать психологические переживания сказочных героев: *«вдруг ей сделалось грустно, тяжело»*. С их помощью акцентируется внимание на психологической мотивировке переживаний или действий: *«рассердился, обвенчал их и велел посадить обоих в бочку <...> и пустить на воду»*, *«испугавшись смерти, обещалась им и клялась всею святынею, что будет говорить так, как ей велено»*. Когда сказочный герой оказывается в безвыходной ситуации, рассказчик прибегает к средствам, благодаря которым подчеркивается интенсивность переживания: *«слезно плачет»*, *«горько-горько плачет»*. В свою очередь указание на внутренние переживания и чувства может сопрягаться с описанием динамической и эмоциональной реакции: *«чуть не прыгнула от радости, взяла коробочку. Стала ее целовать-миловать, крепко к сердцу прижимать»*.

Следует отметить, что в сказках могут использоваться те же приемы психологического изображения, что и в лирических песнях, хотя и в значительно меньшей степени. Например, сказка не чуждается метафорической образности: *«защемила его за ноба сердечная»*. В ней можно встретить устойчивые сравнения, стилистически соотносимые с песенной лирикой: *«ровно как по сердцу резануло»*. Иногда фоном эмоционально-психологического состояния героев становятся природные явления, и в таком случае синтаксическая конструкция принимает вид образного параллелизма: *«Царь обрадовался, козленочек тоже – так и прыгает, в саду все зазеленело и зацвело»*. Если в песенном параллелизме сопоставляются два ассоциативно взаимосвязанных мотива, то в эпике связь между частями носит причинно-следственный характер, т. е. в содержательном плане она определяется развитием сюжета и разрешением конфликта.

Даже столь беглое рассмотрение проблемы изображения психологических состояний героев волшебной сказки позволяет сделать следующие выводы:

1. Волшебносказочная поэтика выявления человеческих мыслей и чувств имеет существенные отличия от песенной поэтики.

2. Под психологическим изображением в сказке следует понимать изображение переживаний героев, которые передаются преимущественно в «косвенной» и «суммарно-обозначающей» форме при явном преобладании прямых определений душевных состояний. Круг переживаний невелик, и для их обозначений часто используются традиционные формулы.

3. Изображение психологических состояний героев является одним из важнейших способов создания образа героя и напрямую связано с особенностями типизации, обусловлено жанровыми канонами сказки и, отчасти, формой бытования – рассказыванием.

4. Изображение психологических состояний героев волшебной сказки отражает взгляды народа на психологию человека, а значит, раскрывает морально-этические воззрения народа.

### *Советуем*

Основополагающих работ по психологизму не так уж много. Советуем начать с книг:

*Гинзбург, Л.* О психологической прозе / Л. Гинзбург. Л., 1977;

*Страхова, И. В.* Психологический анализ в литературном произведении / И. В. Страхова. Саратов, 1973; 1976. Ч. 1–4.

Д о п о л н и т е л ь н о: «Фольклор. Поэтическая система» (1977) с разделами «Проблемы исторической поэтики фольклора», «Изобразительные средства народного поэтического творчества», «Публикации».

## 9.6. ПСИХОПОЭТИКА ФОЛЬКЛОР

Мы говорили о психологизме фольклора. Может возникнуть представление, что психологизм и психопоэтика – тождественные понятия. Разумеется, они связаны, но психологизм – только часть интересов психопоэтики. Важная, но не единственная.

Психопоэтика фольклора – это, во-первых, объективное свойство жанрового стиля в целом. Во-вторых, совокупность психологически действенных художественных качеств произведения, переданных с помощью системы соответствующих звуковых, словесных, образных приемов.

Психопоэтика – это также наука изучения психологического. По идее, она объединяет серию подходов и методик, позволяющих очертить историческую динамику психологического изображения в фольклоре, тем самым соприкасаясь с исторической поэтикой. Вехой в данном случае служит классическая работа А. Н. Веселовского «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля». Она была обнародована в 1898 г., но до сих пор не утратила своего научного потенциала, в чем легко убедиться, прочитав данное исследование.

Психопоэтика нацеливает на целостный анализ психологического в системе «автор» – произведение – слушатель. Иными словами, творческий акт → творение → восприятие являются векторами психопоэтических исследований. Попробуем расшифровать схему.

*Творческий акт* → *творение*

Это взгляд на фольклорное произведение (группу текстов, цикл, жанр и др.) сквозь призму анализа творческого акта «автора». Здесь для исследова-

теля представят интерес концепции, разработанные в русле психологической школы и психоаналитической критики.

### *Творение*

Литературовед А. Б. Есин полагал, что ни одно произведение не может обойтись без информации о внутреннем мире действующих лиц, пусть даже самой краткой и примитивной.

Аналогично и в фольклоре, где изучению подлежат формы психологического изображения. Обычно фольклористы обращают внимание на две – изображение характеров изнутри и извне. Иногда их называют психологическим анализом (использование внутренней речи, образов памяти и воображения) и динамическим психологизмом (изображение внешних признаков психологического состояния). В реальном произведении они могут существовать самостоятельно или композиционно объединяться, вплоть до срастания, как в песне, где грань между повествованием и монологом персонажа можно обозначить только условно.

Сначала кажется, что перед нами повествование от третьего лица:

Една-то во поле дороженька,  
Една пролегла;  
Частым ельничком да березничком  
Дороженька заросла;  
Молодым, горьким осинничком  
Дорожку завалило...

Следующие строки позволяют считать предыдущие началом внутреннего монолога парня, чьи чувства к девушке охладели, но не до конца:

Нельзя к любушке-сударушке  
В гости ехать!

Далее описывается градация будущих действий парня. Видно, что героя все еще тянет к девушке, даже, может быть, вопреки его воле:

Хоша и поеду –  
Да к ней не заеду;  
Хоша и заеду –  
Ночки не ночую;  
Хоша и ночую –  
Спать не лягу;  
Хоша спать и лягу –  
Не обойму;  
А хошь и обойму –  
Да не поцелую;  
А и поцелую –  
Да не миленько;  
Не по-старому,  
Да не по-прежнему!

Спонтанный переход повествования от третьего лица к первому был замечен давно. Н. П. Колпакова отмечала естественность подобного речеведения для русской фольклорной традиции. Такая форма может быть типичной для других традиций, а может и не быть. Для ее обозначения теоретик литературы С. Н. Бройтман в 1988 г. предложил термин *субъектный синкретизм*. По его мнению, здесь мы имеем дело с опытом архаического авторства и его традиций в последующем фольклорном творчестве, которое становится более структурированным.

Приведем пример, где повествование содержит указание на внешние симптомы психологического состояния персонажа и четко отделено от прямого психологического изображения:

Вниз по Волге-реке с Нижня города  
Снаряженный стружок как стрела летит.  
Как на том стружке наснаряжено, изукрашено,  
Удалых гребцов сорок два сидят.

Далее по контрасту с остальными выделяется из массы один, чье психологическое состояние отличается от всех:

Как один из них добрый молодец призадумался,  
Не по батюшке, не по матушке загорюнился,  
А об белом личке красной девицы,  
Об ясных очах, о черных бровях.  
Ненаглядная красна девица  
Все с ума нейдет, все мерещится...

Как видим, эстетическим свойством повествовательной части является психологизм. Затем психологическое изображение выступает в форме внутреннего монолога, но художественно изощренного. Он сопряжен с обращением к товарищам, причем до конца не ясно, обращение было реальным или условным, воображаемым:

«Как лишить бы меня свету белого,  
Положить бы во гроб прежде времени...  
Ах, вы братцы мои, вы товарищи,  
Сослужите вы мне службу братскую, –  
Бросьте меня в Волгу-матушку,  
Утопите мою грусть-печаль-тоску!»

*Восприятие → творение*

В литературоведении во второй половине 60-х гг. XX в. обозначилось научное направление, известное под названием «рецептивная эстетика» и «эстетика воздействия». Оно нацеливалось на изучение «литературного опыта» читателя и понималось как эстетика *диалога* между текстом и читателем: *произведение ↔ читатель*.

Для более подробного рассмотрения предмета нашего разговора рекомендуем для начала обратиться к учебному пособию В. Г. Зинченко, В. Г. Зусмана, З. И. Киринозе «Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход» (2011): темы 8 («Психологические подходы») и 12 («Рецептивная эстетика. Эстетика воздействия»), чтобы познакомиться с историей вопроса, истоками рецептивной эстетики и ее разработкой стараниями В. Изера, Х. Р. Яусса, Р. Ингардена и др.

Может ли студент приобщиться к рецептивным исследованиям фольклора? Вполне. Если исходить из предположения, что в сознании воспринимающего субъекта наличествуют структуры, ответственные за восприятие фольклорных образов и вызывающие определенные отклики на них, то через тестирование можно, как мы полагаем, получить неожиданные для традиционной фольклористики выводы. Мы, например, не знаем, как воспринимают лису, дурака, волка, царя, царевну, змея и т. д. дети и взрослые.

Изучение психологического восприятия произведений фольклора, его художественного мира и художественного содержания (концепции, идеи) давно ждет молодых, смелых, амбициозных авторов.

## 9.7. О ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ШКОЛЕ

Психологическая школа заявила о себе в европейском литературоведении в конце XIX в. В России психологический метод разрабатывали А. А. Потебня, широко использовавший фольклорные материалы, и вдохновленные им последователи, объединенные вокруг альманаха «Вопросы теории психологии творчества», редактором которого он являлся.

Новаторская идея А. А. Потебни – существование внутренней формы слова как отношения содержания к сознанию.

Положение о том, что произведение отражает не действительность, а представление автора о ней, было развито в работе А. А. Потебни «Мысль и язык» (1989). К счастью, теперь она доступна широким научным кругам. Вот почему мы категорически запрещаем студентам использовать ходячие штампы, почерпнутые из школьных лет: «В произведении правдиво изображена...», «Писатель правдиво изобразил...», «Фольклор правдиво изобразил тяжелую жизнь народа...» и т. д. Представление фольклорного «автора» о реальности столь же субъективно, как представление о нем профессионального писателя.

Существование психологической школы в России ограничено 20-ми гг. XX в., но сегодня интерес к ее наработкам возрастает. Он обусловлен и потребностями самой филологической науки, и обнародованием исследований ее представителей. Они не устарели ни по своему научному посылу, ни по стилю

изложения, очень близкому к современному научному дискурсу. Остановимся на психологических разработках Д. Н. Овсяннико-Куликовского (1853–1920), о котором один из авторов данного пособия знал в студенческие годы только как о лингвисте, не подозревая о его разносторонних интересах. Попытаемся восполнить пробел в знаниях сегодняшних студентов прямым цитированием Д. Н. Овсяннико-Куликовского, для которого язык значим тем, что с ним творчество, миф, религия превращаются в психологическую форму.

## 9.8. Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ О БЕССОЗНАТЕЛЬНОМ

«Достаточно известно то первенствующее значение, которое в деятельности мысли принадлежит так называемой *бессознательной* сфере ее. Подавляющее большинство умственных актов совершается именно здесь, *за порогом сознания*. И жизнь мысли лучше всего может быть определена как постоянное общение между сознанием и сферой бессознательного. Сохранение умственных приобретений в бессознательной сфере есть *память*, без которой ни умственная работа, ни прогресс мысли были бы невозможны. Но бессознательная сфера не есть как бы склад, магазин образов, понятий, идей: она – арена *умственной деятельности*. Вникая в природу наших умственных актов, мы легко убеждаемся в том, что весьма многие из них протекают бессознательно и что нередко в сознании отражается только последний результат сложных операций, производящихся в бессознательной сфере *автоматически*. Это значит, что вся эта работа обошлась нам даром, и тут нельзя не видеть огромного сбережения умственной силы.

