

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОРДЕНА ДРУЖБЫ НАРОДОВ ИНСТИТУТ ЭТНОГРАФИИ
им. Н.Н. МИКЛУХО-МАКЛЯЯ

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ЧАСТЬ

На правах рукописи

РЫБАКОВА ЛАРИСА ВЛАДИМИРОВНА

**МИФОЛОГИЧЕСКИЕ И ОБРЯДОВЫЕ СВЯЗИ
РУССКИХ НАРОДНЫХ НЕОБРЯДОВЫХ ПЕСЕН**

(песни о молодухе и свекре)

Специальность 07.00.07 – Этнография

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата исторических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук
Б.Н. ПУТИЛОВ

Ленинград 1984

СОДЕРЖАНИЕ

Введение. Задачи, метод, материал

Глава I. О мифологических традициях в русской народной лирике

Глава II. Обрядовые связи необрядовых песен с противопоставлением молодости и старости

Глава III. Способы и направления действий героев

Глава IV. Состав и связи элементов текстов

Глава V. Соотношения текстов

Заключение

Библиография

Список и условные сокращения собраний - источников текстов для тематической группы

Приложение

ВВЕДЕНИЕ. ЗАДАЧИ, МЕТОД, МАТЕРИАЛ

Настоящая диссертация - это исследование некоторой части русских народных лирических необрядовых песен. Все изучаемые песни близкородственны. Главные герои их - молодуха (т.е. невестка) и свекор. Отношения героев враждебны. Тем не менее тон песен мажорный, с раскрываемой в песнях точки зрения молодухи конфликт разрешается благополучно. Сказанное дает представление о характере родства песен: они близки друг другу тематически. Поэтому выделенные песни определены как тематическая группа. Каковы задачи исследования ее?

Известно, что к настоящему времени зафиксировано очень большое количество разнообразных песенных текстов. Изучать их единым массивом нельзя. Исследователи давно объединяют тексты в группы разного масштаба, так же, как это делали не преследовавшие научных целей составители песенных сборников, как это делает хранящий песни народ. Общепринятого объединения текстов сейчас нет¹. Тем не менее последние два с половиной десятилетия интенсивно изучались самые разные песенные группы. Достаточно сказать, что за это время русская неисторическая поэзия анализировалась более, чем в тридцати кандидатских² и трех докторских³ диссертациях. Изучались песни обрядовые и необрядовые, зафиксированные на разных территориях и в разные периоды.

Как бы ни отличались одна от другой упомянутые работы, они имеют общую черту: предмет их преимущественного внимания - крупные группы, причем величина определяется не количеством, а качеством объединяемых текстов. Крупная группа может быть представлена немногими текстами, но разнородными, а потому нуждается в новом и новом делении.

Практически же анализируются, как правило, два-три уровня общности текстов. Набор показателей, используемых на самом высоком из них, сейчас уже довольно определен. Это показатели: этнический, географический, временной, функциональный, тематический, аксиологический, музыкальный, кинетический. Один из показателей или чаще сочетание двух-трех определяет главный предмет исследований (крупные группы). На втором и третьем уровнях при выделении подгрупп обычно используются показатели, не привлеченные прежде, и повторяются уже употребленные. Кроме того, часто подключаются некоторые сюжетные и/или композиционные характеристики подгрупп.

Примечательная особенность работ, устремленных на познание крупных групп, заключается в том, что в их рамках оказывается трудно дотянуться до того уровня общности текстов, который является важнейшим и одинаковым для всех исследователей - до уровня произведений, песен.

Та или иная песня выступает лишь в роли примера, подтверждающего наличие какой-то подгруппы. Сколько таких «примеров» еще существует в традиции, нередко неясно. Определенно неясно - в каких отношениях находятся близкие «примеры», рождается ли и в чем заключается на уровне произведений новое качество. Песни оказываются явлением, будто бы понятным всем, т.к. все им пользуются, но знание о котором, имея интуитивный характер, остается при исследователях.

При них же остаются и трудности, с которыми пришлось столкнуться, проходя этот первый снизу уровень общности, в свете которого тексты преобразуются в более и менее близкие варианты произведений. В том, что трудности есть всегда, сомнений нет. Они иногда проступают в виде замечаний исследователей. Например. «... происходили тематические и жанровые изменения, когда нетюремные песни превращались в тюремные и, напротив, тюремные превращались в солдатские и любовные нетюремные» (206, с. 4). «Но ямщицкая поэзия знает и свои «коронные» темы. Такой темой, единственной в своем роде (если не считать песен о смерти солдата в чистом поле), является тема труда ямщика,...» (69, с. 15).

Трудности, возникшие при осмыслении произведений, как бы снимаются фактом формирования крупных групп текстов. Но, относясь к основе построений, они способны всерьез колебать уверенность в достоверности выделенных крупных групп. Что будет, если анализируя ямщицкие песни, «посчитать» явно близкие им тексты о смерти солдата (а также казака, молодца) в чистом поле? Или, говоря словами А.Н. Веселовского, ратовавшего за необходимость «внести органический порядок в разнообразный и сложный материал»: «... если представить себе, что в гайдамацкой песне вместо гайдамака подставился бурлак или казак, - станет ли такая песнь в разряд бурлацких или казацких? Как быть, если одна и та же песнь с небольшими изменениями говорит о счастливой или несчастной любви парня - или девушки, о горькой доле сироты - или несчастной жены?» (30, с. 9, 34). Вопросы относятся к необрядовым песням. Но непросто и осмысление песен обрядовых.

Таким образом, представляется, что в настоящее время наряду с имеющимися достижениями в изучении крупных групп песенных текстов недостаточно исследуются самые нижние уровни общности, в частности, важнейший - уровень произведений.

Этому выводу, казалось бы, противоречит существование работ, посвященных анализу отдельных песен⁴. Таких исследований мало. Они небольшие и реализуются в статьях, очерках. Однако не количественная, а качественная сторона их возвращает к вышеизложенному выводу.

Результаты работ об отдельных песнях довольно четко делятся на более и менее бесспорные.

Сильную сторону работ в первую очередь составляют замечания о внешней истории произведений: библиографии, территории и времени записи вариантов, об отражении песен в профессиональном искусстве. Для раскрытия внутренней истории произведений важны комментарии к отдельным социально-историческим деталям содержания. Указанная сильная сторона, судя по составу изучаемых песен, ощущается исследователями. Обычно анализируются песни, известные в особо большом числе вариантов, яркие, дающие простор социально-историческим пояснениям в связи с событиями XVII - XX вв.

Сильная сторона работ в конце концов оборачивается слабостью. Круг песен, пригодных для анализа, как-то автоматически чрезвычайно сужается, появляются многочисленные повторения. За последние двадцать лет монографически исследовалось около тридцати произведений: капля в песенном море. Но при том, к песням "Степь Моздокская", "Лучинушка", "Нам которого сына в солдаты отдать" исследователи обращались трижды; к песням "Ходила младашенька по борочку», «Калину с малиной вода поняла», о завещании раненого, муже-солдате в гостях у жены - дважды. Эти же песни (и ряд других из тридцати) не раз исследовались и раньше.

К менее бесспорным выводам относятся те, которые раскрывают внутреннюю историю произведений, но не объясняются напрямую, хотя это нередко пытаются делать, социально-историческими сдвигами нового времени. Они касаются очень важных вопросов определения границ произведений, установления иерархии отличий, наблюдаемых в вариантах. Вопросы эти решаются - и сходным образом: отталкиваясь от идеала произведения, сложившегося у исследователя. Основания идеалов обычно не обсуждаются и могут быть весьма отличными (логические; художественные; хронологические, например, выделяются ранние записи; социальные, например, предпочтение отдается крестьянским вариантам). Следовательно, разными, даже при наличии общего материала, оказываются и итоги.

Исследования крупных групп и отдельных произведений, несмотря на различие объемов материала, по способу подхода к нему на нижних уровнях не противостоят друг другу. Работы о песнях - это иногда прямо фрагменты исследований крупных групп. А в исследованиях крупных групп находится немало образцов анализа отдельных произведений, похожих на монографические исследования песен, но менее

обстоятельных. Во всех случаях обращение к произведениям оказывается выделением отдельных ярких примеров. Причем осуществляется оно при пропуске ряда уровней общности, находящихся между крупными группами, большими подгруппами и отдельными песнями.

При указанном подходе не получают удовлетворительного решения многие вопросы. Существенно, что выглядит весьма механистической так или иначе намечаемая картина движений, происходящих на нижних уровнях. Связи между песнями оказываются сугубо «миграционистскими». Выясняется: из каких фрагментов каких песен сложилось произведение; какая песня первична, а какая вторична (все - при малом круге родственных произведений); куда двинулся тот или иной мотив, закрепленный исследователем за определенной песней (что нередко неубедительно). Произведения, т.к. внимание не привлечено к их природе, выглядят как очень пассивные организмы. Это либо то, на что давит время (оно их развивает или разрушает), либо то, что проходит сквозь время, сохраняя неизменной свою основу. Обособление произведений не позволяет выявить их активную сущность, описать их отношения друг с другом, со временем как всегда диалогические, что кажется более верным.

Итак, представляется назревшей проблема обращения к нижним уровням общности песенных текстов.

Проблема эта особенно актуальна в связи с тем, что сейчас перед фольклористами страны стоит задача практического упорядочения собранного материала, издания его в виде национальных сводов. В этой большой работе один из самых сложных участков (во всяком случае, когда дело касается русского фольклора), по общему признанию, именно песенный.

Возможны три точки зрения на задачу практической систематизации песенных текстов на нижних уровнях. Можно предполагать, что все решится как бы само собой, в рабочем порядке, и дело заключается главным образом в том, чтобы верно определить крупные группы текстов (15, с. 24; 48, с. 114). Можно также вполне осознать сложность систематизации имеющихся текстов и сосредоточиться на том, чтобы найти удачные практические приемы, позволяющие каталогизировать материал (37; 101; 177). И можно, наконец, полагать, что практическая систематизация текстов на нижних уровнях неотделима от углубленных теоретических поисков, способных привести к значительным для понимания специфики, истории и принципов научной систематизации материала результатам (200, с. 318 - 319, 323 - 324, 335; 149, с. 143 - 145). Справедливой кажется последняя точка зрения.

Все сказанное выше объясняет направленность настоящей диссертации на изучение нижних, ближайших к отдельным песенным текстам уровней общности. В качестве систематической единицы предлагается тематическая группа (сокращенно – ТГ). Думается, что ТГ в песенной традиции много. Однако в диссертации в центре внимания - одна ТГ. Она отчасти уже представлена введением. Необходимо расширить характеристику, подчеркнуть особенности, формирующие ТГ, выделяющие ее в песенном массиве. Эти особенности просты, но существенны.

Следует заострить внимание на том, что содержание - основополагающий признак ТГ, критерий отбора текстов в нее. При этом не учитываются особенности организации слова как обладающего относительной самостоятельностью материала, оформляющего содержание. Тем более не принимаются в расчет зафиксированные собирателями различия в формах исполнения и бытования (хотя там, где это было возможно, они фиксировались, картина форм получилась пестрой). И если все входящие в ТГ песни определяются как необрядовые, то и это их качество выявлено через изучение содержания.

Указанный подход к текстам определен следующими соображениями. Песни - явление многоэлементное (речь, музыка, движение) и многофункциональное. Каждое из слагаемых имеет свою специфику и прошло долгий путь развития. Кроме того, каждое из

слагаемых варьируется. Изменяется и соотношение слагаемых. Понять песни как единство слагаемых, как целое - задача сложная, к ее решению надо подходить постепенно. При анализе песен представляется важным сохранять до поры какой-то определенный ракурс, стараться последовательно видеть, изучить до возможной глубины, систематизировать произведения и варианты именно с этой точки зрения, не стремясь к преждевременному синтезу слагаемых. Бессистемные обращения к слагаемым ведут к произвольным объяснениям. Речь в содержательной стороне - важнейший песенный элемент, определить ею изначальную точку зрения на песни целесообразно.

Следующая важная особенность - само содержание, характеризующее ТГ. В нем три составные части: основные персонажи, их отношения и оценка ситуации, в значительной степени связываемая с точкой зрения одного из персонажей. Только так описанное содержание (нельзя, например: песни семейные, песни о взаимоотношениях молодухи с семьей мужа и т.п.) позволяет отделить ТГ от других ТГ, исследовать ее саму по себе. Песни изучаемой ТГ противостоят песням, в которых выясняют взаимоотношения, например, жена и муж, девушка и батюшка; в которых отношения молодухи и свекра доброжелательны; в которых, наконец, конфликт молодухи с кем-либо трактован трагически.

Выделяемая ТГ - величина предельная, других ТГ с указанными особенностями содержания в русской фольклорной традиции больше нет. ТГ принадлежит классическому русскому фольклору, имеет в нем прочные традиции. В ней много песен: есть очень популярные, зафиксированные во многих вариантах, есть и редкие, представленные единичными записями. Произведения, входящие в ТГ, выявлены с известной полнотой - 110 песен. При привлечении новых источников число произведений еще будет расти, но уже крайне медленно (утверждение основано на опыте). Напротив, число выявленных вариантов - 561 текст - увеличить несложно. Оно вырастет при обращении ко многим из неиспользованных источников. Учет всех доступных вариантов не был целью. Думается, что привлечение ограниченного числа текстов при условии совокупного изучения близкородственных песен, при условии межпесенного изучения не препятствует пониманию существенных особенностей песен. И, наоборот, привлечение любого, сколь угодно большого числа текстов замкнутой в себе песни не дает надежных оснований для ее осмысления.

Для настоящего исследования тексты отбирались из источников, обладающих наибольшей общекультурной значимостью и так, чтобы представить разные территории. Входящие в ТГ тексты выбраны из шестнадцати собраний, включающих свыше шестнадцати тысяч песенных текстов. Не все выявленные тексты можно с уверенностью отнести к русским. Сказанное относится к тем из них, которые записывались в районах со смешанным населением (Смоленская губерния, Сибирь). Однако это близкородственное восточнославянское население, в его фольклоре много общих черт, переходных явлений, затрудняющих строгую дифференциацию.

ТГ представляет один из уровней общности песенных текстов. В диссертации предполагается также выявить в пределах ТГ нижеследующие уровни (т.е. ступени деления ТГ), проследить логику связей между уровнями. Эти задачи решаются подобно задаче выделения ТГ - через изучение содержания.

Сразу шагнем к следующему после уровня ТГ уровню общности. Единая ТГ здесь делится на две сюжетно-тематические группы (СТГ). В обеих молодуха и свекор связаны отношением враждебности, но в первой сюжетно-тематической группе (I СТГ) нападает свекор, защищается молодуха, во второй сюжетно-тематической группе (II СТГ) - позиции героев меняются на противоположные. На втором уровне общности текстов появляется различие субъекта и объекта; связь-отношение сменяется связью-действием; обнаруживается логическая противоположность СТГ.

Вопросам систематизации текстов в ТГ посвящена последняя, пятая глава диссертации. Выяснение соотношений текстов в ней опирается на углубленное изучение

содержания в главах предыдущих.

Из сказанного выше не следует делать вывод о второстепенной роли изучения содержания песен. Оно - не подсобное средство для систематизации, а самостоятельная и даже наиболее важная цель диссертации. Содержание изучается с разных сторон. Исследуется его организация. Этому посвящены третья и четвертая главы диссертации. Выясняются его исторические связи.

Как оказалось, в содержании анализируемой ТГ есть две стороны. Одна соотносима с повседневной действительностью нового времени, другая ею не объяснима. Для ее понимания требуется обращение к иным, архаическим по своим истокам, явлениям. Причем вторая сторона как бы «спрятана» в первой и выявляется только при целенаправленном анализе. В этом исследуемая группа песен близка, например, бытовым сказкам (207).

Первая сторона содержания в диссертации не интерпретируется. Это много раз делалось за последние два столетия: по песням судили о положении русской женщины в семье, социальными сдвигами объясняли те или иные стороны содержания песен (например, 124; 151). Кроме того, выяснилось, что в целом ряде случаев эта сторона сама из себя просто необъяснима, прямое соотнесение песен и действительности нового времени оказывается ложным, хотя выглядит правдоподобно.

Большая часть диссертации отдана изучению второй стороны содержания. Это обусловлено тем, что она в очень значительной степени питает и держит исследуемый песенный организм. Анализируются связи песен с мифологическими (первая глава) и обрядовыми (вторая глава) традициями, архаическими представлениями (первая, вторая, третья главы). Особенная роль изучения исторических связей заключается в том, что на его результаты опираются решения многих из поставленных в диссертации задач.

Исследование второй стороны содержания потребовало выхода за пределы ТГ, привлечения к анализу разнообразного песенного и другого фольклорного материала. Таким образом, с точки зрения исторических связей песни ТГ получают в диссертации значительный фольклорный контекст.

У диссертации есть приложение. В нем реализуется та задача практической систематизации песенных текстов, на важность которой в настоящее время указывалось. Кроме того оно должно способствовать восприятию диссертации.

При написании ее не было возможности сослаться на какой-либо уже имеющийся, общедоступный образец объединения текстов, как это сделал, например, В.Я. Пропп, указав в «Морфологии сказки» (144) на сборник сказочных текстов, составленный А.Н. Афанасьевым (11). Изучаемые песенные тексты разбросаны по многим собраниям. Даже огромный свод А.И. Соболевского (Соб.) оказался недостаточным для того, чтобы понять выделяемую ТТ. Но дело не сводится только к количественной стороне. Изучаемые песни своей фактурой («художественная разработка повествования», см. 141, с.24) не выделяются среди прочих песен так явно, как, например, волшебные сказки среди прочих сказок. Нужные песни затеряны, растворены в песенном массиве. В силу этого не существует хотя бы интуитивного, но определенного общеизвестного образа исследуемых песен, на который можно было бы сослаться безотносительно к каким-либо сборникам. Приложение призвано представить песни.

В диссертации и приложении используются категории, которые сейчас пока неопределенны или спорны либо в фольклористике вообще, либо применительно к песням. Это категории: ТГ, СТГ, песня, версия, редакция, сюжет, мотив. В них, хотя, конечно, учитывались существующие точки зрения, вкладывается содержание, подсказываемое потребностями работы. Так, например, оказалось неприемлемым (в фольклористической литературе это встречается) употребление слова «песня» как синонима к слову «вариант». Понятие, вкладываемое в слово «песня», эквивалентно понятию слова «произведение». Вариант же - частный случай воплощения песни, произведения. Представляется необходимым указать здесь кратко на свое понимание

сюжета. Обычно говорят о неразвитости повествовательного сюжета в песнях (он поэтому трактуется как сюжетная ситуация), о наличии в них главным образом «сюжета эмоций», о том, что сюжет в песнях в значительной степени результат использования словесного материала (разные последователи подчеркивают разное, см. 74, с. 146 - 149; 145, с.109; 92, с. 44; 7, с. 9 - 11; 209; 165; 111; 185; 75а, с. 27 – 28). В песнях изучаемой ТГ повествовательный сюжет есть. Он достаточно развит и по своей протяженности соизмерим, например, со сказочным. Это сложное, своеобразное выражающееся образование. Сюжет песен иногда не улавливается просто потому, что мы не готовы к его восприятию. В этом смысле велико значение ТГ: она заставляет сюжет звучать ясно.

Примечания

¹ По проблеме классификации песен см. 74, с.11-29; 145, с.46-82; 42, с.98-163; 7, с. 11-15; 84; 164; 15; 48; 26; 121; 75а.

² См. 35; 111; 206; 47; 59; 123; 24; 81; 180; 11а; 86 ; 127; 69; 88; 163; 190; 193; 52; 137; 89; 105; 131; 210; 85 ; 100; 152; 168; 104; 208; 95; 194; 196;195.

³ См. 75; 6; 91.

⁴ См. 99; 172; 153; 82; 167; 36; 182; 90; 166; 93; 83; 116; 205; 77; 156; 157; 104; 70; 184; 51; 7а; 181; 157; 202.

ГЛАВА I. О МИФОЛОГИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЯХ В РУССКОЙ НАРОДНОЙ ЛИРИКЕ

Изучению мифологических основ народной лирики много внимания уделял А.А. Потебня (132; 133; 135). После него проблемой мифологических традиций в народных лирических произведениях, по сравнению со сказками, былинами, заговорами и пр., исследователи интересовались мало и фрагментарно (из последних работ см. 174; 39; 49, с. 3-57; 50). А между тем это важная и обширная проблема, здесь она затрагивается лишь в некоторых аспектах. Анализируется та предельно широкая, мифологическая в основе картина мира, которая известна фольклору вообще и лирике в частности, выявляются сам образ мира и некоторые с ним связанные существенные сюжетные (песенные) круги, выясняется специфика переживания мифологических традиций лирикой.

Мифологические традиции - существенная часть второй, архаической стороны содержания песен исследуемой ТГ. То, о чем говорится в главе, необходимо для понимания ТГ, но приложимо не только к ней. Мифологические традиции не могли быть выявлены в сколько-нибудь связном виде на материале одной ТГ.

В очень многих народных лирических произведениях с большей или меньшей полнотой отразился образ мира, традиции которого коренятся в мифологических представлениях. Две дополняющие друг друга необрядовые песни указывают на характерные его приметы.

1. Со Буянова славна острова, со кустика ракитова подымался млад ясен сокол выше леса темного, ниже облака ходячего, опускался на сырой дуб, смотрел на все стороны, завидел реку Смородину... 2. Во далече во чистом поле, во раздольице стоял сырой дуб, у дуба три угодыя великие: по корешку стоял конь, посередочке пчелы ярые, на вершиночке млад ясен сокол. Конь с соколом бились о велик залог, о буйных головах: коню бежать кругом земли, соколу лететь кругом белого света, соезжаться, солетаться к кусту урченому, еровому... (ПП, №№ 17, 156. Даны неполные пересказы песен).

Очевидны взаимосвязь песен и мифологические традиции в образе мира: мировое дерево - дуб с тремя угодыями, который стоит в поле и обращен ко всем сторонам света; река; море, окружающее землю; остров в море (63, с. 23-30; 109, с. 214-217). Причем дуб обычно находится на горе:

На горе, горе, на крутой горе,
Стоит сырой дуб, сыр зелен, кудряв; ...
Соб., П, № 318

В пересказанных выше текстах эта подробность отсутствует, она отразилась разве что в широте панорамы.

Структура пространства, характерная для песен, известна и другим фольклорным жанрам. Подобную картину мира находим в былинах (46, №№ 7, 8; 173, № 14), сказках (13, П, №№ 242, 243, 283, 285), заговорах (33, №№ 32, 35, 40, 42, 46), наговоре дружки (87, с.10), игре (44, I, с.138) и др.

Следует отметить, что в содержании образов Буян-острова и дерева, растущего на горе, есть общие моменты. В фольклорных текстах эти образы могут заменять друг друга, а не быть частями единой картины мира. Необходимо обратить внимание и на данные языка, на те значения, которые связаны с корнем **буй**. Исследовавший этот вопрос Б.А. Ларин писал: «... его древнейшее значение, как указывал еще А.А. Потебня: гора, холм, высокое открытое место» (94, с.88). **Буйна** - *свая, бревно, коряга посреди русла, судоходного стержня*. **Буя** также *палка в ариин, которою бьют, мечут в игре рюхи* (44, I, с. 138). Таким образом, и этимологически Буян-остров связан как с горой, так и с деревом.

К этим образам надо добавить еще одного «двойника». В фольклорной топографии

есть предмет, который как бы повторяет образ Буян-острова. Это бел-горюч камень¹. Последний часто представляется занимающим островное положение среди моря (80, с. 409-410). В вариантах первой из пересказанных выше песен сокол прилетает на дуб с бел-горюч камня, а не с Буян-острова (117, с.257-259). Камень и Буян-остров так же, как Буян-остров и дерево, растущее на горе, могут оба быть налицо, а не заменять друг друга: «На море на кияне на острове на Буяне лежит белгорюч камень алатырь» (44, II, с.346).

Сочетания четырех указанных элементов: дерева, горы, камня, Буян-острова - встречаются самые неожиданные, причудливые: «Посередь поля, что посередь моря, лежит остров-камень, на том на камени растет-красуется белая березынька» (79, с. 19). Какие же особенности содержания заставляют эти близкие друг другу образы различаться, способствуют возможности их нередкого появления именно в виде не сливающихся элементов единой структуры пространства?

Обратимся сначала к анализу образов камня и Буян-острова, рассмотрим некоторые вопросы их семантики и функционирования в фольклорных произведениях. Их специфика, как представляется, заключается в частности в том, что о ними связаны мифологические представления о первой земле, о ее появлении.

Вопрос о первой земле на материале русского фольклора больше всего интересовал исследователей в связи с космогоническими легендами, в которых языческие представления сплетены с христианскими (библиографию источников, краткий обзор исследований см. 19, с. 66-74; 57, с.273-284). При этом главное внимание уделялось поискам книжных и иноземных источников этих легенд. Но важны и поиски фольклорных, нерелигиозных отражений мифологических представлений о первой земле, с этой точки зрения песенные тексты оказываются интересными в целом ряде случаев.

В космогонических легендах птица, ныряя под воду, достает ил, грязь, из которых и создается первая земля. Образ камня остается непонятным. Это дало, например, А.М. Золотареву (57, с. 280) основание предположить, что он восходит к религиозной литературе. Но в таком случае неясны причины широкого распространения образа в фольклоре. Лирика знает иную версию происхождения первой земли. Так во вьюнишной песне рассказывается :

Взволновалось море
Без ветру, без вихорю,

Без ветру, без вихорю,
Без частого дожличка.

Разыгралась рыба,
Рыба-то севрюга,

Выкинула камешек
На крут бережок,

Выкинула камешек
Камешек дресвянышек,

Рассыпался камешек
На маковы зернышки.

Вырастал тут кустичек,
Кустичек ракитовый,

На кусточке кашика,
На кашике пташика.
ПКП, № 479

То, что камень выбрасывается «на крут бережок» не должно смущать, важна подробность о выбрасывании камня рыбой. Обычное местонахождение все того же камня в песнях - море, поле, крут бережок. Почитаемые камни у восточных славян часто находились либо в воде, либо на берегу возле воды (80, с.414-416). Процитированный фрагмент вьюнишной песни часто оформляется в лирике по-другому, в виде, говоря словами П. Г. Богатырева (23), формулы невозможного:

На синем море когда сходится погодушка,
Всколыбается сине морюшко,
Со синя-то моря выстанет белый камешек,
На камешке повыврастет густой куст ракитовый,
В этом кустышке соловейушко совет гнездышко,
Исповедет соловьевых малых детушек; -
Тогда к тебе побываю, бедна молода жена! ²
Соб., I, № 261

Часто, и не только в песнях, этот фрагмент встречается не полностью, а отдельными частями. Отрицается главным образом способность камня плыть поверх воды и то, что камень может рассыпаться на зерно, дать всходы ³.

Камень устойчиво упоминается в загадках, которыми обмениваются в песнях парень и девушка. О камне в них говорится, что он растет (ср. в космогонических легендах земля после создания начинает расти) без корня (как животное? См.ниже). Как показано исследователями (186, с. 33-41; см.также 113, с. 118-125), песенные загадки, в частности мотив о камне, отражают тему сотворения мира.

На камень как на первую землю, возникшую «из моря в начале творенья», указывал Н. Коробка (80, с. 421).

Представление о Буян-острове как о первой земле, полагаю, отражено в самом его названии. Следует обратить внимание на отмеченную еще А. Н. Афанасьевым синонимичность корней **буй** и **яр**. Ученый указывал на присущее обоим корням значение *тепло, жар* (12, с. 13), хотя общих значений существует больше. Современный исследователь, Б.А.Ларин, выделяет общее обоим корням значение *открытое высокое место* (и др.). Значения же *весна, молодость* (и др.), очень продуктивные для корня **яр**, он считает нехарактерными для корня **буй** (94, с. 98). Эти последние значения могут быть объединены представлением о начале, о том, что бывает первым в году, в жизни человека. Но подобное же представление явственно прослеживается для корня **буй**, если не на уровне слова, то на уровне единиц более крупных - поэтических образов: Буй-Тур – смелый, храбрый, т.е. первый в бою? Боян - первый певец первых времен (115, с. 66-70). Буян-остров - первый остров? ⁴

Обратившись к анализу семантики образов камня и Буян-острова, уместно задаться вопросом: почему представление о первой земле отразилось в фольклоре в двух образах, взаимозаменяемых, но не сливающихся? Есть основания полагать, что различия между ними заключаются в особенностях их материальной природы. Вероятно, камень первоначально мыслился как часть тела рыбы. Рыба выкидывает камень из себя самой (ср. 109, с. 195, 204-205, 212-213). Свидетельства этой важной стороны в содержании образа камня косвенные, возможно, со временем будут найдены более явные доказательства. Но и сейчас уже необходимо обратить внимание на ряд фактов, которые должны быть учтены при осмыслении особенностей песенной картины мира.

Очень явственно и многообразно значение камня как части тела отражено в

сказках. У В. Я. Проппа подобраны примеры текстов, рассказывающих о герое, который находит в теле змея (рассматриваемого исследователем как ступень развития образа рыбы) драгоценные камни⁵, дающие змеборцу силу, магические способности (140, с. 212, 268). Надо добавить, что в сказках драгоценные камни могут быть заменены плодами, лучшими «частями тел» растений. Тогда змеи в качестве воплощения своей силы извлекают из себя боб, орех, яблоко (155, № 28, с.257, 258). В.Я. Проппом же замечено, что образ прозрачного камня в сказках так или иначе связывается с женскими персонажами (140, с. 111-113). И в этом случае наблюдаем соединение тела, камня, плодов: тела воинственных дев прозрачны, переливаются подобно жемчугу, молодильные же яблоки вырастают прямо из-под мышек (120, с. 70-75). У чудесного камня в сказках много обликов, в ряде случаев он имеет вид жилища, места обитания, будь то стеклянная гора, гроб, вышка. В. Я. Пропп рассматривал драгоценные камни и стеклянную гору как произошедшие от общей основы. Все эти подробности русский и белорусских сказок следует сопоставить с деталями одной болгарской сказки. Герой ее поднимается на небо, идет по небу. «Внизу он видел землю, как терновую ягоду, и вокруг нее светилась вода морей, словно какая-то большая змея обвилась вокруг этой ягоды» (см. 170, с. 247). Полагаю, что в болгарской сказке отражено не вольное художественное сравнение, но древняя концепция мира, сохранившаяся в некоторых своих чертах и в русской фольклорной традиции.

В лирике в пользу высказанного предположения свидетельствует, в частности, наличие круга песен, объединенных представлением о нахождении чего-то ценного внутри рыбы. Народной лирике хорошо знакомо поглощение рыбой заветного: красоты, золотых ключей (см. свадебные, похоронные причитания). Например, в необрядовой песне:

У милого сердце каменно,
Ретивое крепко заперто.
Запирала красна девица,
Заперла, ключи потеряла,
В огневую речку бросила,
Подхватила рыба белая-белогрудая.
Белогрудая, красноперая.
Сер., с. 224, № 46

Заветное добывается из рыбы:

Вы сходите на Дунай реку,..
Поимайте белорыбицу,
Белорыбицу - красну девицу!
Вы разрежьте ей белую грудь,
Уж вы выньте золоты ключи,..
Ш., № 744

С рыбой же связан такой популярный в лирике эпизод: молодушку посылают за водой. Почему-то эту обычную в быту женскую работу она воспринимает как опасную, тяжелую. Песни старательно мотивируют боязнь молодушки объективными обстоятельствами: ночь, холод, молодушка плохо одета и т.д. Думается, однако, здесь особенно существенна боязнь рыбы:

Свекор с-по сеням спохаживает,
Молоду невесту спобуживает:
- Встань-ко невеста,

Поди по воду сходи.
- Нет, я не встану,
Я не пойду:
Ведро велики
Вода тяжела,
Берега крутые,
Вода глубока,
Рыба велика
Взглотнет меня.

НППК, II, № 250

Наличие в лирике ситуаций поглощения рыбой и добывания из рыбы ценностей считаю косвенным подтверждением предположения о том, что во вьюнишной песне рыба выкидывает камень из себя самой.

Камень-жилище - лишь одно из многих преображений чудесного камня. Буян-остров - всегда место обитания, всегда земля. Возможно, появление Буян-острова связано с несколько иной, чем рождение камня, мыслительной основой. Позже будет объяснено, что имеется в виду.