К числу автоматических работ, совершающихся в бессознательной сфере, принадлежит утилизация языка, речи. Язык – не только средство передачи мысли. Он прежде всего – орудие мышления. Он – сложный процесс *апперцепции* представлений, понятий и других умственных актов *грамматическими категориями*. Эти категории (части речи и части предложения) усваиваются нами в раннем детстве и становятся для нас настоящими формами мысли априори в кантовском смысле. Когда язык усвоен и стал привычным и необходимым орудием мысли, тогда грамматическая апперцепция сосредоточивается в сфере бессознательной, сохраняя с сознанием живую связь и постоянное общение, так что результаты ее деятельности легко переходят в сознание. Если искусственно перенести туда не только эти результаты, но и самую деятельность языка, то не замедлит обнаружиться вся обширность, вся сложность и тонкость этой деятельности, а также и то, как много места заняла бы она и как много потребовала бы внимания и умственных усилий, если бы целиком

протекала в сознании. Все мы хорошо знаем это по горькому опыту школьных лет, когда в целях обучения грамматике мы подвергались неизбежной операции насильственного перемещения существительных, прилагательных, глаголов, подлежащих, сказуемых и т. д. из бессознательной сферы, где они действуют автоматически, в сознание, где их работа уже перестает быть даровой и где, по величине требуемой ею затраты умственных сил и внимания, легко можно составить понятие об ее огромной важности и ценности.

Все, начиная с языка, бессознательные, автоматические процессы мысли (а имя им – легион) по праву рассматриваются как процессы, сберегающие, накапливающие умственную силу, которая этим путем освобождается для новой, дальнейшей, высшей деятельности.

На этом основана самая возможность прогресса мысли, а за ним и всей психики».

## 9.9. Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ О ДУШЕ ЧУВСТВУЮЩЕЙ И ДУШЕ МЫСЛЯЩЕЙ

«Вот теперь и спросим: существует ли в душе *чувствующей* своя бессознательная сфера, аналогичная той, которая принадлежит душе *мыслящей*?

Ученые много спорили о том, есть ли память чувств. Вопрос должен считаться нерешенным. Я думаю, что он поставлен неправильно. Сперва нужно решить, возможно ли *бессознательное чувство*, как вполне возможна бессознательная мысль. Мне кажется, отрицательный ответ сам собой напрашивается. Ведь чувство с его неизбежной окраской остается чувством только до тех пор, пока оно *ощущается, проявляется в сознании*. Субъект может неправильно понять свое чувство, может ошибиться в его определении; есть немало сложных и тонких чувств, трудно поддающихся отчетливому отражению в слове, в представлении, в понятии. Но, очевидно, эта трудность определения или ошибка в нем, в свою очередь, красноречиво свидетельствует о *сознательности* чувства: ведь если бы сложное, трудноопределимое чувство *не сознавалось*, то не возникал бы и вопрос о нем, не было бы ни трудности, ни ошибки. По моему крайнему разумению, выражение «бессознательное чувство» есть *contradictio in adjecto* (противоречие в самом существе дела (лат.)), как черная белизна и т. п., и бессознательной сферы в душе чувствующей нет. Этому, конечно, отнюдь не противоречит сохранение воспоминаний о пережитом и угасшем чувстве, а равно и возможность кажущегося повторения этого чувства. Вы некогда испытали большую радость, вызванную каким-то событием в вашей жизни. Прошли года, эта радость давно потухла, – ее нет у вас; но представления, с нею связанные, воспоминания о событии, ее вы-

завшем, о лицах, участвовавших в событии, и т. д., конечно, сохраняются в вашей памяти, потому что они – мысль, а не чувство. С этими воспоминаниями могут ассоциироваться новые чувства, отличные от той радости, например, чувство сожаления о том, что она прошла, грусть о счастье, которого уже нет. Если же, вспоминая прошлое, вы живо перенесетесь воображением в ваше тогдашнее душевное состояние и если при этом новые чувства сожаления, грусти и т. д. не придут отравлять приятных воспоминаний, то нечто аналогичное былой радости может прозвучать в вашей душе. Но нетрудно видеть, что это не прежнее воскресшее чувство, а новое, только похожее на него, возникшее заново, в силу известных умственных актов (воспоминаний) и того, что в данную минуту ваша чувствующая душа оказалась свободною от других чувств. И, разумеется, новое чувство, принадлежа к одной категории с прежним, далеко не будет, однако, совпадать с ним в силе, интенсивности и в тех оттенках и подробностях, которые и образуют живую индивидуальность чувства. Наша *чувствующая* душа, по справедливости, может быть сравниваема с тем возом, о котором говорится: что с возу упало, то и пропало. Напротив, душа *мыслящая* – это такой воз, с которого ничего не может упасть: вся поклажа там хорошо помещена и скрыта в сфере бессознательной».

## 9.10. О СЛЕДАХ ПЕРЕЖИТОГО

«Если бы чувства, нами переживаемые, сохранялись и работали в бессознательной сфере, постоянно переходя в сознание (как это делает мысль), то наша душевная жизнь была бы такой смесью рая и ада, что самая крепкая организация не выдержала бы этого непрерывного сцепления радостей, горестей, обиды, злобы, любви, зависти, ревности, сожалений, угрызений, страхов, отчаяния, надежд и т. д. и т. д. Нет, чувства, раз пережитые и потухшие, не поступают в сферу бессознательного, и такой сферы нет в душе чувствующей. Но в ней есть нечто иное. Это именно – *следы пережитого*. Испытанное чувство исчезает, но наша психика обогащается новым опытом и становится на будущее время более *восприимчивою* к данному чувству. Эта восприимчивость, приобретенная рядом опытов, может передаваться наследственным путем и, через несколько поколений, превращается в *инстинкт*. Смотря по характеру чувства, приобретение восприимчивости к нему может приводить к весьма различным результатам, например, к большей легкости всякого нового появления в душе данного чувства, к привычке иметь его (так можно привыкнуть к тщеславию, к заносчивости, к властолюбию и т. д.) или же к тому, что известное чувство уже не будет проявляться с тою яркостью, как проявлялось оно впервые.

Путем переживания различных чувств наша чувствующая психика обогащается внутренним опытом и усваивает, если можно так выразиться, «чувствоспособность», в силу которой ей становятся доступными всевозможные чувства, хорошие и дурные, равно как и различные степени яркости чувств, от тусклых и слабых до так называемых *аффектов*, т. е. сильных и страстных проявлений чувств.

Сравнивать эту чувствоспособность, эту настроенность души, хотя бы она была доведена до степени *инстинкта*, слепо, автоматически действующего, с ролью и характером бессознательной сферы мысли нельзя без натяжек, и такое сравнение ни к чему не ведет, кроме отрицательного вывода, что эти психологические величины несоизмеримы и даже не могут быть названы гомологами.

Из сказанного явствует, что в *психике мыслящей*, где есть бессознательная сфера, господствует закон *памяти*, а в *психике чувствующей*, где бессознательной сферы нет, властвует закон *забвения*.

К сказанному прибавим, что чувства, как сознательные по преимуществу процессы психики, скорее тратят, чем оберегают, душевную силу. Жизнь чувства – расход души».

### Задание

В связи с прочитанным поразмышляйте над следующими вопросами:

1. Является ли чувство любви врожденным, инстинктивным или приобретенным?

2. Относится ли оно к «психике мыслящей» или к «психике чувствующей»?

3. Прокомментируйте цитату, взятую из работы Д. Н. Овсяннико-Куликовского:

«Важнейшею характерною особенностью мысли, тесно связанною с ее бессознательными процессами, является ее вечное стремление восходить от единичного, частного, конкретного к общему, обобщенному, отвлеченному.

Уже грамматические категории суть отвлечения. Но важнейшее действие абстракции сосредоточено не в формальных частях слова, а в его материальном (лексическом) содержании: конкретные представления обобщаются либо в *типичные* образы (это – путь искусства, кроме лирики), либо в *отвлеченные понятия* (это – путь науки и философии).

Ничего подобного нет в сфере чувств. Чувство всегда конкретно. Нельзя обобщить, скажем, 100 чувств любви в одном чувстве какой-то любви вообще. Только представления (а не чувства) разных сортов любви могут

быть сведены к общему *понятию* (опять-таки не чувству) любви вообще. Излишне пояснять, что чувства, объектом которых служат не конкретные вещи, а общие понятия, идеи (например, любовь к истине), так же конкретны, в смысле чувств, как и все прочие. Чувства всегда резко индивидуальны, т. е. каждое из них имеет свою, так сказать, физиономию, свой характер, определенную окраску, такую-то степень силы или яркости и т. д. отсюда – бесконечное разнообразие чувств той же категории».

4. Сравните два лирических произведения монологической формы.

Субъект высказывания в первом случае – девушка:

Ах, матушка, тошно мне, голова болит,  
Сударыня, грустно мне, сердечко ноет.  
Болит моя головушка, – не знаю, как быть.  
Сяду я на лавочку, погляжу в окно,  
Погляжу ль в окошечко – на улице дождь,  
На улице дождичек, во поле туман.  
Во поле большой туман – туман затуманился,  
А мой-то любезный друг припечалился,  
Припечалился, душа моя, призадумался,  
Вечор-вечор милый друг у девушек был,  
У девушек был, про меня забыл.  
Привел он с собой душечку лучше меня,  
Забыл совсем милый друг, забыл про меня!

Во второй песне высказывание принадлежит молодому человеку:

Соловей мой, соловей, соловушко молодой!  
Не летай ты, соловей, во зеленый сад гулять,  
Не садись ты, соловей, в зеленом моем саду,  
В зеленом моем саду, на ракитовом кусту,  
Не пой рано на заре, не трави ты сердце мне!  
И так тошно молодцу, сам не знаю почему;  
Коли знать, так все по ней, по сударушке моей.  
Ах, кого бы мне нанять, за сударушкой послать?  
Коли старого нанять – греха на душу принять:  
До нее стар не дойдет, во дорожке пропадет;  
Коли малого нанять – мал не знает, что сказать;  
Коли ровнюшку нанять – ровня любит сам гулять.  
Уж как, знать-то, молодцу подниматься самому,  
Подниматься самому по сударушку свою!

✓ Как вы считаете, есть ли разница психологического изображения в девичьей песне и песне от лица парня?

Если есть, то в чем это выражается?

Если нет, то почему?

✓ Применимы ли к любовным песням понятия «женское письмо», «мужское письмо»?

В данном случае под «письмом» (термин Ж. Деррида) будем понимать способы обозначения психологического – сугубо женского или сугубо мужского.

✓ Попробуйте поменять местами лирических субъектов, слегка трансформировав тексты применительно к новым героям.

Что у вас получилось? Изменился ли психологический рисунок их характеров в результате рокировки?

Подтвердите свой вывод.

### *Каверзный вопрос*

Чья точка зрения выражена в двух цитированных песнях: фольклорного «автора», несмотря на то, что песни монологического типа, или субъектов монологической речи, выдающих себя за ее «авторов»?

Теоретик литературы Ж. Женетт разграничивает два вопроса:

1. Кто видит? Это носитель точки зрения, направляющий повествование.

2. Кто говорит? Это повествователь, носитель речи.

В психопоэтических исследованиях фольклора постановка данных вопросов приобретает особо важное методологическое значение. Психологический анализ авторской речи и речи персонажа должен учитывать и то, кто является носителем «точки зрения», и то, чья оценка ситуации передана этой речью.

*Считаем полезным* для фольклориста познакомиться с книгой Б. Ю. Кормана «Изучение текста художественного произведения» (1972).

✓ Как вы относитесь к высказыванию А. Б. Есина, что «решающим для возникновения психологизма оказываются не объективные свойства характеров (тематика), а их авторское осмысление, вопросы, ради постановки и разрешения которых писатель создает своих героев»?

Применимо ли оно к фольклору, и в частности, к двум цитированным песням?