В лирике Буян-остров как предмет топографии сравнительно редок, чаще встречается камень. В эпических жанрах скорее наоборот. Главное значение Буян-острова в эпических жанрах, а также в верованиях заключается в том, что он притянул к себе всех поверженных героев, духов, богов - и тех, в связи с которыми существовали какие-то религиозные культы, и тех, которые, видимо, были только мифологическими, фольклорными персонажами. Буян-остров стал их излюбленным «местом жительства». Один из собирателей так обобщает представления крестьян Тамбовской губернии о «Буяновом царстве» (выражение собирателя): «К нему приурочивается все более или менее крупное из области чудесных явлений и сказаний о демонических существах. Там царь-девица, там царь морской,.. все это там, в стране чудес, и живет в одной стройной гармонии под общим названием «нечисти». Все там хорошо и красиво с виду., но в то же время нечисто и поддельно; .. Красивые птицы - либо ведьмы, либо заклятые девы; звери тоже все оборотни, и сама царь-девица, плавающая там невинной белой лебедкой, - не что иное, как злая-презлая колдунья. Все это нечисть и нечисть, которая первая понесется за Сатанаилом на Господа при конце мира, а за ней уж и вся та мелочь, что разбросана по земле православной (55, с. 78-79). В той же местности бытовало представление о том, что ссора бога и сатаны произошла из-за первых людей, которых бог оживил, а сатана украл. После битвы бог нашел людей «среди бурного океана на высоком острове, между мрачными развалинами дворца Сатанаилова» (55, с. 66).

О Буян-острове как средоточии «чудесной и могучей силы» обстоятельно писал А. Н. Афанасьев (12, с. 1). Н. Коробка как жилище «чудесных животных», «морского божества» характеризовал камень (80, с. 409, 417).

В лирике чаще встречается камень. Основное содержание образа иное. Камень и растущий на нем ракитовый куст стали главным образом символами одиночества, разлуки, то и другое - горе (поэтому и эпитет камня – «горючий» - начинает звучать как горький, горестный, не как горячий). Символика вытекает из представлений о первой земле, последняя одинока, т.к. кроме нее ничего еще нет. Эта основа символики проступает, например, в известной необрядовой песне «Горы Воробьевские». Тон в ней задает идея одиночества, связанная с ракитовым кустом, камнем. О камне же говорится: горы ничего «не спородили», «спородили» только камень (примечателен глагол, см. о камне как части тела). В менее известном варианте поле рождает куст:

Спородило ты, поле, да част ракитов куст.
На кусточке сидел да млад сизой орел, ..

Птицы (орел, ворон) в песне не осмысляются как «нечисть». Скорее отмечается их положительное качество - всеведение. Песню сравните с былинной. В былине идея одиночества в соотнесенности с камнем также присутствует, но эмоционально не переживается, и камень связан с «нечистью», враждебным Руси, наделенным фантастическими чертами Сокольников (27, с. 141, 161):

Тогда сказал ему Сокольник:
«От того я от моря, моря синего,
От того я от камешка от Латыря,
От той от матушки Золотыгорки».

«Есть за морем поляница да одинокая,
Та поляница моя матушка».

Таким образом, обратившись к анализу близких друг другу образов камня и Буян-острова, отражающих, как представляется, мифологические представления о первой земле, отмечаем наличие различий в их семантике и функционировании.

У Буян-острова и камня, как указывалось, много общего с горой и деревом. На трактовке образов дерева и горы частично сказалась идущая от образа первой земли идея острова, органически присущая не им, а камню и Буян-острову. Хотя в фольклорных произведениях обычно не подчеркивается, что море окружает поле, дерево, гору, но оно в пределах видимости, что делает поле, гору и дерево находящимися в прибрежном районе. Поле, гора и дерево часто осознаются в фольклоре как Русская земля, земля людей, противостоящая чудесам Буян-острова (такое противопоставление четко отмечал А. Н. Афанасьев, см. 12, с. 11-13). Но для лирики из-за отмеченных особенностей в осмыслении камня и Буян-острова это противопоставление не характерно.

Для горы и дерева в лирике часто встречаются такие замены: город, двор, терем-дом (иногда с садом), церковь, торг; реже - колодец и столб. Так в вариантах свадебной песни чередуются, сочетаются дерево, церковь и город:

По-край моря синего, ..
Тут стояла верба золота.
По корень вербы золоты
Обегали черны соболи,
Посередь вербы золоты
Облетали ясны соколы,
Как поверх вербы золоты
Тут стоял да и белый храм, ..
130, с. 208-209

Под Казанью, под городом...
Под Сибирью богатою...
Тут стояла Божья церква...
199, с. 74

В необрядовой песне камень находится недалеко от терема:

Невеличка птичка-пташечка
Много знала, много ведала,
Сине море перелетывала;

Как садилась пташечка
Среди моря на камушке;
Она слушала-выслушивала,
Как во высоте во тереме
Красная девица плакала,
За старого мужа идучи...
Соб., II, № 356

Вместо терема может быть какой-нибудь иной дом, например, темница:

Что построил мне сударь батюшка темницу, ..
И я стану своего батюшку просити:
Проруби ты мне, сударь батюшка, три окошка:
Уж как первое окошко в чисто поле,
А другое-то окошко в сад зеленый,
Ах как третье-то окошко на сине море!
Соб., II, № 94

Указанные замены обусловлены мифологическим противопоставлением центра периферии, как чего-то упорядоченного дикому, своего чужому (41, с. 38-48, 54, 55; 109, с. 216, 217). Так организован космос, так устроен мир людей. Город, двор, терем - жилища людей; дерево и гора, церковь - жилища высших сил. Центры соотносимы. Возможность замены дерева и горы торгом, думается, обусловлена, в частности, мифологическим представлением о благах (товар), которые «скатились» (ср. известную детскую считалку: Катилася торба и т.д.) к людям с горы. Например, в подблюдной песне:

На горке Егорка
Крупу продает.
Хоть мерка мала,
Да крупа хороша.
ПКП, № 167

В песнях нередко присутствуют несколько (чаще два-три) мест событий, в действительности восходящих к идее центра. Развитие сюжетов связано со сменой картин, перемещением героев из одного места события в другое. В свадебной песне:

Да дуба, дуба дубравушка зелена; ..
Николаюшку дубравушку сечь, рубити, ..
Да поехал Николаюшка в Иван-город, ..
И серебряны сережечки закупати, ..
96, № 143

В необрядовой песне:

Пойду я, млада, во торг торговать, ..
Приглянулся мне серый камешек; ..
Навяжу я старому на ворот,
Отпущу его я на воду,
Пушай мой старый плавает!
А сама взойду я на гору,
Посмотрю на старого,
Как он плавает!

Принципы построения лирических сюжетов в подобных случаях схожи с закономерностями организации обрядовых (14, с.89, 99-101), сказочных сюжетов (9, с. 23, 25-39).

Дальнейшее рассмотрение песенного образа мира в том виде, который был намечен выше, затруднено. Образ следует усложнить. Дело в том, что он, и опять-таки в соответствии с мифологическими традициями, включает в себя не только предметы, но и живые существа (что уже намечалось при обращении к камню). Специфика лирики заключается в том, что особая роль из всех этих существ в ней отведена женщине. К этому персонажу, а точнее и уже - к образу женщины - главной положительной героини - дальше по-преимуществу и обратимся. Его выделением, так же как и многими сюжетными деталями, песни очень похожи на русские народные вышивки (191; 106, с. 57-177; 160, с. 471-527). Причина сходства, надо полагать, в том, что творцами того и другого явления были в основном женщины. Лирика и вышивки не выдумали, но подчеркнули и сохранили близкую мастерицам сторону мифологического наследия.

С объектами, необходимо присутствующими в фольклорном образе мира, героиня связана превращениями. В песнях она перевоплощается в дерево, птицу, рыбу, звезду (один из обликов чудесного камня, который в лирике выступает не только как производное от рыбы, но и самостоятельно)⁶. Женщина таким образом органически связана с обеими намеченными выше частями фольклорного образа мира, а трактовка камня как тела получает новое подтверждение. В свадебной песне:

Красна девица испужалася,
Во сине море бросалася -
Во сине море рыбою.
Удалой добрый молодец
С неводами со шелковыми,
С молодцами со удалымя, ..
Оттоль она бросалася -
В темны леса березою; ..
Она кидалася-бросалася
Во озеро серой утицей; ..
125, II, № 34, с. 158

Добрый молодец за иё;
Она звездой на небо -
Он: «Все звезды перечту,
Красну девицу доступлю»⁷
125, II, № 28, с. 152

В необрядовой песне:

Зайду, млада, на гору, ..
Ко Крапивину гумну, ..
Брошу ведра под гору, ..
- Встаньте, ведра, купчиком, ..
Коромысло - змейкою, ..
Сама млада - яблоней, ..
Яблонью кудрявой, зеленой, ..
Наезжали бояра, ..

Изо Нова-города, ..
Секут яблонь под корень, ..
Рубят чурки ровные, ..
Да колют доски тонкие, ..
На гусельцы звонкие, ..
Кому в гусли играти, играти?
Молоденьке плакати, плакати.
18, с. 65

Даже не принимая эти древние облики женщины, еще одна свадебная песня не может их миновать, забыть:

Кабы я была ласточка, ..
Я летала бы по воздуху;
Кабы я была яблонь садовая,
Я росла бы в зеленом саду, ..
Кабы я была искра алмазная,
Я была бы в золотом перстне.
125, I, № 15, с. 30

Трансформации этой основы могут быть очень разнообразными, например:

По кораблику гуляет свет удалый молодец,
Он строгал стружки да во сине море,
Обронил он да свой злачен перстень, ..
НПКП, № 156

Дальше герои неводом ловят перстень, вылавливают рыбу. Открытой сюжетной связи невесты с деревом (стружки), камнем (перстень), рыбой (три окуня) нет, но эта песня, как и предыдущие, величальная жениху и невесте.

Как можно заметить по приведенным примерам, воплощения женщины трактуются лирикой не только как элементы структуры пространства, но и как блага (может быть точнее – приобретения) для людей. Женщина таким образом наделена чертами, сближающими ее с мифическим культурным героем-первосоздателем. Наблюдаются точные совпадения в развитии сюжетов песен со всеми указанными образами. Женщина, оборачивающаяся деревом, пользуется предметами, из этого дерева изготавливаемыми (т.е. сама из себя). Девушка, ассоциирующаяся с птицей, сама собирает перья этой птицы, будет пользоваться предметами (перина, подушка) из перьев. В необрядовой песне:

На горе-горе, на крутой горе,
Стоит сырой дуб, ..
А на том дубе сиз орел сидит,
Он дерет паву, паву рябую.
Пустил перушки до дубровушке;
Он подбил пушок под крут бережок.
А кому пушок подбирать будет?
Подбирать пушок красной девушке.
Соб., II, № 318

В необрядовой же песне девушка сама ловит рыбу, сама ее ест (ПП, № 223; ср. Доб., с. 159, № 145, с. 400, № 51):

Озеро глубоко,
Да белой рыбы много.
Бела рыба щука
Да белая белуга.
А дайте, подайте
Мне шелковый невод,
Выловлю, выловлю
Белую рыбу...
Куда мне-ка сести,
Да куда мне присести?
Куда мне присести
Да белу рыбу съести, ..

В известной необрядовой песне дающая и берущая стороны распределились следующим образом:

Млад сизой орел -
Убил, расшиб
Лебедушку белую...
Пустил руду
По синю морю,
А перушки
По дубровушке, ..
Пила руду
Бела рыбушка;
Брала перья
Красна девушка.
Кир., № 1756

В свадебных песнях невеста украшает себя камнем, дарит его (см. Кир., № 140), в обоих случаях камень как бы часть ее:

Через бор по камению
Серебрян ручей течет,
Бережком его ходит княгиня,
Ищет камушка самответного,
Самответного камня белого, ..
Я разбила бы на три граниньки:
С первой бы я граниньки
Монисты снизала:
С другой бы я граниньки
Злат перстень отлила;
А с третьей бы граниньки
Злат венец сковала.
Пошла бы вдоль по городу.
Кир., № 136

Таким образом, женщина (в первую очередь, но вместе с другими людьми) пользуется благами, добываемыми из нее самой. Блага различны и зависят от облика женщины. Те из благ, которые явно имеют мифологическое происхождение и связаны с рыбой, камнем, указаны выше: первая земля, небесный объект - звезда. Следует только добавить, что камень соотносится в лирике и с другими небесными объектами - солнцем и

месяцем, например (Соб., I, № 349, см. также Соб., III, № 423, Соб., IV, № 293, Соб., VI, № 187):

Из-за лесу, лесу темного,
Из-за гор, да гор высоких
Не красно солнце выкаталось,
Выкатался бел-горюч камень,
Выкатившись, сам рассыпался
По мелку зерну, да по макову.

Очевидна перекличка с вьюнишной песней о рыбе и камне.

Более, чем о рыбе и камне, распространены в лирике сюжеты, объединяемые образами дерева и птицы. От них люди получают не только блага, но и нормы своей жизни. Причем то и другое имеет не космический, а ближайший, каждодневный характер (ср. 109, с. 198; 148, с. 28-33). Обратимся сначала к дереву.

Из дерева делают музыкальные инструменты. Гудки и балалайку делает молодуха в песне «Во поле береза стояла», гудки делают скоморохи в песне «Утушка луговая», из дерева делают гусли (см. Соб., II, №№ 164-168, №№ 347-353, III, № 180-187; Доб., с. 465, № 64; Кир., № 1192). Одно из первых деяний культурного героя часто заключается в том, что он создает музыкальные инструменты, учит людей пению, пляскам. Игра на музыкальных инструментах в мифах связывается с колдовством, с пророческим даром (109, с. 183, 187, 190; 148, с. 138-273).

Из дерева делают лодку, например, в известной песне «Ивушка». Описание изготовления предмета во всех песнях (и в предыдущем случае) типовое: подготовка деревянного сырья, указание на предмет, который из него делается:

Ехали дворяне из Новагорода,
Срубили ивушку под самый корешок,
Начали ивушку потесывати,
Вытесали из ивушки два весла,
Два весла, третью лодочку.
Соб., II, № 37

Лодка по всей вероятности исконно связана со смертью. Это предположение, в частности, поддерживается формой древнерусского похоронного обряда, на это недвусмысленно указывают песни:

Дитя плачет
Домой кричит!

Пойду домой,
Возьму топор,

Срублю сучок
Во весь дубок,

Пушу дитя
По всей реке.
ПКП, № 439

Я скажу вам жениха!
На березе сучок,

Так и мой женишок,
Сучок обломился –
Женишок убился.
ПКП, № 596, ср. № 165

Многие подблюдные песни, предвещающие разлуку, смерть, используют фрагменты указанных сюжетов, ср. с «Ивушкой»:

Едут бояре
Из города,
Торчат ноги
Из короба.
ПКП, № 332

Песня предвещает смерть. С той же группой сюжетов связана баллада «Разбойничья лодка» (117, с. 266). Девушка пророчит смерть сидящим в лодке. Не случайно в балладе по реке плывет «ветка», в которой почему-то сидят герои. Это тот же сучок. **Ветка** в диалектах может означать лодку (44, I, с. 188), но это легкая, одноместная лодка, которая в случае смерти хозяина служила ему гробом (11, с. 170-171; о смерти как «изобретении» культурного героя см. 109, с. 175, 183, 192, 220; 148, с. 57-58).

Третий предмет, изготавливаемый в песнях из дерева - мост.

Как же это деревушко
Мне поможет-поможет?

Я из этого из дерева
Напилю досточек,

Напилю я досточек,
Помощу я мосточек.

Через этот через мостик
Пойду к бабушке в гости,

Иттить буду плясаючи,
Платком махаючи!
ПКП, № 616

Мост - наиболее сложный образ. Его следует охарактеризовать с нескольких сторон. Во-первых, в нем ошутим временной аспект и даже часто в определенном ракурсе. Мост - это то, что предшествует празднику, это путь к празднику, для праздника, если последний олицетворяется. Праздники бывают разными. В колядках это Новый год, Рождество, Крещение. В свадебных песнях мост ведет к свадьбе. Это может быть, так сказать, персональный праздник, связанный с приближающимся богатством, с гуляньем, гостями, как в процитированной необрядовой песне. Временной аспект образа моста (может быть связанный с идеей временной упорядоченности жизни, ср. 109, с.198-199) присущ не только песням. Он, возможно, даже более явственен в загадках, пословицах. Загадка: мостится мост на семь верст, на мосту куст, на кусту цвет на весь белый свет. Отгадка: будни, воскресные дни и пасха (43, с. 51). Мост может разгадываться как великий пост перед пасхой. Во всяком случае это время, предшествующее празднику. Пословицы: мост не велик пост, можно и объехать; передний заднему мост - на погост (присутствует мысль о поколениях, об отмеренности человеческой жизни, см. 44, II,

с.350).