*Отсылаем* к упомянутой книге А. Б. Есина 2003 г. «Психологизм русской классической литературы» (с. 23), где первая часть – «Инструмент человековедения», в которой автор конспективно рассматривает историю развития психологизма, приемы и способы психологического изображения. Она также будет весьма полезна для фольклориста.

## 9.11. ПСИХОПОЭТИКА И ПСИХОАНАЛИЗ

Мы рассматриваем психоанализ в качестве одной из герменевтических процедур истолкования психопоэтического комплекса как составной части художественного содержания фольклорного произведения, группы произведений, жанра. Своими работами по психоанализу З. Фрейд заложил основы психоаналитического литературоведения. Классикой стала его статья «Достоевский и отцеубийство» (1925). Неоценимую помощь психофольклористу окажут такие исследования З. Фрейда, как «Толкование сновидений», «Психопатология обыденной жизни» (1901), «По ту сторону принципа удовольствия» (1920), «Тотем и табу» и др. В начале 1912 г. сторонники учения З. Фрейда издали первый номер журнала *Imago* («Образ»). Он предназначался исключительно для пропаганды применения психоанализа к гуманитарным наукам. Как психоанализ З. Фрейда, так и его ответвление – аналитическая психология К. Г. Юнга – оказали огромное влияние на формирование новых интерпретационных технологий в литературоведении. Методология *психоаналитической критики* становится альтернативой академическому литературоведению, но по сей день вызывает споры, имеет массу противников. Иначе как насилем над текстом не назовешь стремление психоаналитиков «подогнать» его содержание под эдипов комплекс автора. В противовес фрейдовской концепции *индивидуального бессознательного* юнгианская теория *коллективного бессознательного* переключает исследования с однообразного пансексуализма, объясняющего многообразие литературы пресловутым комплексом, на культурный психоанализ с учетом общечеловеческих психологических структур – *архетипов*: так назвал их К. Г. Юнг, воспользовавшись, по его словам, выражением святого Августина.

От крайностей не застрахованы ни одно учение, ни один подход, особенно в работах апологетов, но это не является достаточным основанием для отказа от возможности проанализировать произведение на непривычном языке.

Возможность интеграции фольклористического и психоаналитического подходов натывается на сопротивление понятийно-терминологических аппаратов двух наук, часто толкающее молодых исследователей, слабо осведомленных в психоанализе, к дурной эклектике, предвзятости, формальной подгонке произведения под психоаналитическую концепцию. Впрочем, критиковать легче, чем самим попробовать избежать методологических ошибок.

Совершенно очевидно, что исследователь психопоэтики просто обязан предварительно изучить работы отцов – основателей психоанализа З. Фрейда и К. Г. Юнга. Даже их критики отдадут должное проницатель-

ности ученых, обосновавших роль бессознательного в создании художественных произведений, в связке автор – произведение. Л. С. Выготский, занимавшийся, как вы помните, раскрытием тайны психологии искусства, назвал З. Фрейда (1856–1939) одним из самых бесстрашных умов века. И это не преувеличение, ибо австрийский врач-психиатр замахнулся на немислимое – изучение устройства человеческой психики в целом, раскрытие психологических тайн художественного творчества, психологической типологии художника-творца.

Никто, кроме З. Фрейда, не осмелился характеризовать творчество как патогенный процесс, а автора как гениального невротика, в произведениях которого нашла отражение его тайная биография, включающая детские травмы и комплексы. Авторское «Я» (ego, сознание) находится, по Фрейду, в особо сильной зависимости от «Оно» (Id, бессознательное начало психики) и от «Сверх-Я» (super-ego, носитель культурных норм и запретов). В «Оно» властвует Эрос и Танатос, влечения сексуальные и разрушительные. Они *первичные*, поскольку присущи каждому человеку. Но есть еще *вытесненные*, их З. Фрейд называл комплексами, среди которых наиболее значим для формирования мужской психики эдипов комплекс. Он находится в области бессознательного. В основе комплекса будто бы лежит неосознанное влечение сына к матери и неприязнь к отцу-сопернику. Вопреки З. Фрейду Ж. Делёз и Ф. Гваттари в книге «Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения» доказывают, что эдипов комплекс – это проблема отца, а не сына, и, пожалуй, имеют основания на подобную гипотезу.

*Вытеснение* – это особый защитный механизм, используемый «Я», но он не единственный. Творчество есть *сублимация*, преобразование влечений в конструктивную форму эстетической деятельности. З. Фрейд по-своему трактует *символизацию*: объект влечения замещается символом, но при этом на символ переносятся соответствующие чувства и отношения. В самом деле, многие фольклористы отмечали эротическую подоплеку действий с растительными символами в фольклорной лирике: срывать розу, украсть вино, косить траву, не сберечь виноград и т. д. означают одно и то же. Из обрядовой поэзии, эротичной по своей ритуальной сути, подобные символы переходят в необрядовую, сохраняя легкий намек на эротику при доминанте эстетической функции.

Прохладное отношение фольклористов к изучению психопэтики в свете идей психоанализа вполне понятно. Они не могли принять психоаналитическую трактовку произведения как эстетического продукта невротизированной психики автора. Психоаналитическая критика искала причины в его биографии, травме рождения, отношениях в семье с отцом и матерью, детских

страхах и комплексах. В произведениях обнаруживали мотивы символической расправы с отцом, инцестных влечений и т. п. В фольклористике существовало своеобразное табу на все, что касалось народа как автора устно-поэтических произведений. Романтические понятия «народный дух», «народная душа» могли ассоциироваться исключительно с возвышенным, благородным, но никак не со сниженным. Таинственная «народная психея» не могла иметь отношения к грязному, аморальному и асоциальному «Оно» З. Фрейда. Кто же тогда создавал похабные песни, сказки, частушки? Свое собрание подобных сказок А. Н. Афанасьев смог напечатать в 60-х гг. XIX в. только за границей. Целомудренная Россия «Заветные сказки» отвергла: считается, из-за содержащейся сатиры на господ и духовенство. Но ведь героями непристойных сказок были не только попы, поповы жены, дочери и работники. Откровенно эротические песни и частушки с обценной лексикой М. Федеровский не включил в основной текст тома «Люд белорусский», а дал отдельным оттиском для узкого круга специалистов. Мы здесь отмечаем только факт присутствия в народной культуре бесстыдных с нравственной точки зрения произведений и не касаемся их генезиса и функции. На эту тему есть масса интересных исследований. В теоретико-семиотическом плане особо значима концепция карнавала с его стихией вседозволенности в словах и действиях, изложенная М. М. Бахтиным в книге «Франсуа Рабле и народная смеховая культура Средневековья и Ренессанса» (1965). Но отдадим должное З. Фрейду, который гораздо раньше, в работе «Массовая психология и анализ человеческого “Я”», отмечал, что периодический прорыв запретов, налагаемых культурой на «Я», является не исключением, а правилом, на что указывают установления римских сатурналий, европейских карнавалов и, добавим, восточноевропейской Масленицы. Да и первый миф, по З. Фрейду, был психологический, героический, знаменующий выделение индивида из массовой психологии, а пояснительный миф о природе (этиологический), по его предположению, возник позже.

Фольклорист найдет в работах З. Фрейда массу интересных идей. Так, например, он предлагает культурно-психологическую трактовку феодальному праву первой брачной ночи – источнику драматических и трагических перипетий в легендах и балладах. В новом свете предстает странный, непонятный повышенный интерес Змея, Кощея, Цмока к замужним царицам или девицам-невестам, т. е. к несвободным женщинам. Нижняя граница запрещения инцеста определяется З. Фрейдом не раньше скотоводства. Боязнь инцеста, по его мнению, вовсе не врожденный инстинкт, как думали многие, а «родство», основанное на общественной, жертвенной трапезе, старше, чем семейная жизнь. И так далее.

## 9.12. ПСИХОПОЭТИКА СЕМЕЙНО-БЫТОВЫХ ПЕСЕН В СВЕТЕ ПСИХОАНАЛИЗА

Прежде всего отметим особенность патриархальной семьи в отличие от древнейшей. В древней семье, согласно З. Фрейду, мужчины женились на женщинах из чужого клана, дети наследовали клан матери, а между мужем и остальными членами семьи не было никакого родства. В патриархальной семье девушку выдавали замуж в чужую деревню и чужую семью. Дети наследовали род отца. Получалось, что даже в случае рождения детей невестка продолжала оставаться чужой. Культурным установлением общества патриархального типа (маскулинного) было требование полного подчинения жены мужу и его родным. Иными словами, мы имеем дело с подавлением личностного начала, деперсонализацией. Психопоэтическая доминанта семейно-бытовых песен неоспорима. Вопрос об их соотношении с реальностью является одним из самых сложных, спорных, противоречивых. Если мы поверим монологам лирических героев, то может сложиться совершенно превратное представление о душевном складе русского человека как совершенного изверга, помышляющего об убийствах, наказаниях, избавлениях от нелюбимых жен и мужей.

Вот Машин «мил сердешный друг» восклицает:

Ты возьмой-ка, возьмой-ка, возьмой, туча грозная,  
Ты убей-ка, убей, убей тестя-батюшку!  
Прострели-ка ты стрелой, стрелой тещу-матушку!  
Молоду-то жену, ох, жену, жену я и сам убью!

Вот Дуня посылает старого мужа сорвать в море цветик, а когда тот тонет, с облегчением восклицает: «*Слава богу, слава богу, утонул, слава богу, утонул!*». Другая мечтает напоить мужа, обложить соломой, зажечь лучиной. Муж просит смерть уморить жену. Жена просит грозовую стрелу убить, застрелить постылого мужа, спасти-сохранить сердечного друга. Из песни в песню переходят любовные треугольники: жена – постылый муж – милый друг-полюбовник, муж – постылая жена – сударушка краса-девица.

Отношение искусства к действительности В. Я. Пропп рассматривал в трех аспектах: оно порождено действительностью, отражает ее, автор осознанно или неосознанно изображает действительность, тем самым оценивая ее, выражая свое отношение к ней. И если в сказке реальной действительности нет, то в лирической песне она, по уверению ученого, уже присутствует. Редкое исследование обходится без утверждения, что в семейно-бытовых песнях необычайно правдиво, глубоко и полно раскрывается жизнь русской крестьянки.

Эта жизнь вбирается в оправу чувств и возникает сквозь призму определенного характера. Подчеркивается, что объектом изображения становятся не сами драматические семейные события, а отношение к ним лирического повествователя. Тем самым исследователи невольно ставят знак равенства между, как сказали бы лингвисты, означаемым (событие) и означающим (отношение к нему). Здесь вслед за известным лингвистом Ф. де Соссюром хочется спросить: насколько реально песенное означаемое? Ф. де Соссюр подчеркивал *психическую* природу означаемого, назвав его *концептом*. Например, в слове *бык* означаемым является не животное определенной породы, как можно было бы подумать, а его психический образ. Не так ли в семейно-бытовых песнях? Мы имеем дело не с реальностью как таковой, не с драматическим жизненным событием, а с *концептуальным* содержанием. «Означаемым» в песнях является не социальная реальность – семья во взаимоотношениях ее членов, а психический образ семьи.

Парадокс в том, что эти, казалось бы, жизненные песни никакую действительность не отражают и ничего реального не показывают. Их содержание – фантазии фольклорного автора. Они воплощаются с помощью убедительнейших психопоэтических приемов. Среди них:

✓ авторское повествование, его «монолог», где уже может содержаться оценочный компонент:

Вечор Дуню обманули,  
За старого,  
За старого замуж отдали;

✓ внутренний монолог персонажа – «квазиавтора», который может включать обращение к объектам внешнего мира, например к непаханой, небороненой полосоньке, березовой роще, автообращение, к примеру к собственной думе молодецкой, содержать воображаемые диалоги, которые подаются как реальные:

Припаду-то я ко сырой земле,  
Припаду-то я да послушаю.  
Чу, заносит голос матушки:  
«Ты ау, ау, мое дитяtko!  
Не в лесу ли ты заблудилась,  
Не в траве ли ты да запуталась,  
Не в росе ли ты замочилась?»  
«Ты родима моя матушка!  
Заблудилась я в чужой стороне,  
Я запуталась в чужих людях,  
Замочилась я в горячих слезах!»