Вторая сторона образа заключается в том, что мост, изготовляемый из дерева, вместе с тем наиболее определенно сопоставим со всем деревом. Последнее целое, не расщепленное на части часто выступает в роли моста (например, 98, № 84).

Вместе с тем (и это третья сторона) границы образа моста не замыкаются только на дереве. Песни подтверждают замечание В.Я. Проппа, высказанное им в результате анализа разноэтнического материала и в связи со сказками, что «... мотив моста почти всегда так или иначе содержит животное (140, с. 317). Вот как размыкают границы образа моста в сторону животного мира подблюдные песни. Близко к мосту:

Перекину дугу
Да на ту сторону.
ПКП, № 181

И дальше. Появляется волк (обе песни предвещают свадьбу, см. ПКП, №№ 187, 188):

Сидит волчище
Да на пунчище, ..
Откинул хвост
На двенадцать верст, ..

Да бежит волк...
Откинул хвост
На двенадцать верст,
Не встретиться б
Иде с волком!

Хвост на двенадцать верст очень напоминает мост на семь верст. Числительное диктуется исчислением времени: семь дней недели, двенадцать месяцев. Логика развития образов одна: длина, т.е. время, через версты. Звуковые облики слов предельно похожи: хвост - мост (ср. гора, город, торг). Среди животных есть также медведь (первая песня предвещает богатство и счастье, см. ПКП, № 149, а вторая - свадьбу, см. ПКП, № 192):

Плывет медведь
По речушке,..
Он плывет, плывет,
Попыхивает.
Растянул он хвост
На двенадцать верст.

Медведь пыхтун
По реке плывет...
Кому пыхнет во двор,..
Тому зять в терем.

В выделяемый ряд животных следует включить и кобылу. Надо обратить внимание на эмоциональную противоположность песен, связанных с ней, первая предвещает богатство и счастье (см. ПКП, № 148), вторая - смерть (см. ПКП, № 326):

Бегла кобыла
Из Новагорода...

Грива золотая,
Хвост серебряный.

Бегла кобылица
Из Нова города.
У ней хвост торчит,
А под им ворчит.

Есть в ряду и рыба (обе песни предвещают свадьбу, см. ПКП, №№ 193, 194; рыба-мост - образ известный русским сказкам, см. 13, II, №№ 156, 263, 305, 307):

Плыла щука
Из Новгорода
Она хвост волокля
Из Бела-озера.

Идет щука
Из Бела-озера,..
Воз везла
Из Новгорода,..

Не со всеми из животных соотносима женщина - главная героиня лирики. Кроме рыбы она отчасти, менее явно, связана с кобылой. Это следует не только из песенного указания на «женскую» природу последней. В песнях камень, например, разбивает не только героиня (сама из себя), но и конь (Соб., V, № 629; Доб., с. 237, № 2а, б). Гораздо более проблематичны связи между образами женщины и волка, медведя. Однако замечу, что во II СТГ есть песня, в которой волк подчинен женщине, «в руках» у нее наряду с растениями, конем, птицей.

Вернемся к дереву. С разобранным выше кругом сюжетов о дереве связаны очень распространенные в русском, да и вообще славянском фольклоре, песни с образами «невеселого», гораздо реже – «веселого» дерева (дополнения см. 135, II, с. 211-245; указание на связь «невеселого» и «веселого» деревьев с мировым деревом также см. 63, с. 24, 251, 252). Только в данном случае акцентируется не изготовление предметов из дерева, а сам облик дерева. Но можно отыскать песни, находящиеся как бы между двумя выделяемыми кругами, например, в свадебной песне:

Ты сосна моя, соснушка,
Ты сосна да зеленая,
Что невесело стоишь?
Али на тебе да не все ветки?
«На мне все до'дной веточки,
Только нет одной маковки.

96, № 202

У дерева отнимается часть, часть эта связана с покойником. Но развитие сюжета определяется не использованием части, а вниманием к облику дерева в целом («невеселое»), соотносимому с героиней песни.

Так же, как образ дерева, но менее очевидно, эмоционально противоречив образ моста. В песнях есть предметы, напоминающие мост и выступающие в похожей роли. Это скамейка и корыто, сидя на которых, героини ждут богатство, гостей, свадьбу (ПКП, №№ 58, 46, 150, 152, 219, 220). На скамейке могут лежать гусли, а корыто, как известно, может быть метафорой гроба, смерти.

Наряду с кругом песен, объединенных образом дерева, существует круг песен, сгруппированных образом птицы. Как представляется, в круге песен, связанных с образом птицы-женщины, есть свой акцент, выявление которого помогает уяснению некоторых их особенностей. Акцент этот, просматривающийся среди многообразия⁸, заключается в подчеркивании связей птицы с плодородием, возможно особо - с чадородием⁹. В необрядовых песнях, колядках (ПКП, № 75) из перьев птицы делают перину, подушку; в песнях обряда кумовства, продуцирующего материнство (143, с. 128-131), кумой женщин становится кукушка. Возможно, эта особенность сыграла некоторую роль в широчайшем использовании птичьих образов свадебной поэзией. Хотя, конечно, в этом случае должна была сыграть роль и гораздо большая динамичность птичьих образов в сравнении с образом дерева, что соответствовало конфликтности свадебной поэзии. «Лебедь с лебедятами, со малыми со дитятами» в известной необрядовой песне (Соб., II, № 251), казалось, противоречит образу девушки-невесты. Но это память о прошлом героини. Точно так же, как и ее непокорный нрав («спесивая, непоклонливая», там же). Когда-то ее ценили за власть над плодородием, невинность же и покорность в числе добродетелей ее не значились. Сравните с нею воинственную царь-девицу, владелицу гуслей-самогудов, живой и мертвой воды, молодильных яблок, которую сказка заставляет занять и сыновей (120, с. 70-75).

В круге песен, связанных с образом женщины-птицы, хочется особо выделить одну ситуацию: женщина выпускает из рукавов птиц. Птица потеснена здесь женщиной на служебную, второстепенную роль. Это могло случиться еще в рамках мифологической системы¹⁰. Возможно, первоначальное звучание ситуации требует уточнения таким образом: женщина выпускает птиц из рукавов во время пляски. Сравните три варианта зачина известной необрядовой песни:

Выносили красны девушки
Соловьюшку на белых руках.
Соловьюшка-то рассвистывает,
Красны девушки разыграют.
Соб., II, № 119

Выходили красны девушки
Босиком¹¹ на улицу гулять;
Выносили красны девушки
Соловьюшку на белых руках.
Соб., II, № 120

Выходили-су девушки,
Выходили-су красные,
С коровадам на улицу;
Выносили-су девушки
За рукавьем по соловью.
Соловьи рассвистались,
Рукава размахались;
Соловьи разлетались,
А девицы расплясались.
Соб., II, № П8

Примеры должны быть сравнены с эпизодом пляски царевны во дворце в сказке «Царевна-лягушка». В.Я. Пропп писал, что в сказочной героине проступают черты устроительницы мира, леса и воды. «Это древнейшая, еще тотемическая охотничья стадия царевны. Именно на этой стадии мир создается через пляску» (145, с. 201).

До сих пор фольклорный мир представал как бесконфликтный, как мир творящийся, причем из себя, т.е. подчеркивался добровольный характер деяния. На самом же деле этот мир полон борьбы, в связи с которой выделим три сюжетных круга. Первый из них менее специфичен для лирики, второй и третий - более. Начнем с первого.

Он связан с образом змея (змеи), персонажа, популярного в мифологии многих народов. Змей присутствует в лирике, хотя менее явно, в том ряду предметов и животных, которые выше сопоставлялись с образом женщины. Змей осмыслен обычно как образ отрицательный, как сила, противостоящая героине. Например, цитируемая необрядовая песня о посылке молодухи за водой может звучать так:

Посылат свекор и туды-сюды,
И туды-сюды - в полночь по воду.
Я нейду, нейду, я не слушаюсь:
Я боюсь, боюсь волка серого,
Волка серого, змея лютого.
Соб., II, № 581

Не только в лирике змей понимается как враг, противопоставление положительного героя змею обычно также в сказках, былинах и пр. Как и в них (см. сестра, жена – змеихи), в лирике чертами змея наделяются семейные враги главной героини (например, чужая жена – разлучница). В песнях исследуемой ТГ свекор имеет эпитет «лютый», а это устойчивая характеристика змея. Свекор посылает молодуху за водой к «рыбе великой», «змею лютому» в соответствии со своей сущностью.

Змей - не единственный противник женщины в песнях (переходим ко второму сюжетному кругу), героиня в своих древних обликах часто оказывается стороной страдающей: дерево рубят, птицу и рыбу ловят, терзают. Нередко это делает герой-мужчина, В песнях, где нет конфликта суженых, добыча, предметы, изготовляемые из дерева, пуха, служат обоим - женщине и мужчине:

Выходила, выступала
Настенька – лебедка,

Перышки сбирала,
В подушечку клала;..

«С кем мне спать?
С кем мне ночевать?
ПКП, № 75

Кому поиграть в гусли,
Кому поплясать будет?

Играть в гусли молодцу,
Плясать красной девице!
Соб., II, № 166

С кем же мне будет
Бела рыба кушать?
Кир., № 1195

В песнях же, подчеркивающих конфликт, предметы могут как бы отторгаться от

героини, «обманывают» ее (песенное выражение), начинают служить суженому:

Засватаю, засватаю, возьму замуж за себя!
Будешь стоять у постелюшки моей,
Будешь лить горючи слезы!
Соб., II, № 251

Да ты не слушай, хоть Анна, у Василья игры,..
Да что Василья-то гусельцы звончатые,..
Да они скоро-то перезовут на чужу сторону,..
98, № 32

Песни о насильственном воздействии на женщину-героиню, лишении ее власти над определенными благами следует сопоставить с мифом о борьбе Громовержца с противником, реконструкции которого в его балто-славянском и балканском вариантах сейчас уделяется большое внимание (ср. змей оборачивается деревом или залезает в дупло, победа Громовержца изображается как рубка деревьев, см. 63, с. 98-100). В части исследований этого мифа подчеркивается, что конфликт с противником для Громовержца продолжается в борьбе со своей женой (ср. песенный конфликт суженых), которая оказывается связанной с противником (63, с. 115, 151; 187; 179).

Сопоставление песен с мифом о борьбе Громовержца проясняет, что во втором сюжетном круге женщина находится в позиции, противоположной той, которая есть в первом круге: она не против змея, а рядом с ним. В этом лирика противоречит многим эпическим произведениям, верованиям, отражающим представления о «нечисти», враждебной главному положительному герою.

Однако, следует уточнить: если противопоставлению змею, каким-то его модификациям в лирике достаточно очевидно, то уравнение положительной героини со змеем (змеей) не явно. Очень редко оно выступает как соположение образов. Это имеется, например, в цитированной песне о превращении женщины в дерево, где коромысло, ей принадлежащее, становится «змейкою» (примечателен ласкательный характер слова). Гораздо чаще соответствие между героиней и змеем обнаруживается в сюжетном плане. Так, например, в добавление к сказанному укажу, что существует круг текстов, объединенных идеей: женщина теряет скот (она его губит, лишается, грозит украсть; тексты были выделены еще А.А.Потебней, см. 135, II, с. 425-439). Скоту, как показывают исследования, принадлежит важная роль в конфликте Громовержца с противником (63, с. 38-41)¹².

Змей в лирике находится к женщине - положительной героине примерно в том же положении, что и конь. Оба образа имеют женский и мужской варианты (кобыла и конь /чаще/, змея /чаще/ и змей); оба выступают с женщиной в аналогичных сюжетах (причем змей шире); оба связываются с женщиной негативной связью, конфликтной ситуацией тогда, когда реально фигурируют в текстах в виде образов) так, в конфликте из-за скота на первом месте – кони). Вообще же есть основания полагать, что за песенными различиями в соотношении женского персонажа с называвшимися образами разных животных стоят какие-то исторические варьирования, сдвиги архаического мировоззрения.

Ту же, что во втором сюжетном круге, позицию и аналогичным образом женщина занимает и в третьем из выделяемых кругов. В песнях женщина не всегда изображается страдающей стороной. Иногда она активно отстаивает себя. В таком случае ее оружием зачастую оказываются предметы, стихии, появление которых в песнях опять-таки по всей видимости обусловлено мифологическими традициями. Очень часто это дерево, камень, огонь и вода. Хотелось бы выделить здесь огонь к воду. Они взаимосвязаны и выступают на стороне женщины.

В песнях огонь может происходить от грозы, но это сравнительно редко. Такой

огонь враждебен героине: опаливает косу невесты, убивает милого друга (ПФМ, № 200; Соб., III, № 116). Гораздо более популярен низовой огонь. Такой огонь - беда для мужчины. В вариантах необрядовой песни беда выглядит так:

Уж как на горе
Сырой бор горит,
Он горит, горит,
Разгорается,
А мой старый муж,
Мой постылый муж
Разнемогается.
Соб., III, № 150

Бел-горюч-то камень
Разгорается,
Мой-от миленький друг
Не возмогается.
III, № 268

Гореть может не дерево, не камень, а, например, свеча (трансформация). Сравните варианты зачина необрядовой песни:

Сказали про милого: милый не жив, не здоров;..
Соб., III, № 492

Горела, горела воску ярого свеча,..
Соб., III, № 496

Свеча встречается и в вариантах предыдущей песни (Соб, III, № 151).

Огонь часто связан с водой. Связь эта может быть причинно-следственной, т.е. огонь загорается от воды (см.ниже). Но иногда в песнях эта связь теряется или же каким-то образом трансформируется. Например, в песне «Уж как на горе» после вышеприведенного начала говорится о том, что героиня идет за водой, затем она поднимается на гору (огонь, смерть на горе, камне, дереве - это устойчиво), возвращается домой, где находит суженого мертвым. Вода в песнях часто заменяется вином, иногда просто зельем каким-то. Вином женщина опаивает мужчину, а потом сжигает его:

Наварю я пива пьяного,
Накурю я вина зеленого,
Напою я мужа пьяного,
Положу его средь двора,
Оболоку его соломою,
Зажгу его лучиною;..
Соб., III, № 139

Замечу, что пожар может происходить не только от воды (стихия рыбы), но и от птицы. В причитании предсвадебной недели невеста жалеет, что занималась вышиванием «полотенышек», надо было шить «перье лебединое», а «весною красивою» улететь с птицами к жениху, опустить ему на терем «огня-царя искорку»,

Да сожечь бы мне, молоде,
Да чужого чуженина,

Головешкой прокатити!

98, № 434

Представление об огне как о несчастье для мужчины прочно укоренено в песнях, иногда встречается безотносительно к повествованию о конфликте суженых (см. 117, с. 261; ПП, № 104; Доб., с. 568, № 64; с. 622, № 25а,б).

Тем не менее встречаются произведения, в которых огонь загорается по вине мужчины, служит ему. Так герои поменялись местами в балладе «Казак и шинкаря» (в балладах своеобразно переплетаются эпические и лирические традиции). Но в остальном произведение подчиняется указанным закономерностям. В нем есть замена воды вином: на горе стоит корчма, в той корчме водку пьют. Шинкаря - заведомо суженая, с которой герой в конфликте, т.к. она связана с вином (водой). Но огонь здесь враждебен женщине (117, с. 270-272; ср. также Соб., V, № 23):

Повесил шинкаря

Он на сосенку.

Зажег казак сосенку

Снизу доверху.

Сосенка горит,

Шинкаря кричит.

Отмечу, что в этой балладе женщине враждебно и слово: казак манит, обманывает шинкаря. Сравните с песней гуслей, отторгнутой от героини, зовущей ее на чужую сторону. Большею частью в песнях дело и ограничивается словопрением («Соловей кукушку уговаривал»).

Огонь, загоревшийся от воды - это беда не только для суженых. В песнях героини сжигают также те прежние свои оплоты, обличья (имеющие значения центра мира), от которых они оказались отторгнутыми.

Так город, терем - обычные места нахождения невесты, тысяцкий-воевода и жених берут их приступом. Терем, принадлежащий жениху, невеста хочет сжечь (цитировавшееся причитание). Женщины сжигают и города, например:

Да почерпнула ведерком,

Пошла, пошаталася,

Вода расплескалася,

Расплескалася вода,

Да загорелась слобода.

ПФМ, № 127

В песне о пожаре Москвы город зажигает ключница князей Шереметьевых (этого исторического имени может и не быть), пошедшая в погреб¹³ (ключница иногда заменяется вдовой, см. Доб., с. 305, № 92а, т.е. одинокой женщиной, подробность устойчива в песнях о пожарах, ср. Соб., II, № 495 и пригодится дальше). В последних двух песнях конфликт суженых, смысл действий героинь скрыты. Но и действий может не быть, как, например, в песне о пожаре Ярославля (иногда заменяется Москвой), в вариантах которой город, лавочка сгорают, а ленточки, предназначенные женщинам, «остаются»¹⁴ (см. Доб., с. 626, № 30, ПП, №№ 20, 162, 172, ПСП, с. 404, № 22). В этой песне само воплощение идеи о пожаре по вине женщины, для женщины имеет скрытый, опосредованный характер. У песни есть близкий аналог (по выражению идеи, деталям), величальная холостому:

За речкою огонь горит,

Как за быстрою полымь пышет...
Еще кто у нас холост ходит?..
Он охоч ездить по ярмонкам,
Он охоч гулять по лавочкам,
Он охоч закупать алым лентам,
Да и всем девкам по ленточке,
Своей суженой он и две вдруг.
Соб., IV, № 97

В величальной и песне о пожаре Ярославля косвенно выражена и идея о беде для мужчины (холостому, купцу - убыль, девкам, суженой – прибыль).

К сжигаемым в песнях предметам относится также овин (Соб., II, №№ 615-617). С ним, видимо, связывались представления о центре. Овин в диалектах называют раем (44, IV, с. 56), а рай - это, как предполагают, древнее название мирового дерева (63, с. 247-248). Овин молодушка может молотить, а не сжигать, но подробности молотьбы напоминают изображение пожара:

На заре-заре овин молочу;
Выше пелевы солома летит.
Соб., II, № 553

От того ли-то вина загоралася земля,
Полымя кидало выше города Китая.
Соб., II, № 373

В песнях сжигают и дерево со всеми обитателями (орлом, пчелами, горностаем), узнается «трехугодлиное» мировое дерево. Дерево сжигают так:

Выходила девушка
В сырой бор,
Выносила девушка
Жар в рукаве,
Зажигала девушка
Борт-сосну,..
ПКП, № 603

Обычно из рукава женщина выпускает птиц, а не жар (ср. Соб., II, № 118). Это не случайная замена, образы птиц и огня соединились и в процитированном выше причитании (ср. песни со сказанием о княгине Ольге, сжигающей город князя Мала с помощью птиц, см. 128, с. 42-43).

Существует и иная форма борьбы героини с растением. Она полет траву, которая, как и цветы, заменяет в песнях дерево. Причем подробности прополки сравнимы с деталями молотьбы и пожара:

Уж я луку-то полола
Через тын высоко,
Перебрасывала,
Через тын высоко,
В чисто поле далеко.
Сер., с. 270, № 36

В трансформациях: молотить, полоть - явен календарный аспект, мысль не только

об уничтожении, но и о возрождении.

Наконец, от зелья горячей оказывается еще и земля. В необрядовой песне:

От того ли-то вина загорелася земля,..

Соб., II, № 373

В балладе:

Ходил-гулял добрый молодец,
Стружил стружки вострым ножечком.
За ним ходит красна девица,
Ето прежняя любовница.
Берет стружки, все на огонь кладет,
На огонь кладет, все змею печет,
Змеиное сердце вынула,
Из того сердца зелье сделала.
Зелье лютое проливалось,
От того земля загоралася.¹⁵

173, № 269

Молодец рубит дерево (стружит стружки), за что ему и воздается: дерево и змея служат женщине. Обращаю внимание на упоминание о вынимании у змеи сердца (ср. камень как часть тела, горящий камень), на последовательность элементов: змея, сердце, зелье, огонь. Этот ряд¹⁶ повторится еще в одном примере (см. ниже). Баллада проясняет происхождение песенного низового огня, беды, ведь может быть и так:

Выливат чару на сыру землю.

От того земля загоралася,

От того земля зарождалася.

173, № 268

Еще И.И. Срезневский указывал на существование у славян представления об огне и воде как о «первородных стихиях», на факт поклонения огню и воде (178, с.19-28). Бытование веры в очищающую и целебную способность огня и воды, запретов и обычаев, связанных с поклонением этим стихиям в их вещественной (без олицетворения) форме, подтверждает и современный этнограф (183, с. 65-74).

Можно предположить, что в песнях отразились разные мифологические представления о рождении земли. С одной стороны, она рождается водой и огнем (именно поэтому в песнях о пожарах упорно сохраняется мотив одиночества, связанный, как говорилось, с идеей о первой земле). С другой стороны, рыбой, выбрасывающей камень, в котором как бы застыли прозрачность и холод воды, искры и жар огня. И возможно, что Буян-остров, который всегда земля, - это земля, рожденная водой и огнем (ср. 109, с. 206-207).

В песнях мотив огня, произошедшего от воды (иногда - птиц и камня, например, в песне из-за потери перстенька загорается долина, см. Доб., с. 392, № 31) и сжигающего центр, из которого мужчина вытеснил женщину, объективно имеет эсхатологический характер. Первоначальный мотив перевернут: не начало, а конец, не творение, а уничтожение. Но самой лирикой этот мотив не воспринимается как эсхатологический: с помощью воды и огня отстаиваются, утверждаются права и свобода женщины. Напротив, в эпическом произведении анализируемый мотив действительно может получить эсхатологическое звучание. В качестве примера приведу отрывок из рассказа о том, как мельник-знахарь добывал «спрыг-траву» (цветы папоротника), а нечистая сила пыталась

ее отнять и пугала страшными видениями: «Вижу - зажгли нашу деревню. Горит она передо мной, и вот вижу свой дом, как он горит, и семья моя горит там... Вдруг около меня проваливается земля, и я остаюсь на одной кочке, а то все водой заливают... волны эти так и хлещут выше избы, а потом снег пошел с бурей, кочка качается... показалось, будто солнце падает на землю, и земля горит страшным пламенем; народ тоже горит и стонет» (161, с. 369).

Довольно близко к рассказу та же мифологическая основа выразилась в верованиях, повлиявших в свою очередь на течение исторического события. 21 июня 1547 года в Москве случился «новый страшный пожар, какого еще никогда не бывало в Москве». На другой день шестнадцатилетний царь Иван /Грозный/ «поехал с боярами в Новоспасский монастырь навестить митрополита... начали говорить, что Москва сгорела волшебством; чародеи вынимали сердца человеческие, мочили их в воде, водою этою кропили по улицам - от этого Москва и сгорела. Царь велел разыскать дело;.. бояре приехали в Кремль, на площадь к Успенскому собору, собрали черных людей и начали спрашивать: кто зажигал Москву? В толпе закричали: «Княгиня Анна Глинская с своими детьми волховала: вынимала сердца человеческие да клала в воду, да тою водою, ездя по Москве, кропила, оттого Москва и выгорела!.. бояре, злобясь на Глинских, как на временников, напустили чернь: та бросилась в Успенский собор, убила Глинского, выволокла труп его из Кремля и положила перед торгом, где казнят преступников... бросилась на людей его, перебила их множество, разграбила двор...» На молодого царя московские пожары произвели сильное впечатление, в соответствии с народными традициями он трактовал их эсхатологически: «... Господь наказывал меня за грехи то потопом, то мором, и все я не каюсь, наконец бог наслал великие пожары, и вошел страх в душу мою и трепет в кости мои, смирился дух мой, умилился я и познал свои согрешения: выпросив прощение у духовенства, дал прощение князьям и боярам» (176, с. 433-435).

В качестве общих деталей этого исторического события и песен следует отметить: указанный выше ряд элементов - источников пожара: сердце, вода, огонь; сгорание города, т.е. центра; женщину как виновницу происшествия.

В заключение следует указать на две существенные особенности охарактеризованной в главе мифопоэтической традиции. Это, во-первых, соразмерность чудесного мира человеку, естественность с этой точки зрения его форм: не змей, а маленькие змейки характерны для лирики, не «рыба велика» (это песенное исключение), но «три окуня». Это, во-вторых, важность временного аспекта; выделенные сюжетные круги объединяет противопоставление начало - конец (рождение земли, предметов - конец .мира). Для выделенных особенностей можно предложить общее объяснение: за ними стоит отказ от мыслительного, абстрактного оперирования с пространством, пространственными формами и деформации их на этой почве.

Надо отметить, что в работах некоторых исследователей, привлекавших иной, чем в этой главе, материал, имеются наблюдения, перекликающиеся с вышесказанным. Так указывалось, что временной аспект важен для понимания фольклорных сюжетов, связанных с мифическим образом жены Громовержца(ей принадлежит функция временной регламентации, см, 179, с.259-260; 187, с. 282). Указывалось также, что широко распространенный в фольклоре образ Дуная варьируется. «В мужском пласте фольклора» это крупная река, часто граница - и в обрядово-мифологическом, и в историческом смыслах (107, с.157, 160-161). В «женской традиции» образ Дуная как бы мельчает, становится пространственно-неопределенным, просто обозначением «воды с оттенком сакрализации и поэтизации». Это место девичьих мечтаний, семейных трагедий, совершения обрядов, гаданий.

Особенности трактовки общего духовного наследия исследователи объясняют

влиянием обстоятельств жизни, жизненного опыта (биологического, социально-исторического) их творцов (см. также 62, с. 175-178). Мир женщин, основных творцов лирики, был подчинен жестким природным ритмам, замкнут (дальние походы - удел мужчин), а потому близок и устойчив. Все это и сказалось в особенностях лирической мифопоэтической традиции.

Примечания

- ¹ Этимологически он, как и. остров, родственен дереву, см. у А.А. Потебни: «В языке сродны камень и корень: ... при сербском крш, камень, встречаем русское карта, кирша, сучковатый пень, колода или коряга, мешающая ходу судна;...» (136, с. 220). **Камень** иногда также *гора, скала* (44, П, с.80).
- ² Варианты этого фрагмента также см. Соб., I, №№ 255, 257, 258, 260, Соб., IV, № 337, Соб., V, № 160, Соб., VI., № 116; Кир., № 388; Ш., № 540; ПСП, с. 633-634, № 55; НППК, II, № 328; ТФНО, № 11.
- ³ В заговоре: «Как в морской пучине сер камень не /вс/ тавает, так бы у раба Божия имрека тоска-кручина к ретивому сердцу не приступала» (126, с. 218).
- ⁴ Большой фольклорный материал и библиография исследований о Буян-острове приведены в статье В.Н. Вилинбахова «Балтийско-славянский Руян в отражении русского фольклора» (32). Однако с основным выводом исследователя будто Буян-остров попал в русский фольклор единственно как воспоминание об острове Руяне, «языческой Мекке славян», согласиться нельзя. Сам остров, вероятно, обрел такую роль вследствие определенных мифологических представлений.
- ⁵ Тожественное сказкам представление о чудесном камне прочно закреплено народной лирикой в эпитетах: бел, т.е. прозрачный, холодный; горяч, т.е. с искрой, заключающий в себе жар, огонь.
- ⁶ Иногда женщина становится также зверем и вихрем.

Большая сестра - зверем в леса,
Средняя - звездой в небо,
А меньшая - щукой в море.
Соб., I, № 258

Первая пошла - звездой в небу,
А другая пошла - вихрами в поле,
А третья пошла - щукою в море.
Соб., I, № 370

Это редкие перевоплощения женщины. Но как раз к ним сейчас имеется удовлетворительный комментарий в свете мифологических представлений (198; 40). Правда, исследователи не привлекали процитированную песню и в сопоставлении

женщины и зверя (см. 40) опирались на косвенные песенные свидетельства: не на сюжетное перевоплощение, а на наличие в песнях параллели; женщина – зверь (ласка, куница). Тем не менее раскрыты принципиальные черты процитированной песни: название, обобщенный образ зверя (маленький, красивый, гибкий хищник), органичность чередования зверь/вихрь; естественность появления женщин в виде ласточек в этой и других близких ей песнях (в том числе известной – «Горы Воробьевские»). Следует отметить, что в таких песнях женщина в указанных ее воплощениях сюжетно выделена: вихрь, ласточки и, видимо, зверь (т.к. в лесу) находят убитого молодца.

⁷ Такие превращения девушки в той же ситуации: она не хочет любить молодца, см. в польских, чешских, сербских песнях (211, с. I4I-I43, 243-246, 340-341, 319-320).

⁸ Птица, теряющая перья, в лирике популярна. Используется этот образ очень широко и изобретательно:

Тут летела же пава...
Перья ронила.
Мне не жаль того пера,
Жаль молодца.
Записали молодца во солдатушки...
18, с. 61

Летела гаголка,..
Теряла перья...
Собирайте перья!
«На что эти перья?»
- «Мост мостить».
ПКП, № 74

⁹ Дерево, конечно, тоже связано с плодородием (семиковые, троичские песни). Но в лирике в целом это подчеркивается несколько менее настойчиво, особенно в характерном оттенке связи с рождением детей (хотя постель может заменяться кроватью, предметом из дерева, см., например, песню «Как по морю»; а также Доб., с. 43, № 67; Соб., IV, № 334). В редчайшем случае из дерева делают таганок (21, с. 116), т.е. предмет, имеющий отношение к еде, ср. птица и рыба как добыча.

¹⁰ Ср.: «В мифологии кетов... это время «оживления природы» (весна - Л. Р.) отождествляется с приходом на среднюю землю, к людям мифической матери природы,.. представляется одетой в белое платье-пух, а в рукавах у нее спрятаны в виде пушинок все перелетные птицы» (9, с. 52).

¹¹ Босота девушек - не оговорка, хотя очевидно, что этот намек на сакральную обрядовую наготу уже плохо понимается в песнях. Черта эта устойчива, но чаще реконструируется от противоположного; из песенных наставлений девушке не ходить гулять босой, из подчеркивания ее «обутости» (98, № 91; ПКП, № 452).

¹². См. также замечание А. А. Потебни по поводу вариантов баллады о превращении невестки в дерево: «Лютая свекровь посылает... невестку в поле..., где она оборачивается тополею..., потом сына,.. заставляет срубить тополи, или, что странно, былину. Странно также, что в некоторых вар. ... сын бросает секирою в былину» (134, с. 48-49). Дерево может заменяться в песнях травой (былина) и цветами. Секира же - оружие, уместное в бою (например, со змеем). В вариантах проступила небытовая основа сюжета.

¹³. См. 173, №№ 283-286. Ср.: молодушка сжигает пьяного мужа «среди двора на погребке». Погреб осмысливается как трансформация колодца (одна из замен мирового дерева), находящегося в песнях обычно на горе или во дворе. В связи со сказанным можно предположить, что еще одно произведение, где огонь служит мужчине - это историческая песня о взятии Грозным Казани (66, №№ 47-83). Отсюда в песне - погребка, свечи, бочки с «зельем-порохом-вином», «молоденька татарочка» на стенах Казани. Следует вспомнить народные представления о казанской богатырше, якобы возглавлявшей оборону города (54, с.28-30). Сила эпических традиций переадресовывает огонь в исторической песне и балладе (в балладах победа легко склоняется на сторону и женщины, и мужчины).

¹⁴. Ср. с купальской песней о трех змеях, сжигаемых на горе (ПКП, № 642). Ярославские ленточки ассоциируются со змеями купальской песни, а город, торг (лавочка в песне о пожаре Ярославля) - это обычная песенная замена горы. При наличии сходной основы песни разнонаправленны: с одной стороны, сжигаются змеи, тракторку см. 63, с. 234); с другой стороны, сжигается город, мир (см. ниже).

¹⁵. В вариантах женщина сжигает суженого и коня. В редком варианте баллады конный герой саблей (ср. «вострый ножечек») отрубает голову героине, сжигает женщину (см. Соб., I, № 134, ср. «Казак и шинкара»).

¹⁶. Ряд, а вместе с ним и вся баллада, может иметь в традиции несколько другой вид: змея, роса, вода. Роса - разновидность чудесного камня, она, как и камень, в своем положительном варианте часто трактуется как драгоценность вообще, поэтому из нее делают золотые, серебряные предметы (см. 135, II, с. 455-471).