Фольклористов интересовал не психологический портрет «автора» семейно-бытовых песен, а следовавшее из них разоблачение патриархальной реальности. Для З. Фрейда это, несомненно, невротическая личность. «Никогда не фантазирует счастливый, а только неудовлетворенный» – эта фраза З. Фрейда из работы «Художник и фантазирование» становится ключом к разгадке семейно-бытовых песен. Элементы реальности в них, разумеется, есть, но в какой форме: психологически переотраженной, доведенной до крайности, экспрессивно сгущенной, поражающей воображение, вызывающей чувство глубокого сопереживания бедам и несчастьям героини, полного доверия ее рассказу?

«Выдала матушка далече замуж» – знакомая всем реальность:

Хотела матушка часто езжати,  
Часто езжати, подолгу гостити.

И это желание матери понятно. За текстом остается причина ее медлительности:

Лето проходит – матушки нету;  
Другое проходит – сударыни нету;  
Третье в доходе – матушка едет.

Далее в песне используется типичный для фольклора мотив незнания родного человека, который за три года стал не похож на себя. Сильный, беспронгрышный психопоэтический ход позволяет малыми художественными средствами представить положение женщины в семье и ее дальнейшую судьбу:

«Что это за баба, что за старуха?»  
«Я ведь не баба, не старуха,  
Я твое, матушка, милое чадо».  
«Где твое делось белое тело,  
Где твой девался алой румянец?»  
«Белое тело – на шелковой плетке,  
Алой румянец – на правой на ручке:  
Плеткой ударит – тело убавит;  
В щеку ударит – румянцу не станет».

Вся реальность пропущена через чувства дочери, участницы событий и, казалось бы, непреложного свидетеля. Женщина оказалась в чужой семье – это факт, рядом с садистом-мужем. Именно таким всегда она его подает, но мы никогда не услышим в песне голоса другой стороны. Такой видится ситуация лирической героине, высказывающей вполне реальную для нее душевную боль. А какой она видится мужу?

Специалисты могут обнаружить здесь признаки мазохизма, упоения своими страданиями. Откуда оно берется? Через них субъект высказывания, деперсонализированная личность, только и ощущает себя в мире. Часто она

пребывает в душевном оцепенении, близком к смерти, вызванном сердечной глухотой богатого мужа, как в хрестоматийной песне «Ах, кабы на цветы не морозы»:

Ох, кабы на меня не кручина,  
Ни о чем-то бы я не тужила,  
Не сидела бы я подпершись,  
Не глядела бы я в чисто поле!

Семейный кризис усугубляется недоброжелательным, даже каким-то свирепым, обращением к женщине мужниной семьи. Они упорно отторгают ее от себя, навязывая своему сыну агрессивную модель поведения:

Посылают меня, молодую,  
Во полночь одну по воду,  
И разутую, и раздетую,  
И холодную, и голодную.

Ужас в безысходности, когда понимаешь, что помощи ждать не от кого:

Плетка свистнула, а я вскрикнула!  
Свекру-батюшке возмолилася:  
«Свекор-батюшка! Отыми меня  
От свово сына, от моего мужа!»  
Свекор-батюшка велит больше бить,  
Велит больше бить, кожу до пят спустить.

Ужас достигает крайнего выражения в мысли о преимуществе смерти перед жизнью.

Н. Г. Чернышевский, отвергая обвинения народной поэзии в недостатке художественной формы, акцентирует другой ее недостаток – доходящее до чрезвычайной монотонности однообразие, вытекающее из неподвижности патриархальной жизни. С ним солидарен В. Г. Белинский. Что есть в лирической песне? Немногое: «или жалоба женщины, разлученной с милым сердцу и насильно выданной замуж за немилого и постылого, тоска по родине, заключающейся в родном доме и родном селе, ропот на чужбину, на варварское обращение мужа и свекрови. Если герой мужчина, тогда – воспоминание о милой, ненависть к жене, или ропот на горькую долю молодецкую, или звуки дикого, отчаянного веселия – насильственный мгновенный выход из рвущей душу тяжелой тоски».

Кажется, что после такой характеристики просто нечего добавить, однако психофольклорист спросит: что значат мысли о родном доме? Они становятся «психическим убежищем», подскажет, к примеру, Дж. Стаймер в книге «Психические убежища. Патологические организации у психотических, невротических и пограничных пациентов» (М., 2010).

«Психические убежища» – это специфические душевные состояния, в которые пациенты прячутся, скрываясь от жизненных, бытовых и прочих тревог и от психической боли тоже. Травма отделения дочери от матери, как следует из песен и баллад, оказывается более драматичной, чем травма рождения в исследованиях О. Ранка. То, как описывается отношение женщины к матери (отцу), – материал для психофольклориста. Психоаналитик обязательно обратит внимание на перенос вины за душевную травму на мать (реже – отца). Переживание внезапного одиночества при наличии мужа выливается в негативно-позитивный опыт. Поэтически включается ретроопыт. Материнско-отцовские отношения становятся нормой, идеалом, свои же в мужниной семье воспринимаются как патология. Таким образом, семейные песни дают двойное измерение парных отношений: в родной семье и своей нынешней.

Последствия длительной психической травмы находят отзвук в балладном сюжете «Дочка – птица». Превратившись в кукушку, женщина, можно сказать, прорывается через природные преграды к матери. Очень драматично изображение полета в белорусской песне:

Лесам ляцела,  
Голле ламала  
Шэрымі крыламі.  
Полям ляцела,  
Поле крапіла  
Дробнымі слязамі.

В ряде вариантов несчастная только мечтает о том, чтобы кукушкой полететь к родному дому, представляя себе всю картину. Специалисты могли бы назвать это ложной идентичностью. Психофольклорист, сопоставляя варианты, проследит этапы развертывания героиней собственных защитных ресурсов. В одном случае это будет полная метаморфоза, в другом – только желанная, мысленная с использованием сослагательного наклонения.

Отталкиваясь от анализа психопоэтических средств передачи конфликтных взаимоотношений, фольклорист поставит вопрос о фиктивности или подлинности чувств лирической героини, представляющей себя в кризисной ситуации, об их имманентности или психологической запрограммированности. В этом случае он не пройдет мимо свадебных песен и убедится, что предчувствие неизбежной враждебности, якобы ожидающей женщину в новой семье, формируется во время свадебного обряда, причем вина лежит не на партии жениха, уверяющей невесту, как хорошо ей будет в новой семье, а на ее собственной партии, утверждающей обратное. Мотив песен такой: мы, наше, свое, родное – хорошее, драгоценное, они, их, чужое – плохое, враждебное. Архаический принцип, закрепившийся в свадебной традиции, оказывает дурную психологическую услугу девушке, провоцируя ложное восприятие будущего положения в семье.

Разумеется, не стоит принимать героиню-страдалицу за единственный художественный тип – невинной жертвы. Пожалуй, мы имеем дело с крайностью, как крайностью является и другой тип – психологически устойчивой женщины, которую несколько не пугает, что новые родственники заранее воспринимает ее как медведицу (нерасторопную), людоедицу (неуживчивую), разоридомку (бесхозяйственную), неряху, неткачу, непряху. Через шесть недель она с достоинством дает ответ:

«Свекор-батюшка, позволь  
Мне по горенке пройти,  
Слово выговорить:  
Свекор-батюшка! Медведицы  
В темном лесу живут!  
Людоедицы, свекровушка,  
В верлоге лежат:  
Уж вы, братцы-деверьки,  
Ваши жены таковы!  
А золовушки,  
Вы, голубушки,  
Когда замуж выйдете,  
Таковы же будете!  
А вы, тетушки,  
Вы, лебедушки,  
Вы сидите на пече,  
На девятом кирпиче,  
Не судите, не рядите,  
Не указывайте!»

Если страдалице свойственны типичные «навязчивые состояния», которые З. Фрейд описывал как специфическую форму невроза, неспособность вырваться из круга навязчивых представлений, сомнений, бесплодных раздумий, то психологически устойчивой женщине – аналитичность, выдержка, способность постоять за себя, взвешенность слов и поступков. Она прекрасно понимает, насколько важно сразу дать отпор агрессии мужа, когда он «шелковую плеть схватил – ее тело обварил»:

Уж как я ли, молода,  
Да не робкая была:  
Плеть-то выхватила,  
Его выварила.  
Праву руку отвела –  
В леву руку подала,  
А левую отвела –  
Да в правую подала,

За русы кудри взяла –  
К сырой земле пригнела:  
«Уж ты кланяйся пониже,  
Говори со мной потише!»

Данный психологический тип концентрирует в себе стойкость к психологическому давлению, уверенность в своей правоте, подкрепленную ссылкой на статус и традиции. Отношения с мужем могут остаться за кадром. В таком случае мы не узнаем, присутствует в них неутоленная чувственность или именно удовлетворенность ими становится подоплекой самоуважения. Символика телесности и чувственности значительно расширяют психологическую область лирического высказывания, имеющего иную природу, нежели в любовных песнях.

Нельзя пройти и мимо такого момента. Неудовлетворенная чувственность дает о себе знать в двух основных мотивах – мечтах о милом (милой) и фантазиях, связанных с убийством старого мужа, постылой жены:

Хотелось бы стара мужа застрелить,  
Хотелось бы честной вдовушкой пожить,  
Хотелось бы вдове платье носить,  
Хотелось бы молодых ребят любить!

В переводе на психоаналитический язык это означает, что лирической героине *хотелось бы* переступить через патриархальные запреты. В песне раскрываются потаенные желания травмированной женщины, о которых она никогда не сказала бы влух.

### Задание

Какая действительность предстает в семейно-бытовых песнях – реальная, исторически конкретная, условная, психологическая, достоверная, недостоверная? Обоснуйте свое мнение ссылкой на конкретные примеры.

## 9.13. ПСИХОПОЭТИЧЕСКИЙ СИНКРЕТИЗМ ФОЛЬКЛОРНОГО «АВТОРА» И ПЕРСОНАЖА В ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСНЯХ

Это явление обнаруживается в ряде песен и выражается в неразличимости голосов автора-повествователя и лирического героя. Покажем сказанное на примере конкретного произведения.

Сначала мы не можем с уверенностью утверждать, кому принадлежат слова зачина – «автору» или персонажу-«квазиавтору»:

Из-под камешка, из-под серого  
Водича не течет.  
Что за реченькой за быстрою  
Зеленой садик цветет.

Далее включается лирическое «я», однако это не разрешает сомнений относительно зачина:

Не шуми ты, зеленой садик,  
Вы не пойте, пташечки,  
Не давайте вы кручинушки  
Сердцу моему.  
Что мое сердце ретивое  
Изныло, изболело,  
Сам не знаю почему.  
Только знаю, что младшеньку  
Хотят замуж отдавать.

Следующая часть – повествовательная. И опять не ясно, кто говорит: то ли сам персонаж, то ли сочувствующий ему «автор»:

Вот злодей-жених красуется  
На кониках вороных,  
На их сбруя вся горит;  
Что извозчики-молодчики:  
На их платье все блестит.

Кто-то отдаст предпочтение лирическому герою. И поспешит, потому что следующий пассаж послужит опровержением предположения:

Со нова крыльца ведут  
Красну девицу.

Это может сказать и «автор», и персонаж, но далее идут слова, явно принадлежащие повествователю:

А милой-то на стороночке  
Стоит, слезы ронит.  
Слезы ронит, речь говорит.