ГЛАВА II. ОБРЯДОВЫЕ СВЯЗИ НЕОБРЯДОВЫХ ПЕСЕН С ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЕМ МОДОСТИ И СТАРОСТИ

Может показаться, что проблема обрядовых традиций неактуальна для исследуемых необрядовых песен. Вопрос тогда решается примерно так: противопоставление поколений - тема вечная, она была особенно острой при обычаях и нравах, царивших в патриархальных семьях, песни точно указывают на те повседневные жизненные ситуации, в которых конфликтные отношения поколений проявляли себя с наибольшей ясностью. В самом деле, что, казалось бы, может быть жизненнее, проще таких песенных ситуаций: молодая женщина, не забывшая еще «девичьих ухваток», рвется на улицу, в хоровод, но ее не пускают, грозят плеткой; молодая женщина, стараясь идти тихо, чтобы не услышал свекор, возвращается с гулянья; молодую женщину в чужой семье мужа посылают за водой ночью, плохо одетую и т.п.

Но восприятие этих песенных ситуаций на фоне этнографических материалов заставляет задуматься над их «простотой». Начнем хотя бы с того, что народные гулянья, собрания, на которые так рвется молодуха, - явления всенародные, каждой половозрастной группе там находилось место. Об обычаях алтайских старообрядцев исследовательница пишет: «В свободное от работы время у старообрядцев все население собиралось на улицах села большими группами. Молодухи вместе со своими мужьями присоединялись к играм молодежи. Мужчины и женщины среднего и старшего возрастов составляли свои группы...» (162, с.81; обычаи конца XIX- начала XX века). В местностях возле Курска было так: «... каждая девушка и молодая женщина (до 30 лет) должна была пройти в праздничном таночном шествии в течение трех дней не менее одного раза... В указанных танках принимала участие преимущественно молодежь обоего пола, но также пожилые селяне и даже старики, которые любили таночные шествия... Мать не имела права не отпустить дочь, а муж - жену на традиционный танок (159, с. 83, 87).

Формы участия различных половозрастных групп в собраниях были определены и, что немаловажно, различались даже в близких местностях. На Алтае же во время масленичных катаний на лошадях «... девушки и молодые женщины приглашали к себе подруг, а парни - товарищей и катались все вместе... В других сибирских селах молодежь и молодожены катались раздельно. Замужние женщины катались в женской компании...» (162, с. 83). Подобное разнообразие форм участия зафиксировано и на другом конце страны, в Поморье (см. 20, с. 109).

Все собрания выполняли важные и различные общественные функции, часто они были связаны с праздниками (земледельческого календаря, христианскими), иногда были связаны с производственной деятельностью («копотихи», «супрядки», «капустки»). Во время собраний, кроме того, что они были всеобщими любимыми, а часто и единственными развлечениями, самым непосредственным образом закладывались семьи, их благополучие: высматривались женихи и невесты, совершались необходимые магические действия.

Таким образом, согласно этнографическим данным выход в люди не был той ситуацией, в которой желания молодухи систематически не совпадали с интересами других членов семьи мужа. Причем как раз эта ситуация не решалась каждый раз заново в зависимости от воли участников. Ограничения в виде бытовой нормы, общественного мнения (например, для молодухи - сама возможность присоединиться к девушкам) налагались на обе стороны. Уже явно видимое расхождение между существенным единообразием отражения конфликта старых и молодых в песнях и многообразием местных традиций их реального поведения в связи с теми же ситуациями должно наводить на размышления.

Исторические сведения, хотя и скудные, не противоречат недавним этнографическим описаниям. Так же упоминаются «скачки и пляски» мужчин и женщин (1741 г., см. 122), говорится об участии в игрищах «женок и девок» (1651 г., см. 171).

Многолюдность подобного рода собраний, их роль важнейшей формы общественной жизни прослеживаются вплоть до Древней Руси («игрища утолочена и людии множество на них...», см. 154, с. 173-174), и, конечно, восходят к еще более далеким временам.

Несколько неожиданно в свете этнографических данных выглядит и традиционное повествование о посылке молодухи за водой. Современный исследователь этнографии средневековых городов пишет: «... девушки, по-видимому, с удовольствием ходили по воду... Места, где брали воду, становились своеобразными женскими клубами, где можно было и посудачить о том о сем» (150, с. 212). Надо полагать, что женщины с удовольствием судачащие у источников воды, встречались не только в городах. Вообще же, хождение за водой - это все-таки не тот труд, в продукте которого при наших природных условиях (рельеф местности, количество источников) постоянно должна была ощущаться нехватка. В то же время трудно предположить, что за песенной посылкой молодухи за водой ночью, не одетой стоит, так сказать, в чистом виде желание поиздеваться, причем типичное для реальной действительности.

Не были повальным бедствием для девушек, молодух и старые мужья, о которых много говорится в песнях, родственным исследуемым в настоящей работе. В трудовых слоях общества брак был необходим с хозяйственно-экономической точки зрения. По этой причине, в частности, мужчин, не женившихся смолоду, оставались единицы. Вдовцов же, также способных претендовать на роль старого мужа, естественно, не могло быть слишком много. За них не спешили отдавать девушек по хозяйственным соображениям и из-за суеверий (31, с. 63-64; 57а, с. 38; 110, с. 187). Есть сведения о том, что в крестьянской среде «неравные браки со значительным (10-15 и более) превышением возраста мужа над возрастом жены были крайне редким исключением и, как правило, осуждались» (Среднее Поволжье, см. 57а, с. 40). Песни о старых мужьях пели повсеместно, но трудно указать, на какие брачные нормы песни ориентированы. Представления о желанном брачном возрасте существенно менялись от века к веку (150, с. 213-214), менялись даже на глазах: так, в пореформенное время в некоторых районах брачный возраст женихов повысился из-за необходимости тянуть жребий по отбыванию воинской повинности (31, с. 65; 75а, с. 44). Брачный возраст зависел от занятий населения: он был заметно выше в местностях, где мужчины были заняты отхожими промыслами.

Возможностей выйти за малолетнего жениха у девушек было больше, и это определялось, в частности, экономическими причинами. Девушку-работницу, с одной стороны, старались подольше задержать в родительском хозяйстве и, с другой стороны, пораньше, женив на ней сына, получить в новой семье. Это противоречие было особенно острым в тех местностях, где мужчины часто отлучались от хозяйства, и потребность в хозяйке дома была очень велика. В разных районах противоречие разрешалось различно. У крестьян Среднего Поволжья «нередко отмечались случаи, когда муж был значительно моложе своей жены» (хотя по большей части «соблюдалось равенство возрастов жениха и невесты», см. 57а, с. 40). В Западной Сибири «сами родители предпочитали не отдавать дочерей за «малолетних» женихов,.. Высватать «добром» за малолетнего жениха у кого-либо из крестьян дочь было делом трудным... преобладали браки ровесников и лиц со сравнительно небольшой разницей в возрасте» (110, с. 184, 185, 187).

Все вышесказанное не означает, что вообще отрицается существование практики насильственных браков. Жених бывал нелюбимым, немилым, но выразить это можно по-разному.

В свадебной поэзии подчеркивается, что жених чужой, незнакомый, появление его подобно вражескому нашествию (а жених мог быть с соседней улицы, а мог быть и любимым). Такая интерпретация немилоты жениха, конечно, связана с актуальной для свадебного обряда оппозицией свой - чужой, связана с весьма архаическими традициями. Условность здесь уловить довольно просто.

В отношении необрядовых песен о взаимоотношениях молодых и старых это,

видимо, сделать труднее: «Утрата второго звена в композиционной структуре таких хороводных песен, когда героиня стоит перед выбором суженого среди «старого», «малолетнего» и «ровнюшки» могла быть вызвана и социально-историческими причинами. С официальными запретами выдавать девиц за малолетних отпало и их песенное выражение» (61, с. 22; см. сходно 28, с. 78, 110). Очевидно, что песни восприняты наивно-натуралистически: были браки - были песни, издали законы, браков стало меньше - мотив о малолетнем утратился. Логика взаимоотношений трех явлений: законов, социально-исторических обстоятельств, песен - недопустимо упрощена. Законы не справились с проблемами действительности. Тогда, когда не было возможности получить в дом хозяйку иначе, чем женив малолетнего сына, находилось достаточно хитростей не только для того, чтобы обойти законы, но и для того, чтобы уговорить девушек, даже обмануть их родителей, противившихся этим бракам (см. 110, с. 184-187). Связи песен и социально-исторических обстоятельств также весьма сложны.

Все называвшиеся песенные ситуации: молодую не пускают на гулянье, поздно посылают за водой, девушку выдают за старого, за малого - могли и, конечно, имели аналоги в действительности. **С точки зрения отдельных фактов в этих ситуациях нет ничего удивительного. Но народная поэзия не движется отдельными фактами. Загадка заключается в том, почему именно эти ситуации трактуются в песнях как наиболее характерные; как стали они фокусом, собиравшим, возможно, усиливавшим, во всяком случае, трансформировавшим, подчинявшим фольклорной традиции все многообразие жизненных ситуаций и впечатлений.**

На поставленные вопросы нельзя ответить без обращения к обрядовым сторонам действительности, без выявления, как и в случае со свадебной поэзией, архаических традиций. Попытки такого рода осмысления песен нашей науке известны. Они единодушны в том отношении, что исследуемые песни привлекали внимание исследователей при изучении календарно-аграрной обрядности.

Е.В. Аничков прямо относил эти песни к весенним обрядовым, но не «узко обрядовым», под которыми он понимал песни-заклинания (веснянки, поздравительные песни), а к обрядовым песням «более широкого применения» (10, II, с. 1). Их обрядовое назначение, особенности темы он объяснял психологически: «Молодица стала выставляться как страдальца; она тщетно рвется на улицу погулять, как прежде с подружками, но сердитый муж или родня мужа противятся, не пускают. И этим преувеличиваньем и самое хороводное веселье получает больше блеска, выставляется в самом неудержимо привлекательном виде, и семья, помеха этому веселью, естественно должна очерчиваться самыми мрачными красками как нечто злое, гнетущее, враждебное всякой радости» (10, II, с. 58). Т.е. эти песни возникают на гребне весеннего веселья, имеют целью изобразить веселье «запретным плодом», от чего оно становится только «слаще» (ср. 10, II, с. 62, 341).

Сейчас такое психологическое объяснение представляется уже недостаточным. Но важно отметить, что оно связано не только, а может быть даже не столько со слабыми, сколько с сильными сторонами работы Е.В. Аничкова. Ученый исследовал огромный материал, песни разных славянских и западноевропейских народов. Это дало возможность увидеть, что песни о конфликте молодой с мужем и родней мужа - только часть песен с темой, которую Е.В. Аничков назвал «темой о борьбе хороводного веселья с его противниками». Разные группы песен с этой темой неодинаково распространены. В западноевропейских странах популярнее песни группы «спор матери и дочери»: мать не пускает в хоровод дочь (10, II, с. 63-65). Повсеместно были распространены песни о монахах и монахинях, желающих отправиться на гулянье (10, II, с. 65-67). Е.В. Аничков отметил, что песни с указанной темой различаются не только по главным персонажам, но и по настроению. Кроме мажорных есть песни, имеющие «в виду изобразить хороводное веселье в трагическом освещении» (10, II, с. 71). Многоаспектное видение материала

уберегало от натуралистического его толкования, способствовало поискам какого-то наиболее общего объяснения, каковым и является психологическое.

В ходе исследования календарной обрядности, но не весенней, а зимней, обращался к некоторым из интересующих нас песен В. И. Чичеров. Среди песен, исполнявшихся на святках, ученый выделял и такие два типа: 1/ песни о запрете свекра и свекрови идти на игрище; 2/ песни об отношении к игрищу мужа-старика. По мнению В. И. Чичерова: «Они не относятся к числу обрядовых, поскольку они поются при любых обстоятельствах...». На этом мысль исследователя не останавливается, важно продолжение: «В этих песнях допустимо видеть не только рассказ о своевольстве женщины, поступающей не так, как ей приказывают главенствующие в большой семье свекор, свекровь, муж, но и отражение противоречий между нормами поведения, установленными в жизни нового времени, с пережиточными нормами, вступающими в силу при совершении обряда. Если в повседневном быту поведение и положение женщины резко отличалось от жизни холостой молодежи, то для проведения обряда запреты, налагаемые на женщину с вступлением ее в брак, снимались, как бы ни противодействовала этому семья, возглавлявшаяся свекром или мужем» (201, с. 179, см. также с. 177, 178).

Это рассуждение интересно попыткой осмыслить типологию темы, конфликта необрядовых песен в связи с обрядовой действительностью. Но в нем не учитывается, что в реальной действительности семья мужа, муж принадлежали к той же социальной среде, что и молодуха, а потому «пережиточные нормы» обряда были актуальны и для них. Именно это констатировал дальше и сам автор: «На игрища собираются все: парни, девушки, женатые, замужние, дети, старики» (201, с. 179). Т.е. все-таки остается непонятным, как возникает мотив запрета, как и почему «повседневные нормы» поведения свекра и др. переносятся в тему игрища.

В.Я. Пропп, касаясь тех же песен, поддержал мнение В. И. Чичерова относительно их необрядового характера. Однако в установлении характера их связи с обрядовой действительностью им выделен другой аспект. В. Я. Пропп указал и проанализировал явление «обрядового эротизма» (143, с. 122), свойственного «не только святочным играм, но и другим, в особенности троичным» (143, с. 122). Интересующие нас песни ученый связал с этим явлением: «Исконный характер подобных игр объясняет, почему на святках пелось столько песен о любви и почему в этих песнях высмеивались старики и восхвалялась молодость» (143, с. 121). В другой работе, анализируя хороводные и игровые песни, В. Я. Пропп указал на тот же аспект связи с обрядовой действительностью: «Песни эти поются весной, во время хороводного и связанного с ним любовного разгула» (142, с. 28).

Замечания В. Я. Проппа представляются ценными. Но они очень кратки. И надо признать, что путь, который приходится проходить от общей констатации выявленного аспекта связи с обрядовой действительностью до каждого конкретного текста, оказывается более извилистым, долгим, но и более богатым результатами, чем это, кажется, представлялось самому В. Я. Цроппу.

Путь осмысления исследуемых песен в связи с традициями календарной обрядности представляется глубоко оправданным. Тема взаимоотношений молодости и старости действительно очень «календарная» тема. Существуют весьма прозрачные параллели между необрядовыми песнями с противопоставлением молодости и старости и материалом сугубо обрядовым. Например, такая, не входящая в исследуемую ТГ, но родственная ей песня (Соб., II, № 16):

Велит ли мне батюшка
Скакать, плясать, тешиться?
- «Скачи, пляши, дитяtko,
Пока старость не взяла!»
Я старость-то перешибу

Своим новым башмачком!

Как на близкую этнографическую параллель укажу на такое типичное обрядовое действие (I нояб. ст. ст.): «В цикле обрядовых действий, совершавшихся на Кузьму-Демьяна, надо отметить еще одно, отчасти напоминающее «похороны божества». В Пензенской губернии Городищенском уезде «в жировой избе девушки готовят чучело, т.е. набивают соломой мужскую рубашку и шаровары и приделывают к нему голову; затем, надевают на чучело «чапак», опоясывают кушаком, кладут на носилки и несут в лес, за село, где чучело раздевается и на соломе идет веселая пляска». (201, с. 51). Комментируя это событие, В. И. Чичеров указал на связь соломы с плодородием, на продуцирующий характер обряда. Параллель необрядовой песне находится также в обрядовой поэзии, украинская веснянка (188, III, с. 110):

«Чом ти, жаворонку,
Рано з вирья вилітав?
Ище по гороньках сніженьки лежали,
Ой ще по долинах криженьки стояли».
- «Ой коли пора прийшла,
Неволенька вийшла,
Ой я тиі криженьки
Крильцями розжену,
Ой я тиі сніженьки
Ніжками потопчу;..

Обрядовые явления помогают пониманию необрядовых песен. Так, они вскрыли наличие второго плана у персонажей необрядовой песни: за девушкой стоит жаворонок, за несколько неопределенной старостью из необрядовой песни - старая растительность (солома), может быть предки (чучело), а также снега, льды. Это важное, но совсем не учитываемое явление. Даже называвшимися, привлекавшими обрядовый материал исследователями противопоставление старых и молодых в песнях рассматривалось единственно как противопоставление членов семьи. А между тем последние представляют не только самих себя, но тесно связаны с разными воплощениями календарного противопоставления старости и молодости. Примеры наличия второго плана легко умножить. В процитированной необрядовой песне к пляске призывает батюшка, в обрядовой, егорьевской, песне этот призыв принадлежит св. Илье (ПКП, № 461). Антагонист же батюшки, девушки и молодухи – свекор - имеет совсем другую параллель: его молодуха сжигает в купальском костре, как ведьм, змей (ПКП, № 668). Второй план членов семьи определяет многие детали необрядовых песен, например, в одной из песен ТГ символику цвета: матушка белеется, краснеется, свекровь чернеется (см. Доб., с. 77-78, № 14, с. 203, № 38). Итак, соотнесенность необрядовых песен и календарно-обрядовых явлений очевидна; выявление связей углубляет понимание необрядовых песен; в проблеме связей есть нерешенные вопросы.