Последующий текст представляет собой многоступенчатый диалог, когда герой просит свою красавицу-забавленицу, а теперь чужую невесту взглянуть на него, на ножку вступить, ручкой взмахнуть и хоть проститься с ним, а та отвечает, что все это невозможно. Например:

«Рада бы радшенька  
Я ручкой махнуть –  
Руки заняты:  
Жених за руку, сваха за другу!»

В реальной ситуации подобный диалог невозможен. Он полностью относится к художественной реальности с ее психопоэтической условностью, всевидящим, всезнающим, всеслышающим «автором», который настолько слит с персонажем, что слышит не только его внутренний голос, но и голос визави. Феномен нерасчлененного автора и героя получил у теоретика литературы С. Н. Бройтмана название «субъектный синкретизм». Ученый рассматривает его в качестве реликта некогда господствовавших принципов субъектной организации («Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики» (М., 1997) и другие работы).

В контексте психофольклористики встает задача изучения художественных форм психопоэтического синкретизма, их схождения / расхождения, границ и перехода через них, что проявляется на уровне композиционного целого и стилистики высказывания.

Наличие психопоэтического синкретизма в необрядовых песнях, формирование которых, по общему мнению, происходило в XVII–XVIII вв., является дополнительным аргументом в пользу правильности подхода О. М. Фрейденберг к пониманию развития художественных форм: «Явление передвигается от предыдущего к последующему, входит в противоположное и в этом обратном направлении переправляется к дальнейшему» (с. 534). Весь пафос ее труда «Миф и литература древности» (1978) направлен против упрощенного понимания эволюции как исключительно прямолинейного процесса.

Откуда взялся психопоэтический синкретизм в необрядовых песнях? Большинство фольклористов настаивает на их генетическом родстве с обрядовыми, в частности со свадебными. Существует ли субъективный психопоэтический синкретизм в свадебной лирике? Вопрос повисает в воздухе и ждет вдумчивого, внимательного исследователя с незашоренным взглядом, для которого область исторической поэтики и психопоэтики предстает как возможность увлекательного научного путешествия.

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

Единственный совет, который мы можем дать молодым исследователям, – дерзайте!

Нетрудно заметить, что в научных работах разного толка – от студенческих курсовых до докторских – обязательным моментом стал пространственный обзор литературы с повторением того, что тот или иной ученый сказал по поводу спорного вопроса. Приличным считается сделать скромный вывод о сложности, многогранности, многоаспектности поднятой проблемы, которая никак не поддается ни окончательному решению, ни конвенциональному соглашению, и, в лучшем случае, предложить свой подход к ее осмыслению, но никоим образом не претендовать на разрешение. Смелое предложение простого решения сложного вопроса вызывает недоумение, раздражение, а в худшем случае – игнорирование, ибо наличие решения ставит под сомнение многолетние дискуссии с их нулевым результатом или очередным паллиативом.

Для вузовского преподавателя говорить от своего имени – значит устанавливать творческий контакт с аудиторией. Если он этим пренебрегает, то не раскрепостит ни себя, ни студентов. Здесь важно показывать прогностические возможности внешне простых решений, каким, к примеру, была формула А. Эйнштейна  $e = mc^2$ , перспективы выстраивания цепочки последующих движений и выводов, складывающихся в определенную систему. Для нас такой системой стала интегративная фольклористика, а описание ее частей в их взаимосвязи с другими науками и подходами – способ проверить продуктивность методологии. Если та или иная гипотеза не функционирует, если не открываются новые горизонты, новые, еще более интересные проблемы, если не выстраивается комплекс «горячих» задач, можно смело отбрасывать ее и идти дальше, чтобы не впасть в ересь произвольного истолкования объективных художественных фактов. Предлагая в пособии темы научных работ, мы тем самым постарались показать продуктивность интегративного подхода к фольклору, того, что пропагандируется сегодня как междисциплинарные исследования.

Мы призываем помнить, что в фольклористике, как оказалось, нерешенных вопросов больше, чем решенных, и что ответы на них можно получать каким-либо иным способом, чем имеющиеся в наличии.

В практике защиты дипломных работ и диссертаций приходится сталкиваться со странным, упорно, систематически реализуемым проектом унификации научного события. Выхолащивается само понятие «защита». Вместо нее организуется некое действие, где все роли распределены, отступление от регламента не поощряется, импровизация исчезает, но при этом требуется подсказать оппоненту, в чем состоит новизна работы. Докторант вообще должен заложить новое направление в науке. Если бы это требование неукоснительно выполнялось, то вся наука пошла бы вразнос и вместо нее мы имели бы хаос. К счастью, научные открытия являют собой довольно редкий счастливый случай, а вот их дальнейшая разработка вполне может быть содержанием диссертации, даже докторской.

Модель высшего звена науки по чьей-либо инициативе переключается в вузовскую практику. Как в таких условиях сопротивляться натиску формализации? Никак? Тогда мы все носители вируса конформизма.

Кто сказал, что дипломная работа должна состоять из двух-трех глав, а не из 15 параграфов? Почему она должна делиться на части, если, по замыслу автора, этого не требуется? Кто проводил социологический анализ того, что происходит в области подготовки и защиты дипломных работ? Знают ли на кафедрах о том, что удовлетворяет, а что не удовлетворяет выпускников в организации данного процесса? Эпидемия соглашательства захлестывает многие сферы. Что мы имеем – чиновничью цензуру или ужасную реакцию? Как раскрепощаться в условиях антитворчества? Нас призывают к междисциплинарным исследованиям. Давайте услышим этот призыв и будем смело разрабатывать темы на стыке филологической фольклористики и философии, социологии, психологии, истории, этнологии, лингвистики, мифологии и т. д. Тогда у нас появится возможность поставить вопросы, которые раньше, оставаясь в привычных рамках, нельзя было поставить. Выход за пределы – это интересно. Французский философ Жиль Делёз в одном из своих интервью сказал, что верные идеи – это всегда идеи, соответствующие господствующим значениям и установленным лозунгам, а становление настоящего может быть выражено только в форме вопросов.

Задавайте вопросы, говорим и мы, ибо вопрос несет в себе энергию прорыва, движения, открытия, он – оружие против инфантилизма мышления, питающегося готовыми «блюдами».

# СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

## Исследования

- Агапкина, Т. А.* Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл / Т. А. Агапкина. М., 2002.
- Адрианова-Перетц, В. П.* Древнерусская литература и фольклор / В. П. Адрианова-Перетц. Л. : Наука, 1974.
- Азадовский, М. К.* История русской фольклористики / М. К. Азадовский. М., 1963.
- Аникин, В. П.* Теория фольклора : курс лекций / В. П. Аникин. М., 2004.
- Байбурин, А. К.* Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А. К. Байбурин. СПб., 1993.
- Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М., 1979.
- Богданов, К. А.* Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности / К. А. Богданов. СПб., 2001.
- Веселовский, А. Н.* Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. М., 1989.
- Выготский, Л. С.* Психология искусства / Л. С. Выготский. М., 1968.
- Вулей і пчолы. Вектары сучаснай фалькларыстычнай школы БДУ: зб. навук. арт. / пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай. Мінск, 2011.
- Геннеп ван, А.* Обряды перехода / А. ван Геннеп. М., 1999.
- Гусев, В. Е.* Эстетика фольклора / В. Е. Гусев. Л., 1967.
- Дандес, А.* Фольклор: семиотика и /или психоанализ / А. Дандес. М., 2003.
- Ерёмина, В. И.* Ритуал и фольклор / В. И. Ерёмина. Л., 1991.
- Зинченко, В. Г.* Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход : учеб. пособие / В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, З. И. Кирнозе. М. : Флинта : Наука, 2011.
- Иванов, В. В.* Исследования в области славянских древностей / В. В. Иванов, В. Н. Топоров. М., 1974.
- Ильин, И. П.* Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. М., 2001.
- Каваленка, В. А.* Міфапэтычныя матывы ў беларускай літаратуры / В. А. Каваленка. Мінск, 1981.
- Кавалёва, Р. М.* Абрывы рытуальна-магічнай сферы беларускага фальклору: зб. арт. / Р. М. Кавалёва. Мінск, 2005.
- Кавалёва, Р. М.* Жанравы код фальклорнай карціны свету: няказкавая проза. Дзіцячы фальклор. Загадкі. Казкі / Р. М. Кавалёва, Т. В. Лук'янава. Мінск, 2012.
- Костюковец, Л. Ф.* Фольклоризация канта / Л. Ф. Костюковец. Минск, 2014.
- Корман, Б. Ю.* Изучение текста художественного произведения / Б. Ю. Корман. М., 1972.

- Леви-Строс, К.* Структурная антропология / К. Леви-Строс. М., 1986.
- Лингвофольклористика / отв. ред. А. Т. Хроленко. Курск, 1999. Вып. 1; Вып. 2. 2000; Вып. 3. 2000.
- Лосев, А. Ф.* Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. М., 1991.
- Лотман, Ю. М.* Семиосфера / Ю. М. Лотман. СПб., 2001.
- Мелетинский, Е. М.* Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. М., 2000.
- Миф – фольклор – литература : сб. ст. / редкол.: В. Г. Базанов, А. М. Панченко, И. П. Смирнов. Л., 1978.
- Морозов, А. В.* Фольклор в духовной культуре восточных славян: ментальные предпосылки функционирования / А. В. Морозов. Вильнюс, 2005.
- Потебня, А. А.* Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. М., 1976.
- Потебня, А. А.* Символ и миф в народной культуре / А. А. Потебня. М., 2000.
- Принципы текстологического изучения фольклора : сб. ст. / отв. ред. Б. Н. Путилов. М. ; Л., 1966.
- Пропп, В. Я.* Фольклор и действительность / В. Я. Пропп. М., 1976.
- Пропп, В. Я.* Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре / В. Я. Пропп. М., 2006.
- Путилов, Б. Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора / Б. Н. Путилов. Л., 1976.
- Семиотика: антология / Ю. С. Степанов. 2-е изд., испр. и доп. М. ; Екатеринбург, 2001.
- Славянский и балканский фольклор. Реконструкция древней славянской культуры: Источники и методы. М., 1989.
- Славянский и балканский фольклор: Генезис. Архаика. Традиции. М., 1978.
- Славянский и балканский фольклор: Обряд. Текст. М., 1981.
- Смирнов, И. П.* Меганстория: к исторической типологии культуры / И. П. Смирнов. М., 2000.
- Стеблин-Каменский, М.* Миф / М. Стеблин-Каменский. Л., 1976.
- Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. Т. 1: Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004.
- Типологические исследования по фольклору : сб. ст. памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895–1970). М., 1975.
- Толстой, Н. И.* Язык и народная культура: очерки по славянской мифологии и этнолингвистике / Н. И. Толстой. М., 1955.
- Топорков, А. Л.* Иван-дурак в стране юнгиан. Обзор книг по психоаналитическому подходу к мифу и фольклору / А. Л. Топорков // Новое лит. обозрение. 1989. № 39.
- Топорков, А. Л.* Теория мифа в русской филологической науке XIX века / А. Л. Топорков. М., 1997.
- Турьшева, О. Н.* Теория и методология зарубежного литературоведения / О. Н. Турьшева. М., 2012.
- Фалькларыстычныя даследаванні: Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 1–13 / пад навуц. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка, Т. А. Марозавай, Т. В. Лук'янавай ; рэдкал.: В. П. Рагойша (старшыня) [і інш.]. Мінск, 2004–2016.

Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами / отв. ред. Б. Н. Путилов. Л., 1977.

*Фрейд, З.* Психоанализ. Религия. Культура / З. Фрейд. М., 1993.

*Фрейденберг, О. М.* Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. М., 1997.

*Фрейденберг, О. М.* Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. М., 1998.

*Хиллман, Дж.* Архетипическая психология / Дж. Хиллман. СПб., 1996.

*Чистов, К. В.* Народные традиции и фольклор / К. В. Чистов. Л., 1986.

*Шамякіна, Т. І.* Беларуская класічная літаратурная традыцыя і міфалогія / Т. І. Шамякіна. Мінск, 2001.

*Шпет, Г. Г.* Введение в этническую психологию / Г. Г. Шпет. СПб., 1996.

*Элиаде, М.* Миф о вечном возвращении: архетипы и повторяемость / М. Элиаде. СПб., 1998.

*Юнг, К. Г.* Душа и миф: Шесть архетипов / К. Г. Юнг. Киев, 1996.

### Энциклопедии, словари, указатели

Беларускі фальклор : энцыкл. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. Мінск, 2005–2006.

Восточнославянский фольклор : слов. науч. и нар. терминологии / редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) [и др.]. Минск, 1993.

*Маковский, М. М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: образ мира и миры образов / М. М. Маковский. М., 1996.

Міфалогія беларусаў : энцыкл. слоўн. / склад.: І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд.: Т. Валодзіна, С. Санько. Мінск, 2011.

*Руднев, В.* Энциклопедический словарь культуры XX века / В. Руднев. М., 2001.

Славянские древности : этнолингв. слов. : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. М., 1995–2009. Т. 1–6.

*Степанов, Ю. С.* Константы: словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. М., 2001.

## СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ

**Автокоммуникация** – в фольклоре: растянутое во времени общение фольклорного «автора» – исполнителя в канале Я – Я, при котором текст подвергается тем или иным изменениям, сообщение получает (не получает) дополнительную значимость, воспринимается на качественно новом уровне, семантически обогащается или сокращается. Понятие автокоммуникации проанализировано Ю. М. Лотманом.

**Авторема** – индивидуально-авторская, единичная, отличная от общепринятой трактовка определенного мифологического или фольклорного образа, мотива, сюжета в литературном произведении.

**Аксиология** (от греч. *axia* – «ценность» + *logos* – «слово; понятие, учение») – учение о ценностях, согласно которому фольклор понимается как ценность сама по себе, а его содержание – совокупность фундаментальных ценностей, которыми руководствуются все без исключения члены данного этноса.

**Алломотив** (от греч. *allos* – «другой») – конкретная реализация мотива в фольклорном тексте.

**Аллюзия** (от лат. *allusio* – «намек, шутка») – в художественной речи: отсылка к известному высказыванию, факту литературной, исторической, политической жизни либо к художественному произведению.

**Амбивалентность** (от лат. *ambo* – «оба» + *valentia* – «сила») – термин, обозначающий двойственный характер одного и того же образа, явления, обладающего противоположными, взаимоисключающими качествами, свойствами.

**Аниматизм** – согласно Р. Р. Маретту, доанимистическая стадия восприятия мира; характеризуется отсутствием представления о дуализме тела и души. При анималистическом мирозерцании мир предстает однородно витальным, всеобщедуховным (эпоха младенчества человечества).

**Анимизм** (от лат. *anima* – «душа») – вера в существование души вне тела, духов, одушевленность живой и неживой природы.

**Антропологическая школа**, представители которой при помощи теории самозарождения сюжетов объясняли сходство фольклора народов, не находящихся между собой в этническом родстве или экономико-культурных связях, общностью человеческой природы, сходством психики и мышления людей;

однако отрывали фольклорное творчество от социально-экономического развития и конкретной истории народов.

**Архетип(ы)** (от греч. *archétypos* – «прообраз») – первичная форма, прототип. Согласно К. Г. Юнгу, определенные психические структуры, присущие человечеству в целом, независимо от расы и кровной наследственности, основа структурирования коллективного бессознательного; возбудители творческого воображения во все эпохи: от архаической до современной. Архетипы несут заряд мифологической семантики и образности, хотя сами образами не являются. Как нейродинамические структуры мозга архетипы не могут быть объяснены. Единственное, что доступно ученому, это описание и типология архетипов на основе изучения фольклорных, мифологических и литературных образов, предположительно имеющих архетипическую природу.

При расширительном истолковании архетипов под ними понимаются некие изначальные мотивы и образы, имеющие общечеловеческий характер. Никто не рискнул составить их каталог, хотя ряд архетипов описан (мать, дева, тень, мудрый старец и др.).

**Аутентичный** (текст) (от греч. *authentikos* – «подлинный») – текст фольклорного произведения в момент его исполнения носителем фольклорной традиции.

**Бессознательное** – в самом общем виде та часть психической жизни человека, о существовании которой он не подозревает. Выделяют индивидуальное бессознательное (фрейдизм), коллективное бессознательное (юнгианство), социальное бессознательное (Э. Фромм). Термин психоанализа.

**Бродячие сюжеты** – одинаковые сюжеты в фольклоре разных народов (сказках, балладах и т. д.), наличие которых объяснялось их миграцией и заимствованием.

**Бытование фольклора** – включенность фольклора в повседневный и трудовой быт, праздники, обряды, игры, посиделки, беседы и т. д.

**Верификация** (от лат. *verus* – «истинный» + *facere* – «делать») – проверка достоверности художественного текста.

**Воображение** – важнейшая составная часть творческого процесса, способность субъекта вызывать в сознании образы предметов и явлений и мысленно маневрировать ими (сопоставлять, присоединять, противопоставлять и т. д.), создавая с помощью слов эстетически значимый художественный мир.

**«Встречное течение»** (А. Н. Веселовский) – готовность «воспринимающего контекста» (фольклорного, литературного, инициарного) вступить в диалог с воспринимаемым.

**Вымысел** – в устном народном творчестве: плод воображения фольклорного «автора», сублимация неудовлетворенных влечений и подавленных желаний (по З. Фрейду), активизация архетипов (по К. Г. Юнгу). В мифотворчестве вымысел отождествлялся с реальностью, в фольклорном, особенно на ранних этапах, жизненная и художественная правда, как правило, не разграничивалась, даже события сказок долгое время воспринимались как имевшие место в прошлом подобно событиям легенд и героического эпоса.

**Генеративная поэтика** изучает и моделирует процесс порождения текста как воплощения некой абстрактной темы с помощью особых приемов выразительности, таких как совмещение, контраст, варьирование, затемнение, увеличение, развертывание, конкретизация, сокращение. Возникла под влиянием генеративной лингвистики. Основателями генеративной поэтики являются лингвисты А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов. Рассматривается как направление структуры поэтики.

**Герменевтика** (от греч. *hermēneutikē* – «искусство истолкования») – философско-эстетическая теория интерпретации текста и наука о понимании смысла произведения. Основывается на принципах диалогичности, эмоциональности, избирательности, целостности, вариативности, единства формы и содержания, личного подхода и толерантности.

**Герменевтический метод** – метод определения предварительных условий, необходимых для адекватной **интерпретации** произведений: понимание его частей через целое и целое – через понимание частей (так называемый *герменевтический круг*, по Дильтею).

**Городской фольклор** – устно-поэтическое творчество городского населения специфического содержания и состава.

**Деконструкция** – особая исследовательская стратегия деструкции-реконструкции текста, при которой учитывается взаимное влияние друг на друга исследователя и текста, образующих единую систему. Предшественники метода – русские ученые М. М. Бахтин и О. М. Фрейдберг. Термин предложен французским ученым Жаком Деррида, разработавшим принципы деконструктивного анализа. Практически он всегда применялся в фольклористике в тех случаях, когда перед исследователем стояла задача выявления скрытых смыслов произведения, по терминологии Ж. Деррида, «спящих», «остаточных», а также внутренней противоречивости текста.

**Дискурс** (от лат. *discursus* – «рассуждение, речь, высказывание») – нередко употребляется как понятие, близкое «стилю»; в *фольклоре*: специфический способ или специфические правила организации устной (либо письменной) речевой деятельности.

**Единица фольклорная** – любое произведение фольклора (полное или незавершенное), фрагмент произведения, описание обрядов и ситуаций, оформленное в виде текста, нот, магнитограммы, видеозаписи и имеющее научный паспорт.

**Изучение фольклора** – ареальное, диахронное, комплексное, региональное, синхронное, системное, типологическое, текстологическое, функциональное исследование фольклора и его отдельных явлений.

**Изучение фольклора историко-генетическое** нацелено на поиск исторической, национальной основы фольклорных образов, сюжетов, мотивов.

**Изучение фольклора историко-типологическое** нацелено на выявление универсальной повторяемости во всех областях фольклорного творчества в исторической ретроспективе, на поиск типологических параллелей в историко-фольклорном процессе, в генезисе и эволюции фольклорных произведений, в их семантическом многообразии и исторических связях.

**Инвариант** (фр. *invariant* – «неизменяющийся») – в математике: выражение, остающееся неизменным при определенном преобразовании переменных, связанных с этим выражением; в фольклоре: обобщение существенных вариантных признаков произведения (его содержания, структуры, стиля и т. д.) в отвлечении от вариантной конкретики.

**Индивидуальное начало в фольклоре** проявляется в манере исполнения традиционных произведений, в собственном, преимущественно несказочном прозаическом, творчестве, в характере импровизации.

**Интегративная граница** – точка контакта между фольклорными, литературными, инициарными текстами, а также между данными текстами и внеположной действительностью, оставляющей в текстах свои следы – сохраняющиеся, маскирующиеся, трансформирующиеся, самостирающиеся, перестраивающиеся и т. д.

**Интегративная фольклористика** – здесь: междисциплинарное направление филологической фольклористики, изучающее интегративные связи внутри фольклора, на его внешних рубежах, где фольклорное творчество контактирует с литературным и инициарным, а также внутри самой фольклористики; выделяются такие ветви интегративной фольклористики, как лингвофольклористика, этнофольклористика, психофольклористика, мифофольклористика, эстофольклористика, социофольклористика.

**Интегративность** – способность «воспринимающего контекста» (фольклорного, литературного, инициарного) к эстетическому диалогу с воспринимаемым, результатом чего является различная степень их интеграции.

**Интеграция** (от лат. *integratio* – «восстановление, восполнение», *integer* – «целый») – в широком значении – результат диалогических отношений как

внутри самого фольклора, так и фольклора с внетекстовой средой (ментальной, психической, социальной, этнографической, исторической, литературной, инициарной и т. д.).

**Интенциональность** – направленность сознания на предмет.

**Интерпретация** (от лат. *interpretatio* – «посредничество») – научное истолкование текста в целях постижения его глубинного смысла. Теория интерпретации разрабатывалась с XVIII в. В современной фольклористике она начинает приобретать методологическую осознанность в связи с междисциплинарными исследованиями и признанием возможности ряда адекватных объяснений одного и того же текста.

**Интертекст** – перефразируя Р. Барта, можно сказать, что каждый фольклорный текст является интертекстом, в котором предшествующие тексты в более или менее узнаваемой форме присутствуют на разных уровнях, «эхо-камерой», улавливающей отзвуки других текстов в виде формул, цитат, той или иной реакцией на них. Ближе всего к понятию интертекста находятся фольклорные мифотексты.

**Историческая школа** – последнее крупное направление академической науки 1890–1910-х гг. Зародилась в России, приобрела международную известность, имеет продолжение в современной фольклористике (неоисторическая школа). Ее представители ставили перед собой цель выявить связь фольклора, прежде всего эпоса, с национальной историей, четко ответить на вопросы, где, когда, в каких исторических обстоятельствах было создано то или иное произведение, на какие жизненные и поэтические источники опирались его создатели. Фольклорные произведения они чаще всего истолковывали только как отражение определенной исторической реальности; заслуга: систематизация сюжетного состава и создание исторической географии народного эпоса.