Календарная традиция многопланова. И дальше устанавливаются иные, чем предлагавшиеся названными учеными, аспекты ее связей с исследуемыми песнями. Но это, как выяснилось, лишь одна сторона дела. Другая заключается в том, что анализируемые песни (а также и другие песни с противопоставлением молодости и старости) ориентированы не только на календарную обрядность.

Выскажу несколько общих положений. В каждой из анализируемых СТГ песни объединяются некой идеей. В каждой СТГ - идея своя. Она может быть сформулирована так, что даст общее представление о песнях, но не будет указывать на связи песен с обрядами. Но она же может быть переформулирована так, что в ней проступит обрядовое содержание. И в этой трактовке идея, во-первых, регулирует отношение песен к разным

обрядам, обрядовым комплексам (не к одному, как в случае с обрядовой поэзией), а, во-вторых, объясняет явление фокуса, т.е. дистанцию, существующую между песенным миром и повседневной действительностью, **и единообразие песен на фоне жизненного многообразия.**

В первой форме идеи обеих СТГ уже указывались во введении: анализируются песни с противопоставлением молодухи я свекра, в I СТГ нападает свекор, во II СТГ - молодуха. Теперь переформулируем сказанное так, чтобы проступили обрядовые традиции, остановимся сначала на песнях I СТГ.

Здесь свекор не просто в конфликте с молодухой. Свекор испытывает ее. Героиня же находится в положении проходящей обряды посвятельного типа. Замечу: существуют аналогичные песни о девушке.

Выше делался упор на связи анализируемых песен с календарно-аграрной обрядностью. Про обряд же инициации В. Я. Пропп писал: «Исчезновение обряда связано с исчезновением охоты как единственным или основным источником существования (140, с. 330). Дело, видимо, заключается в том, что между охотничьими и аграрными представлениями, обрядностью не существовало пропасти, не было резкого перерыва традиций. Календарно-аграрная обрядность полна своих собственных обрядов посвящения, причем разного характера, исполнявшихся в разное время. Анализируемые песни связаны с этими обрядами, хотя и не исключительно с ними. Однако начнем с них.

Возможно, было бы лучше, если дальнейшему анализу избранных песен предшествовало бы обстоятельное изучение календарно-аграрных (т.е. связанных с определенными моментами земледельческого календаря) обрядов посвящения, их отличий от охотничьих обрядов, выявление общих традиций. Этнографических работ такого рода сейчас нет. Можно заметить, что аграрные посвящения имеют праздничный, нередко публичный, иногда игровой характер, как правило, являются лишь одной из сторон сложных обрядовых комплексов. Здесь нельзя судить, является ли все это их родовыми чертами или же связано с тем, что описания славянских аграрных обрядов, которые будут использованы, относятся к недавнему времени, а потому имеют уже пережиточный характер.

Когда-то, приступая к анализу исторических корней волшебных сказок, В. Я. Пропп писал: «... возможны случаи, когда первоначальная основа обряда настолько затемнена, что данный обряд требует специального изучения. Но это - дело уже не фольклориста, а этнографа. Фольклорист вправе, установив связь между сказкой и обрядом, в иных случаях отказаться от изучения еще и обряда - это завело бы его слишком далеко» (140, с. 14). Мысли В. Я. Проппа представляются актуальными. Каков бы ни был характер известных нам календарно-аграрных обрядов посвящения, в них сохранилось достаточно подробностей, заставляющих при осмыслении песен к этим обрядам обращаться.

Ниже речь пойдет о некоторых важных чертах аграрных посвящений. Выделяются типы обрядов. В обрядах того или иного типа какая-то существенная черта проступает особенно заметно. В обрядах, отнесенных к разным типам, безусловно, есть общие моменты.

Один тип календарно-аграрных обрядов посвящения представляют болгарские девичьи обряды. Они подробно описаны (71; 72). Т. А. Колева так комментирует их: «Лазарование, буенец и кумление - последовательные этапы весенних девичьих обычаев. В основе их лежат обряды посвящения, восходящие к эпохе первобытнообщинного строя, с характерным для него половозрастным делением членов коллектива. Женские инициации освящали переход девочек, достигнувших половой зрелости, в группу девушек, которые получали после обряда право на вступление в брак» (67, с. 286).

Существенной чертой болгарских девичьих обрядов считаю первоначальное направление движения девушек; из дома - в лес, поле, к воде, на сельскую площадь.

Интересны мотивировки обрядов. Во-первых, танцы и песни девушек, по народным представлениям, способствовали здоровью и плодородию. Во-вторых, они предохраняли девушек от опасности: «Кумление связано с очень древним поверьем, что девушек, которые лазаровались и кумились, не сможет похитить змей» (67, с. 286).

Сравните болгарские обряды с русским обычаем первого санного катания молодоженов на Введенье /21 нояб. ст.от./: «Отправлявшиеся на гулянье молодые должны были переступать порог своей хоромины не иначе как по вывороченной шерстью вверх шубе. Этим, - по словам сведущих... людей - молодая чета предохранялась от всякой неожиданной беды-напасти, могущей, в противном случае, перейти ей дорогу на улице. Свекор со свекровью, провожая невестку на первое санное катанье с мужем молодым, упрасивали-умаливали всех остальных поезжан-проводимых уберечь «княгинюшку» от всякой беды встречной и поперечной, а пуще всего – «от глаза лихого» (78, с. 492). В качестве общих с болгарскими обрядами черт (кроме, разумеется, того, что все они связаны со сменой общественного положения) отмечу: выход из дома, предстоящее перемещение вне дома; представление об опасности, грозящей посвящаемым; наличие, так сказать, звериного элемента, хотя и с разным знаком (змея грозит, шкура охраняет).

С известной долей вероятности о болгарских обрядах можно сказать, что первоначально все осмыслялось как раз наоборот: девушек должен был похитить змей, только после этого они переходили в разряд молодух. Именно поэтому, вопреки обрядовой мотивировке, во время весенних праздников пели песни, в которых рассказывалось о похищении девушки змеем (8). В песнях похищение означает либо замужество девушки (спустя некоторое время она возвращается с ребенком, см. 8, с.28); либо равнозначно ее смерти (ее больше никто не видит). Примечательно, что при лазурованиях поются также песни о смерти парней и девушек (8, с. 28). Подобное же варьирование смысла происходящих событий отражают и костюмы девушек. С одной стороны, в костюмы включались элементы наряда невесты, молодух. Так оказать, в процессе совершения обрядов девушки проходили эти ступени. С другой стороны, лазарки могли исполнять обряды в траурной черной одежде и босиком (114, с. 69).

В.Я. Пропп считал, что представления о браке, который происходит в результате встречи с фантастическим существом, более поздние, чем представления о смерти как итоге подобного столкновения (140, с. 231-233). Но именно первая трактовка точнее соответствует тому, что реально могло происходить при совершении календарно-аграрных обрядов. П. М. Богаевский в статье «Заметки о юридическом быте крестьян Сарапульского уезда Вятской губернии» писал о праздновании Троицы: «Из обрядов, совершаемых в этот день, по крайней мере в д. Елкиной, я не могу указать ни одного. Интересен лишь тот факт, что по окончании хороводов, водимых девушками окрестных деревень, они вступают в половое общение с парнями, причем парни каждой деревни строго оберегают своих девушек» (22, с. 4). Обряды освящали брачные связи традицией, придавали им высший смысл, утверждали право на них.

Второй трактовке (т.е. смерти) в календарно-аграрных посвященных обрядах, видимо, соответствует такая устойчивая их черта: посвящаемый кормит-поит тех, кто совершает обряд. Так на Мезени во время жатвы «Молодуха, начинавшая новую жизнь в семье мужа, выезжая первый раз на работу в поле, должна была устроить угощение остальным женщинам (45, с. 271). В Болгарии на Пасху «Женщины, вышедшие замуж в текущем году, надевали свадебные наряды, посещали своих кумовьев с пасхальными караваем и красными яйцами» (67, с. 287). В кормлениях происходит уничтожение, но не посвящаемого, а замещающей его еды.

Другой тип календарно-аграрных обрядов посвящения представляет польский обряд «приема парня, впервые косившего хлеба, в товарищество взрослых косцов. Молодой косец - фрыц, или волк... должен был показать как он умеет работать. Для этого его ставили первым, старались помешать ему в косьбе, он же давал выкуп водкой, чтобы не мешали. В конце дня ему надевали «корону», выбранный «маршалец» или «судья»

приговаривал его к наказанию ударами соломенного бича за ошибки в работе. После этого парня вели в корчму (или в помещичью усадьбу) под руки старосты или судьи, впереди них скакали на палках так называемые «казаки» в вывернутых наизнанку сукманах. За фрыщем шел маршалек. Участники процессии били косами о косы, «казаки» были бичами девушек и детей, «чтобы их волк (т.е. фрыц) не придушил», при этом кричали, что он уже много съел лошадей и овец.

В корчме парня клали на борону и снова приготавливались бить. Его могла выкупить девушка, набросив на него платок, затем она должна была угостить всех водкой. Нередко парню устраивали экзамен (он должен был назвать части сельскохозяйственных орудий). «Приказ», в котором молодой косец провозглашался парубком со всеми правами в работе и увеселениях (девушки не должны ему отказывать, когда он приглашает танцевать и пр.), нередко читали с крыши, располагаясь около печной трубы. Есть сведения, что косцы надевали на парня новую, приобретенную ими рубаху, подчеркивая тем самым, что он принадлежит теперь к их товариществу» (60, с. 180).

В этом описании названо очень много интересных элементов. Во-первых, сразу отметим, что парень проходит испытание дважды: в поле и в доме (корчме). Испытание имеет иной характер - парня бьют бичом. Т.е. испытание связывается не со зверем, а с растением, Среди сказочных волшебных даров В. Я. Пропп отметил «палочку, прутик или тросточку». Они появились в сказках «в результате общения человека с землей и растениями». Сказочные предметы на того, с кем они соприкасаются, переносят «свойство плодородия, обилия и жизни» (140, с. 178). В описании календарно-аграрного обряда продуцирующий его смысл проступает весьма заметно: бьют соломой и на бороне, и то, и другое имеет отношение к хлебу. Не забыты и звериные мотивы: парня называют волком. Интересен момент возвращения с поля: «казаки» в вывернутой одежде, их агрессивность (бьют), крики о прожорливости «волка». Очень трудно не узнать здесь комплекс мотивов, проанализированный В.Я. Цроппом в связи с «возвращением неопита домой»: лесные братья-разбойники, их нечеловеческий облик (140, с. 97 – 123).

Прежде, чем обратимся к другим подробностям обряда, посмотрим на еще один календарно-аграрный обряд посвящения: русский весенний обряд «окликанья молодых» - вышины. «Окликальщиками» бывали женатые мужчины и замужние женщины. В Чухломском уезде Костромской губернии «... в фомино («кликушино») воскресенье после обедни все женщины деревни собирались на улице и шли к дому, где была молодая. Одна из женщин ехала верхом на помеле, привязанном к длинному шесту, в руках она держала палку. Молодуха, увидев приближающуюся толпу, запирала дверь, а предводительница стучала палкой в дверь и трижды обращалась к «молодой юнице» о требованием яиц и пирогов: .. После этого женщины входили в дом, где угощались и плясали, затем молодуха собирала со всей деревни девушек и угощала их (175, с. 135-136).

Анализ начнем с лингвистических подробностей. Слово «вьюнины» (вьюнец, вьюнишник), по всей видимости, родственно словам «венок», «венец». Те, над кем обряд совершали, назывались вьюница, вьюнец, т.е. буквально - увенчанные. Сравните с надеванием «короны» на годову «волка». В наименовании обряда также устойчиво слово «окликать» («кликушино воскресенье»). Сравните с провозглашением парня парубком. Перед провозглашением парню устраивали экзамен - выпрашивали. Этот элемент во вьюнинах тоже есть, но несколько в ином виде, молодую не выпрашивают, а наставляют: «Важную особенность вьюнишных песен составляют включаемые в них наставления молодухе, как ей следует вести себя в семье мужа» (175, с. 138). Есть в обряде вьюнин и соответствие соломенному бичу - это помело, палка, разукрашенная елочка. Есть и момент угрозы, опасности: молодая запирает дверь, палкой стучат о крыльцо, в дверь. Вторая часть польского обряда происходит в доме, приказ читают с крыши, располагаясь у печной трубы. Во вьюнинах вообще все событие происходит в доме. В целом опять же трудно не увидеть комплекса элементов, проанализированного В. Я. Проппом в связи со сказкой: трудные задачи, избиение, оракулы, воцарение (140, с. 277-319).

Вернемся к болгарским весенним обрядам, а именно - к обрядовому танцу – буенек: «Самая старшая из девушек, которая уже «играла» в прошлом году, избиралась женихом или буенekom. Она одета в мужскую рубаху, мужскую меховую шапку, волосы распущены, в правой руке - деревянная сабля или топорик (секира), а в левой - белый платок. Шапка украшена венком и монетами. На талии - пояс с приколотыми к нему белыми и пестрыми платками. Избиралась еще маленькая - не старше 10 лет- девочка, которая играла роль молодухи (булка). На ней - девичья одежда, а лицо закрыто красным свадебным платком (було). ;

Девушки собирались в доме буенeka, оттуда шли за булкой с песнями на сельскую площадь, где перед деревенскими жителями начиналась обрядовая игра. Двумя рядами, взявшись за руки, девушки становились друг против друга, а между ними танцевал буенек и булка, сходясь и расходясь. В конце буенек набрасывал белый платок на правое плечо нескольких зрителей, которые завязывали в него мелкие деньги» (67, с. 284).

Здесь примечательны: подчеркнутая разница в возрасте буенeka (ср. возраст «окликальшиков») и булки; сочетание звериных и растительных элементов в наряде буенeka (шапка, волосы как мех, венок); понимание буенeka женихом в соответствии с девичьим характером обряда. Деревянную саблю или секиру в руках буенeka надо соотносить с бичом в жатвенном обряде, палкой во вьюнинах. Сравните такую же трансформацию палки, посоха в руках странника в сказках (140, с. 37-38, также сходно см. с. 307). То, что буенек набрасывает платок на зрителей, думаю, результат переосмысления, все эти обряды имеют тенденцию быть использованными для сбора угощений, а в данном случае с самой булки взять нечего. Явственно, что элементы нарядов буенeka и булки (см. платки у пояса) направлены друг на друга (жених и невеста), а не на зрителей. Т.е. платок должен бы набрасываться на булку. Набрасывание платка на плечо - деталь очень любопытная. В русских песнях есть устойчивая подробность: за плечо девушку хватает суженый, милый (см. Соб., II, № 82). То же находим в русских играх: «... парень подойдет к девушке, ударит ее по плечу, обменяется с ней низким поклоном и воротится на свое место» (игра «Перепелка», см. 126, с. 136). Удар по плечу здесь, как и удар в других играх, символизирует женитьбу (143, с. 121). Набрасывание платка на плечо по сути равнозначно увенчанию, надеванию «короны», но в этом варианте увенчание особо выступает брачный элемент. Теперь понятно, что в польском жатвенном обряде парень не только два раза терпит «страсти», но и два раза увенчивается: в корчме девушка выкупает его, набросив платок.

Подведем некоторые итоги. При анализе обрядов можно было заметить, что очень важное значение придается тому, куда направлен обряд, куда движутся участники его: из дома или в дом. И соответственно, где терпят «страсти», проходят испытание герои: вне дома или в доме. Польский жатвенный обряд является как бы переходным между болгарскими весенними девичьими обрядами и русскими вьюнинами. Переходным просто в том смысле, что он отчетливо содержит оба места действия и два испытания.