**Карнавализация** – междисциплинарный термин, введенный в науку М. М. Бахтиным для обозначения влияния народных празднеств, обрядов карнавального типа (античных сатурналий и западноевропейских средневековых городских карнавалов) на культуру Нового времени. Иногда в фольклористике к карнавалу необоснованно относят любые народные праздники и обряды с элементами ряжения, переодевания, маскирования, забывая о том, что карнавал представляет собой временное нарушение официальных запретов и догм, нашедшее выражение в карнавальном фольклоре с его фамильярностью, раскованностью, непристойностью, пародийностью, амбивалентным отношением к высокому и низкому, комичному и трагичному, завершенному и становящемуся. Некоторые элементы, типологически близкие понятию карнализации, обнаруживаются в обрядовом фольклоре, когда по отноше-

нию к одному и тому же лицу или лицам исполняются величальные песни и пародийные величания, восхваляющие и порицающие.

**Картина мира** – свод интуитивных представлений о реальности начиная от отдельной личности, социальной (или иной) группы до этноса, нации или всего человечества. Каждой эпохе свойственна своя картина мира. В фольклоре картина мира опосредуется жанровым мышлением «автора» и языком жанра. Термин «картина мира» предложен Л. Витгенштейном в его «Логико-философском трактате».

**Концепт** – (от лат. *conceptus* – «мысль, понятие») – идеальный образ фрагмента действительности в сознании каждого человека, тот комплекс представлений, понятий, знаний, ассоциаций, переживаний, которые сопровождают поэтическое слово в фольклоре. Концепт подлежит расшифровке в пределах контекста. Его потенциальные возможности по-разному раскрываются в различных фольклорных жанрах: скажем, концепт горы в сказках и концепт горы в песнях имеют наполнение, определяемое контекстом.

**Лингвофольклористика** – раздел интегративной фольклористики, сфокусированный на изучении вербальной составляющей фольклора в целом, языковых особенностей отдельных его жанров и конкретных произведений. Объектом лингвофольклористики является прежде всего фольклорный текст, а предметом – изучение и описание языка фольклора.

**Междисциплинарные исследования** – в фольклористике: исследования, использующие методы двух или более наук, – собственно фольклористический и, например, социологический, психологический, литературоведческий и т. п.

**Метод** (от греч. *methodus* – «следование, путь») – инструмент для филологического анализа фольклорных произведений и их структур, объективно присущих тексту. Фольклористические методы используются при изучении произведения в связи с традицией, окружающей средой (культурно-исторической, этнографической, социальной, семиотической, психологической и т. д.) либо вне связи с ней (структурный метод, теоретическая поэтика).

**Методология** – наука о методах; в современной фольклористике: система методов, объединяющих ее с другими науками и со сферой познания. Методология в области фольклористики определяет ее как познавательную деятельность человека по отношению к устно-поэтическому творчеству народа (этноса), как к специфическому художественному феномену в аспекте текстовых и внетекстовых связей.

**Метод сублимирующий** (от лат. *sublimare* – «возносить») – творческий метод фольклора: фольклорное искусство в процессе осознания фактов минует стадию правдоподобия, сразу переходит на уровень широкого обобщения.

**Миграционная теория** объясняла сходство фольклора индоевропейских народов заимствованием произведений, миграцией бродячих сюжетов из определенного культурно-исторического центра.

**Миф** (от греч. *mythos* – «сказание, предание») – исторически и культурно обусловленное восприятие действительности, не различающее вымысел и реальность, циклическое и линейное время. Миф является тем, что он обозначает, время в мифе всегда циклично. Суть любого ритуала составляет миф о вечном возвращении прецедентного события. Миф оперирует не понятиями, а образами. Он получает закрепление в языке, фольклоре, синкретических обрядовых практиках, визуальных артефактах, регламентациях и т. д. и только таким образом дезавуирует себя.

**Мифологема** – единица мифологической системы, имеющая самостоятельную семантику; выявленный в художественном произведении мифологический образ, мотив, сюжет с традиционной или немного измененной семантикой.

**Мифологическая школа** – теория в западноевропейской и русской науке, представители которой первоосновой народного творчества считали мифологию и религию, преувеличивая роль мифологических мотивов в фольклоре; заслуга: разработка сравнительно-исторического метода.

**Мифология** (от греч. *mythos* – «сказание, предание» + *logos* – «слово; понятие, учение») – система архаичных представлений какого-либо народа о мире; совокупность мифов; наука, изучающая и реконструирующая мифы.

**Мифопоэтика** – серия методов, направленных на изучение мифологических структур и образов, первобытных смыслов и значений в художественных произведениях; раздел поэтики базируется на открытиях *мифологической школы* и *ритуально-мифологических исследованиях*.

**Мифопоэтические мотивы** – заимствованные из мифологии мотивы и образы в фольклоре, отсылающие к мифологическому семантическому ядру, но подчиняющиеся новому художественному контексту.

**Мифопоэтическое сознание** – культурный концепт, являющийся предметом изучения ряда научных школ – ритуально-мифологической (Дж. Фрейзер, Б. Малиновский), психоаналитической (З. Фрейд), юнгианской (К. Г. Юнг), этнографической (Л. Леви-Брюль), символической (Э. Кассирер), формальной (В. Я. Пропп), структуралистской (К. Леви-Строс, М. Элиаде), постструктуралистской (Р. Барт, М. Фуко) и других, а также отдельных исследователей, чьи идеи оказали большое воздействие на развитие понимания мифа и мифологического сознания (О. Фрейденберг, М. Бахтин).

**Мифосемантика** – в фольклоре: мифологическое означаемое, существующее на осознаваемом или неосознаваемом уровне.

**Мифофольклористика** – раздел интегративной фольклористики; изучает взаимоотношение мифа и фольклора как одной из его словесных форм; использует методы *мифопоэтики* и ритуально-мифологические подходы к изучению внутренней структуры фольклорно-этнографических комплексов, мифосемантики образов, мотивов, сюжетных ситуаций и т. д.

**Мотив** (от позд.-лат. *motions* – «движение») – единица музыкальной формы, мелодия, напев, основной элемент, из которого складывается музыкальное произведение; *в фольклоре*: простейшая динамическая смысловая единица повествования, структурный элемент сюжетообразования (элементарный сюжет или составная часть сложного сюжета).

**Мотивный анализ** разработан Б. М. Гаспаровым в конце 1970-х гг. в противовес структурному, опирается на теорию мотива А. Н. Веселовского. Поэтика произведения понимается как переплетение, переотражение, сцепление, противопоставление и т. д. мотивов. В силу этого мотивный анализ считается одним из эффективных подходов к исследованию художественного текста, но в то же время и субъективно отмеченным, поскольку художественное произведение по своей природе неисчерпаемо.

**Мотивфема** – инвариант мотива.

**Нарратология** (от лат. *narrare* – «рассказывать») – теория повествования, изучающая художественное произведение как автономную структуру, реализация которой осуществляется в ходе активного «диалогического взаимодействия» писателя и читателя (*в литературе*), исполнителя и слушателя (*в фольклоре*).

**Народное поэтическое творчество** – словесная часть фольклора с особой системой жанров и видов устного творчества.

**Неомифологизм** – характерная черта мировой литературы XX в.: широкое использование мифа и мифофольклора, построение произведений по структуре мифа, мифологизация хронотопа, уничтожение истории во имя мифологии в постмодернизме, создание авторских мифологий и т. д. В любом случае именно миф является механизмом, детонирующим содержание произведения, сколь бы внешне оно ни казалось далеким от архаического, классического или бытового мифа.

**Обряд** – традиционные действия, имеющие сакральный характер и сопровождающие важные моменты жизни человеческого коллектива; обряды, связанные с рождением, свадьбой, смертью, называются *семейными*; сельскохозяйственные и другие обряды – *календарными*.

**Общие места** (от лат. *loci communes*) – *в фольклоре*: встречающиеся в разных произведениях или различных жанрах одинаковые ситуации, мотивы,

имеющие сходное словесное выражение: традиционные поэтические формулы, устойчивые стилистические обороты.

**Постфольклор** (от лат. *post* – «после») – одно из обозначений позднетрадиционного и новейшего фольклора и культуры.

**Поэтика** (от греч. *poieō* – «создает, создавать»); *poietike tehne* – «творческое, поэтическое искусство») – исследование генезиса, сущности, видов и форм словесного художественного творчества (в данном случае фольклора).

**Поэтика историческая** – изучение законов зарождения и развития словесности, выявление типологических процессов в фольклоре разных народов, исследование происхождения фольклорных родов, жанров, тропов, композиционных форм и приемов, видов исполнительской деятельности, сюжетных схем с учетом синкретической стадии предрисунка (эпоха палеолита); связана с ритуально-мифологическими исследованиями.

**Поэтика теоретическая** – научная дисциплина; база для жанрово-видовых, жанрово-стилевых, сюжетно-композиционных, мотивных, стиховедческих исследований, изучения субъективной структуры произведения (проблемы автора, героя, читателя/слушателя); комплекс исследовательских методов системного изучения выразительных художественных средств фольклора и литературы (сюжетных, образных, композиционных, языковых и т. д. в аспекте жанра и стиля).

**Поэтика фольклорная** – система композиционных форм и приемов, художественно-стилистических средств, составляющих отличный от литературного тип высказывания (фольклорный дискурс).

**Произведение** – художественный трехуровневый комплекс, включающий словесный текст (знаковая часть), художественный мир («вторая» реальность), художественное содержание (авторская концепция созданной им условной реальности).

**Психофольклористика** – раздел интегративной фольклористики; имеет следующий круг проблем: психология фольклорного творчества, этнопсихотип фольклорного «автора», психопоэтика, грани жанрового психологизма в фольклоре, психология восприятия фольклора и т. п.

**Рабочий фольклор** – устно-поэтическое творчество рабочих со специфической тематикой.

**Реминисценция** (от лат. *reminiscentia* – «воспоминание») – содержащаяся в произведении неявная, косвенная отсылка к другому тексту, напоминание о другом художественном произведении, факте культурной жизни.

**Ритуал** (от лат. *ritualis* – «обрядовый») – форма сложного символического поведения, упорядоченная система действий и слов; внутреннее содержание обряда.

**Ритуально-мифологические исследования** восходят к работам Дж. Фрэзера и кембриджской школы. Нацелены на поиск явных и скрытых аналогий, связывающих фольклорные художественные явления (жанры, сюжеты, образы, мотивы, тропы и др.) с *обрядами* и *ритуалами*, в широком смысле – с переходными (календарными, посвятельными, семейными, икупительными).

**Семантика** (от греч. *sēmantikos* – «обозначающий») – в *семиотике*: отношение между знаком и смыслом; в *фольклористике*: отношение между знаковой частью произведения (словом, деталью, образом, сюжетом и – шире – жанром) и их художественным смыслом в данном контексте.

**Семиосфера** – пространство подвижных культурных смыслов, предпосылка продуктивной языковой коммуникации. Понятие разработано Ю. Лотманом в семиотической культурологии.

**Семиотика** (от греч. *sēmeiōtikē* – «учение о знаках») – наука о знаковых системах, где минимальным носителем информации является знак. Ее основные принципы сформулированы в XIX в. Ч. С. Пирсом. Пример знаковой системы – язык. При рассмотрении семиотики художественного произведения анализируют синтактику знаков, семантику, т. е. отношение между знаком и смыслом, прагматику, т. е. семантику художественного языка в действии – в ее отношении к отправителю и получателю.

**Синкретизм** (от греч. *synkretismos* – «соединение, объединение») – слитность, нерасчлененность, характеризующая первоначальное состояние первобытного искусства, в котором танец, пение, музыка и прочее существовали в единстве; отголоски этого единства сохранились в традиционных жанрах фольклора, например в обрядах, хороводах.

**Синтез** (от греч. *synthesis* – «соединение, сочетание, составление») – в *фольклоре*: поздние художественные соединения.

**Смысл** – основа культуры, без которой ее явления становятся пустой формой. Фольклорная культура представляет собой единое смысловое поле и пространство смыслообразования. Следует различать смысл и значение. Значения (например, слов) нормативны, конвенциональны, общеприняты, художественные смыслы, являясь необходимой предпосылкой культурной коммуникации, текучи, субъективны, ситуативны. Значения находятся в области знания, смыслы – в области понимания. Множественный смысл фольклорного произведения постигается через понимание соотносительности его уровней – текста, художественного мира, идейного содержания и выявляется путем их научной интерпретации. В процессе бытования смысл многих фольклорных произведений, относящихся к прежним историческим эпохам, затемняется на-

столько, что подлежит реконструкции. Произвол в истолковании фольклорных смыслов – довольно распространенное явление в современной квазинауке.

**Социофольклористика** – раздел интегративной фольклористики; изучает фольклор как общественное явление, закономерности его функционирования в обществе, влияние социальных факторов на художественную систему фольклора в целом и идейное содержание фольклорных произведений (специально отмеченные характеры, конфликты, проблематика, образность и т. д.).

**Стилизация фольклорная** – форма фольклоризма, моделирование стиля разных фольклорных жанров в идейно-художественных целях.

**Стиль фольклорный** – специфический тип художественного высказывания с особой содержательностью форм, приемов, способов презентации художественного мира.

**Структурная поэтика** начала 1960-х гг. с центрами в Париже, Тарту, Москве опиралась на идеи русской формальной школы 1920-х гг. и структурной лингвистики Ф. де Соссюра. Художественный текст рассматривался как многоуровневая иерархическая система. Выделялись уровни фоники, метрики, строфики. Лексики (метафора, метонимия и т. п.), грамматики (контраст, противооставление, сопоставление и т. д.), синтаксиса, семантики (смысл текста в целом), для прозаических произведений еще фабула, сюжет, хронотоп (моделирование художественного пространства и времени). Холисты (целостники) стремились учитывать все уровни структуры, аналитики (дескриптивисты) нацеливались на углубленное изучение каждого уровня по отдельности.

**Структурный психоанализ** разработан французским психологом и философом Жаком Лаканом (1901–1984), опирается на идеи З. Фрейда и Ф. де Соссюра, исходит из аксиомы структурированности бессознательного наподобие языка. Соответственно оно состоит из трех инстанций – Воображаемого, Реального и Символического, причем, согласно Лакану, «бессознательное есть дискурс другого». Эта своеобразная внутренняя речь упорядочивает поступки субъекта, но не принадлежит ему (ср. фрейдовское Суперэго).

**Структурный метод** – исследование художественного текста; установление принципов организации в художественное целое всех элементов текста; включает использование таких терминов, как «отношение», «элемент», «уровень», «оппозиция», «положение», «вариант», «инвариант».

**Суггестивность** (от лат. *suggestio* – «внушение, намек») – процесс психического воздействия на личность через художественное произведение.

**Текст** (от лат. *textum* – «связь, соединение») – словесная (знаковая) часть художественного произведения; в фольклоре: устный носитель идейно-художественного содержания произведения.

**Типология в фольклоре** (от греч. *typos* – «отпечаток, образец») – универсальная повторяемость фольклора как типа культуры, его жанров, сюжетов, мотивов, образов, приемов стиля, форм и способов бытования произведений.

**Тотемизм** – явление дорелигиозного периода развития культуры; объединение людей и окружающего мира по тотему; комплекс верований и обрядов архаического общества, связанных с отождествлением себя с тотемом.

**Феноменология фольклорных жанров** – изучение их специфики в связи с базовым фольклорным сознанием «автора» и его жанровым мышлением в процессе творческого акта.

**Феномены** (от греч. *phainomenon* – «являющееся») – по Э. Гуссерлю, единицы сознания как законченного потока, субъективные формы, в которых человеку является мир.

**Фольклор** – художественный результат неосознанного, основанного на традиции и импровизации устного словесного творчества; континуум включенных в народный быт устно-поэтических произведений определенной жанрово-видовой конфигурации (сказка, песня, легенда, бывальщина, пословица и т. д.); отличная от литературы художественная система.

**Фольклорема** – выявленный в литературном произведении фольклорный образ, мотив, элемент с традиционной или немного измененной семантикой.

**Фольклоризация** – усвоение фольклорной традицией литературного произведения.

**Фольклоризм** – вторичные формы существования фольклорных произведений: в литературе, искусстве, печати и других средствах массовой информации.

**Фольклорное творчество** – сложный нелинейный процесс создания и обновления свойственных его художественной системе произведений, субъектом которого является фольклорный «автор»-исполнитель; важнейшая часть народного творчества, основанная на традиционности, коллективности, устности, вариативности.

**Фольклорный «автор»** – теоретический конструкт; один из элементов системы «Фольклорное творчество», носитель жанрового фольклорного сознания, реализующегося в конкретных произведениях; образно говоря, суперличность определенного психотипа, определяющего жанрово-видовую специфику национального фольклора.

**Фольклорный процесс** – совокупность общезначимых изменений в фольклорном творчестве, находящих отражение в динамике жанрово-видовой системы фольклора, расширении или сужении ее фрагментов, сдвигах относительно жанрового канона, скорости изменений и их консервации, переходе в топiku и т. п., в явлении фольклоризации и т. д.

**Фольклорный язык** – вербальная составляющая фольклора в целом, языковая структура и совокупность языковых особенностей отдельных его жанров и конкретных произведений.

**Хронотоп** (от гр. *chronos* – «время» + *topos* – «место») – художественное пространство-время, «организующий центр сюжетных событий произведения» (М. Бахтин); символично-знаковое моделирование мира (Ю. М. Лотман). Хронотоп фольклора представляет собой совокупность жанровых картин мира, выраженных языком пространственных представлений фольклорного «автора». В самом общем виде типы фольклорных хронотопов были очерчены Д. С. Лихачёвым в «Поэтике древнерусской литературы».

**Этнографема** – квант этнографической информации, которая становится художественным фактом.

**Этнографизм** (местный колорит) – в *фольклоре и литературе*: характер интеграции этнографического с фольклорным.

**Этнометодология** – «учение о том, как поступают народы»; направление в американской социологии, альтернативное классической. Этнометодология сконцентрирована на изучении мира повседневности и усилий людей по созданию общего смысла как основы коммуникации. Семиотика повседневности в отражениях фольклорных жанров становится предметом междисциплинарных исследований.

# СОДЕРЖАНИЕ

<b>ПРЕДИСЛОВИЕ</b> .....	3
<b>1. ФОЛЬКЛОРИСТИКА НА ПУТИ ОТ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ К ИНТЕГРАЦИИ</b> .....	9
1.1. Предыстория: начало вычленения .....	9
1.2. Филологическая фольклористика как фантом.....	18
1.3. Разработка теории фольклора как заявка науки на самостоятельность .....	24
<b>2. ИНТЕГРАТИВНЫЕ ПРОЦЕССЫ В ФОЛЬКЛОРЕ И СИСТЕМЕ СЛОВЕСНОГО ИСКУССТВА КАК ПРЕДМЕТ ИЗУЧЕНИЯ</b> .....	30
2.1. Интегративные процессы в фольклоре .....	30
2.2. Интегративные процессы в фольклористике .....	38
2.3. Опыт герменевтики для интерпретации итогов интегративных процессов в фольклоре .....	44
<b>3. МИФОФОЛЬКЛОРИСТИКА</b> .....	51
3.1. Предыстория и научный контекст мифофольклористики.....	52
3.2. Миф в аспекте мифофольклористики .....	52
3.3. Я. Голосовкер и А. Лосев о мифе .....	54
3.4. Поговорим о фольклоре и мифе.....	56
3.5. Ф. Уилрайт об эволюции мифа .....	58
3.6. Мысли по поводу мифа и фольклора .....	59
3.7. Мифосфера и фольклор.....	60
3.8. Мифологема.....	60
3.9. Мифосфера .....	61
3.10. Мифотворчество и коллективное бессознательное .....	62
3.11. Теория индивидуации К. Г. Юнга .....	63
3.12. Концепированные части мифосферы в фольклорно-этнографической материализации .....	65

<b>4. МИФОПОЭТИКА</b> .....	72
4.1. К истории вопроса .....	72
4.2. Мифопоэтика, диалог, интертекстуальность .....	73
4.3. Мифопоэтика и поэтика .....	74
4.4. Мифопоэтика фольклора в связи с методологией мифокритики .....	77
4.5. Казус «Крыўя» .....	85
4.6. Мифопоэтика и ее значение для реконструкции мифологических фактов .....	86
4.7. Ритуальный смысл и художественный текст в восточнославянских колядных песнях .....	89
4.8. Погрешности мифопоэтической интерпретации и проблема верификации источников .....	96
<b>5. ЭСТОФОЛЬКЛОРИСТИКА</b> .....	111
5.1. Соотношение фольклорного, инициарного и литературного .....	113
5.2. Типология фольклоризма .....	114
<b>6. ЭТНОФОЛЬКЛОРИСТИКА</b> .....	123
6.1. Универсальность этнографических связей фольклора .....	123
6.2. Б. Н. Путилов об этнографических связях фольклора .....	125
6.3. Быт и история в аспекте этнофольклористики .....	127
6.4. Соотношение реального и поэтического в свадебном фольклоре белорусов .....	128
6.5. Соотношение локального и национального .....	130
<b>7. ЛИНГВОФОЛЬКЛОРИСТИКА</b> .....	140
7.1. К истории вопроса .....	140
7.2. О проблемах лингвофольклористики .....	142
7.3. Язык фольклора: диалект или наддиалект? .....	144
7.4. Семантика фольклорного слова .....	146
<b>8. СОЦИОФОЛЬКЛОРИСТИКА</b> .....	152
8.1. О проблемах социофольклористики и социофольклориста .....	153
8.2. Социальное бессознательное и фольклор .....	156
8.3. Социальное бессознательное у Э. Фромма и фольклор .....	157
8.4. Социальное бессознательное у Р. Барта и проблемы изучения современного фольклора .....	162
<b>9. ПСИХОФОЛЬКЛОРИСТИКА</b> .....	177
9.1. Психология фольклорного творчества .....	179
9.2. Этнопсихотип фольклорного «автора» .....	181

9.3. Этнопсихотип фольклорного «автора» как конститутивный момент национальной фольклорной системы.....	184
9.4. Психологизм в фольклоре .....	188
9.5. Психологизм в фольклоре и литературе .....	191
9.6. Психопоэтика фольклора.....	197
9.7. О психологической школе .....	200
9.8. Д. Н. Овсянко-Куликовский о бессознательном.....	201
9.9. Д. Н. Овсянко-Куликовский о душе чувствующей и душе мыслящей.....	202
9.10. О следах пережитого.....	203
9.11. Психопоэтика и психоанализ .....	207
9.12. Психопоэтика семейно-бытовых песен в свете психоанализа .....	210
9.13. Психопоэтический синкретизм фольклорного «автора» и персонажа в лирических песнях.....	216
<b>ПОСЛЕСЛОВИЕ .....</b>	<b>219</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....</b>	<b>221</b>
<b>СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ .....</b>	<b>224</b>

Учебное издание

**Ковалёва** Римма Модестовна  
**Приемко** Ольга Викторовна

**ИНТЕГРАТИВНАЯ  
ФОЛЬКЛОРИСТИКА**

**Учебно-методическое пособие**

Ответственный за выпуск *Е. А. Логвинович*  
Художник обложки *Т. Ю. Таран*  
Компьютерная верстка *О. В. Гасюк*  
Корректор *Л. С. Мануленко*

Подписано в печать 30.11.2017. Формат 60×84/16. Бумага офсетная.  
Ризография. Усл. печ. л. 13,95. Уч.-изд. л. 14,7.  
Тираж 100 экз. Заказ 785.

Белорусский государственный университет.  
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий № 1/270 от 03.04.2014.  
Пр. Независимости, 4, 220030, Минск.

Республиканское унитарное предприятие  
«Издательский центр Белорусского государственного университета».  
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий № 2/63 от 19.03.2014.  
Ул. Красноармейская, 6, 220030, Минск.