Если с точки зрения присущей аграрным обрядам оппозиции: вне дома - в доме - посмотреть на сказки, то обнаруживается, что оппозиция свойственна и им. В. Я. Пропп хорошо выявил ее, анализируя и обряды, и сказки. Правда, у В. Я. Проппа оппозиция разработана в более обобщенном виде; иной мир - этот мир. Иным миром, следуя за ученым, надо признать и лес, и могилу, и дальние страны, вообще все места, где герой не живет, куда он приходит. В аграрных обрядах оппозиция: вне дома - в доме - также только вариант противопоставления разных миров (ср. обряды на могилах, обряды опахивания селений). Возможно, что для аграрных обрядов с их вниманием к интересам и заботам семьи, дома-двора она - особо существенный вариант.

Из анализа В. Я. Проппа понятно, что допустимы две формы контактов представителей разных миров: люди движутся в иной мир, местом действия является иной мир (140, с. 40-96), и наоборот - представители иного мира проникают в этот мир, местом действия становится этот мир (140, с. 130-148). В любом случае в результате контакта

герой подвергается опасности. То же можно наблюдать в календарно-аграрных обрядах посвящения¹.

Календарно-аграрные обряды посвящения нужно разделить не только по месту действия. Их надо также разделить по характеру связи с действительностью вне собственно обряда посвящения. С этой точки зрения обряды делятся так: посвящения аграрные, которые вместе с тем дают определенные права за пределами аграрной обрядности (таковы болгарские девичьи обряды, польский обряд приема парня в товарищество косцов); и посвящения, начальным моментом которых был свадебный обряд, на которые вместе с тем необходимо было закрепить в аграрной обрядности (таковы русский обряд выюнины, русский обряд санного катания). Согласно логике последних обрядов, та молодушка еще не молодушка, которая не утвердила свой новый статус в календарно-аграрных обрядах. Свадебный обряд, во всяком случае в его пышно развитых формах, как дополнительная ступень, через которую нужно было пройти девушкам, видимо, явление более позднее, чем календарно-аграрные посвящения. Важно отметить, что на «свадебную» молодушку распространились все представления, связанные с «аграрной» девушкой-молодушкой (см. мотив опасности). И наоборот, появление новых брачных норм, отчетливо заявившие о себе формированием свадебной обрядности, сделало «аграрную» молодушку, внесвадебные брачные связи пережиточным явлением, неодинаково приемлемым в разных местностях. Костюм стал только костюмом. Позитивные мотивировки гаснут, представление об опасности (испытание) растет и переосмыляется.

Вышеприведенное краткое обращение к календарно-аграрным обрядам посвящения имело целью выявление в обрядах некоторых существенных общих черт. Попутно также показывалось, что черты эти знакомы фольклорной традиции. Речь в основном шла о волшебных сказках, исследованных В. Я. Проппом. Но к ним следует присоединить и изучаемые необрядовые пасни. Песни и сказки имеют родственную содержательную основу.

При сравнении их, видимо, сразу возникает вопрос: как объяснить противоречие: сказки, как правило, стремятся к свадьбе героя, главная же героиня песен - замужняя женщина, а значит события происходят после свадьбы? Первое соответствует смыслу классических посвячительных обрядов (инициации, свадьбе), дающих право на брачную жизнь, второе же - ему противоречит. Описания календарно-аграрных обрядов посвящения подсказывают ответ. Надо обратить внимание на «свадебную» молодушку, проходящую посвящение в аграрной обрядности. Эта обрядовая героиня была повсеместной, исторически оправданной и могла способствовать унификации развития необрядовой поэзии. Следует учесть и то, что грань между молодушкой и девушкой зыбка в календарной обрядности (так и в песнях). В ней девушки и молодушки объединяются в одну социально-возрастную группу молодых, противостоящих старым членам коллектива (примеры см. 10, I, с. 149; 62, с. 219).

Через календарно-аграрные посвячительные обряды интерпретируется ряд важнейших сюжетных особенностей песен I СТП².

Для них очень существенна оппозиция: вне дома - в доме. Вне дома находится чужое место (Доб., с. 242, № 11):

Ох-ти мне, як жа мне
Да с чужого поля двору йдуть?

Тогда, когда героиня отправляется из дома по своей воле, или же причина ее пребывания где-либо не фиксирована, места вне дома в анализируемых песнях разнообразны: лес, поле, улица, сад. Посылают же молодушку только двояко: выполнять работы, связанные с водой (Кир., № 1110) или же с уборкой урожая (Доб., с. 255, № 11):

Свекор-батюшка грозной
Посылает колодец вычерпывати, ..
Ой, пойдика, чужоя дитятя,
А наша невестка,
В чистоя поля житушка жати!

В песнях явственна известная по сказкам посылка. Однако в сказках героя часто посылают в неизвестность (куда глаза глядят, в лес, за тридевять земель), песенные же послылки, как указано, определены. Быть посланной в необрядовых песнях свойственно не только молодухе. Есть близкие исследуемым песни, в которых батюшка или матушка посылают девушку, но не на работу, а гулять: за ягодами, венки вить (Соб., II, №№ 15-19, Соб., IV, № 167, Кир., №№ 1586, 2177, Ш., № 551; Соб., V, № 450, Кир., № 605; Соб., V, № 388, Кир., № 237). Все песенные послылки объяснимы из аграрной обрядности. Причем в ее свете расстояние между песнями о молодухе и девушке кажется небольшим: жатва в аграрной обрядности - это не только работа, но и обряды (праздник, гулянье); действия, связанные с водой, играли большую роль в весенне-летних обрядах, когда также вили венки; гулянье (пляски, еда) в обрядах не имело значение только развлечения. Замечу также, что повествование о девушке двоится (родители могут быть и добры, и жестоки), есть песни, в которых девушка, посланная за ягодами, - это не любимая дочь, а сирота, которую дома ждет мачеха. Мачеха же может посылать девушку к жерновам (Соб., II, №№ 2, 8-10). Жестокой бывает и родная мать.

Остановимся на том, что в песнях происходит с молодухой и девушкой вне дома. И здесь есть соответствия календарно-аграрным посвященным обрядам. Согласно одной трактовке они встречаются там с милым, суженым. В качестве примера приведу песню, интересную ясностью своих элементов (Кир., № 1915, вар. см. Кир., № 2066, Соб., IV, № 707):

Брала девка лен, лен,..
Боялася девка
Что серого волка:
Не того волка боялася,
Что по лесу ходит,
А того волка боялася,
Что по полю рыщет,
Соловьюшком свищет,
Красках девок ищет.
Ах ты, парень, паренек,
Схватил девку поперек,
Понес ее во лесок,
За пень, за колоду,
За белу березу.

Это же событие может трактоваться не как брачная связь, а как действительное разрывание, пожирание, смерть. Ясно, что такая трактовка особенно актуальна для песен о молодухе (но см. и о девушке: Соб., I, №№ 166-171, Кир., №№ 2141, 2207). Представление о смертельной опасности, грозящей молодухе, в песнях I СТГ становятся понятным из ее собственных слов:

Посылает свекор и туды-сюды,
И туды-сюды - в полночь по воду.
Я нейду, нейду, я не слушаюсь:
Я боюсь, боюсь волка серого,

Волка серого, змея лютого.

Соб., II, № 581

Рыба больша, проглотит меня.

Сер., с. 269, № 35

Но может быть также отчетливо сформулировано посылающим ее:

Нет на тебя погибели:

Ни волка, ни медведя,

Ни злого человека!

Доб., с. 255, № 12

В балладах (на родственность которых мажорным песням указал еще Е.З. Аничков) смерть, пожирание бывают уделом не самой молодухи, а ее ребенка (славянские примеры см. 170, с. 140). Как пишет Ю. И. Смирнов, существует болгарская песня, в которой говорится, что «Дитя было волкам завтраком, а женщина –ужином» (170, с. 140). В замене матери ребенком могла сыграть роль необходимость мотивировать идею о юном возрасте посвящаемого. В связи со сказкой В. Я. Пропп писал: «... при обряде выход из чрева змеи представлялся вторым рождением, собственно рождением героя» (140, с. 255).

Опасность от зверя - сильная разновидность опасности от животного. Русской песенной традиции, и песням I СТГ в частности, известна также слабая разновидность опасности от животного - беда от птиц (Ш., № 185I):

Посылают меня, молоду,

На Дунай реку с ведром по воду.

Налетели гуси-лебеди,

Возмутили воду свежую.

Уж и я ли, млада, без воды пришла.

В песнях о событиях вне дома (в любой из трактовок) животная - птичья или звериная - природа силы, противостоящей героиням, достаточно очевидна. Ненатуралистическая основа столкновения с нею подчеркивается тем обстоятельством, что аналоги существенным песенным деталям, даже отдельные песенные выражения имеются в фольклорных произведениях, не претендующих на правдоподобие: в сказках о животных (см. 13, №№ 17, 51, 52), в потешках (Ш., № 93, вар. см. Ш., №№ 90, 92, 97, 98):

Там моя родина.

На родине дуб стоит,

На дубу сова сидит;

Сова-то мне теща,

Кукушка женушка;

Воробушек братец

По камушкам скачет:

«Девуца, девушка,

Поди по водицу!»

«Я боюсь грозицы.

Гроза на болоте,

Волк на работе.

В песнях события разворачиваются не только вне дома, но и в доме. Он и в обрядах, и в сказках, и в песнях - место сложное. При обращении к календарно-аграрным

обрядам посвящения его характеристики были несколько упрощены. Дом не полностью равен сам себе, т.е. этому миру. В нем есть части, более и менее соответствующие данному его значению. Для посвячительных обрядов важны те, которые ближе стоят к чужому миру, соединяют в себе черты и этого, и иного мира. Такие части могут даже выступать в роли пунктов, причем, самых дальних, на пути по чужому миру. Важное значение подобных частей дома предопределено смыслом обрядов, во время которых происходит смена общественного положения посвящаемых. Для ее осуществления нужен неорганизованный, т.е. иной мир.

В календарно-аграрных обрядах посвящения неорганизованный мир представлен двумя разновидностями: это места вне дома (о них говорилось); это дом в его специфических частях. Особые части в селении-доме: в польском жатвенном обряде - корчма, помещичья усадьба; в болгарских девичьих обрядах - дом, в котором девушки разучивают песни, обрядовые хороводы, ночуют вместе перед выходом, с одной стороны, к реке, на поля, а с другой, - к прочим домам селенья для исполнения песен. Во вьюнинах значение особой части дома имеет крыльцо, о которое стучат палкой, на которое молодые выходят с угощением. Кроме того такие особые части дома упоминаются во вьюнишных песнях: молодых грозят запереть в клеть, хлев. Сравните со свадебным обрядом, в котором «молодые проводят первую ночь в клети (или в конюшье и т.п.)» (14, с. 101), и где их действительно запирают. Запирание это, видимо, средство подчеркнуть наличие границы между мирами, а значит подчеркнуть факт существования иного мира, необходимого для обрядов именно в своем чужом качестве.

Основные песенные события происходят в доме. В песнях I СТГ дом имеет особую часть, в которую молодушка приходит, идя по местам вне дома:

Иду, млада, ко двору, - ...
Деверилушка, мужнин брат,
Проводи меня в клетку спать!
Соб., II, № 516

Клеть уже упоминалась выше в связи с вьюнинами. То, что это в песнях не только бытовая деталь, видно из ее метаморфоз. Меняется преходящее, остается суть. Трансформации есть во вьюнишных песнях, где наряду с клетью присутствует хлев, но также нечто совсем не бытовое:

Посажу в коробок,
Повезу в городок,
Помелом заткну,
Клюкой запру,
Да не выпущу...
189, с. 126

Трансформации есть и в песнях необрядовых. Особенно ясны они в песнях о девушке. В доме ее, как и молодушку, наказывают в клети. Однако в русской песенной традиции эта форма опасности (побой в клети) применительно к девушке встречается редко³.

Чаще девушку наказывают, отдавая ее в монахини, или же, еще чаще, отдавая замуж. Ни то, ни другое не должно читаться наивно-натуралистически. Отдавая в монахини, ее запирают в келье (известная баллада о насильственном пострижении дочери, см. Соб., I, №№ 294-299, Соб., VII, № 741), но запирают могут и по-другому, так сказать, в домашних условиях:

Родной батюшка был грозен,

Родная матушка погрознее:
Посадили красную девицу
В новую темную темницу.
Что у той ли темной темницы
Ни дверей нету, ни окошка,
Только трубочка дымовая.
Соб., II, № 95

Сравните в сказках мотив «Дети в темнице» (140, с. 25-34), в частности: «... за заключением девушки обычно следует брак ее... Часто божество или змей не похищает девушку, а навещает ее в темнице» (140, с. 31). Песни, по своему обыкновению, сохранили не только отрицательное отношение к темнице, но и совершенно четкое представление о построении «келийки» как об условии встречи с суженым. В свадебной песне (но это есть и в необрядовых, см. варианты):

«Маменька, маменька,
Родимая матушка!
Сострой-ка мне келейку
Со трем со окошечком:
Первое окошечко
На широку уличку,
Другое окошечко
Во зелен сад,
Третье окошечко
На сине море».
По синему по морю
Три суденышка плывут,..
Третье суденышко
С добрым молодцам...
«Как бы судно удержать,
Молодца в гости позвать?»

Ш., № 387, вар. см. Соб., IV, № 341, Ш., № 1928. Ср. также Ш., № 534, Доб., с. 55, № 90; Соб., I, 300-301; Соб., VII, № 370; Кир., № 1684

Выдавая девушку замуж, ее часто отдают за старика, который, как известно, гулять не отпустит. Нет принципиальной разницы между жестокими родителями, старым мужем и игумном, все они не пускают гулять, запирают. И келья, и темница - это иные облики все той же клетки, точнее, особой части дома, пригодной для испытания.

В песнях I СТГ клеть как особая часть дома часто не указывается. В таких случаях местом, куда молодуха, с одной стороны, приходит из вне дома, и откуда ее, с другой стороны, не пускают гулять, становится весь дом. Дом в целом - это место, к которому молодуха находится во всех возможных отношениях, с точки зрения противопоставления миров. Эти отношения выявляют мотивы разрушений, происходящих при пересечении героями границы миров. Подробно мотивы разрушений будут описаны в другой главе. Здесь же остановлюсь на них в самом общем виде. Дом для молодухи - это чужое место, попадая в которое, она подвергается опасности, разрушению. Дом в то же время - это чужое место, которое разрушает сама молодуха, оказавшись в нем. И, наконец, дом для молодухи - свое место, разрушаемое приходящими извне. В сказках подобный комплекс мотивов связан с большим домом. Героя, пришедшего туда, убивают, терзают (мотив запретного чулана, см. 140, с. 124-129); герой, живущий и в то же время как бы не живущий в доме (приходит ночью, невидим), сам является в нем разрушителем, испытателем (сюжет «Амур и Психея», братья-разбойники, см. 140, с. 127, 113-115);

герой, живущий в доме, подвергается там нападению старичка сам с ноготок, борода с локоток (13, I, № 140), бабы-яги (13, I, №№ 141-142).

Опасность, ждущая героиню исследуемых песен в доме, более многолика, чем вне дома. Появляется опасность растительного рода (Кир., № 1130):

Привязал нитку на соломинку,
Трою, двою он ударил, три ребра переломил.

Сохраняется опасность звериного рода, правда, в весьма неявном виде (Соб., II, № 543):

Не послушалася.
Уж я свекрову грозу
В узелок завяжу,
Да покрепче затяну!
Брошу, брошу узелок,
Его на печь в уголок,..

Пониманию мотива завязывания угрозы свекра в узелок способствует, например, этиологическая легенда о том, как бог собрал гадюк, ужей, ядовитых насекомых «в один мешок и поручил какому-то человеку бросить в море». Человек «посмотрел-таки в мешок, и оттуда разбежались ужи, гадюки, черви и расплозились по всему миру» (188, I, с. 62-63). Узелок - это то, что способно удержать угрозу змеиного характера. Угроза в узелке, мешке, ящичке - международный мотив.

И в доме, и вне дома молодушка часто проходит испытание ночью. Это предпочтительное время для испытания, хотя и не единственное. Нередко встречаются в песнях также зори, вечерняя и утренняя. Ночь и зори - обычное обрядовое время, традиционно используется всеми народами для контактов с иным миром. И в календарно-аграрных обрядах ночь, зори фигурируют очень часто. Это время, с одной стороны, благое: можно и нужно делать то, что нельзя сделать в другое время; с другой стороны, это время опасное, т.к. что-то делается не своими силами, а через контакт с иным миром. В песнях есть оба восприятия времени испытания. Это время гуляний, свиданий с милым, и тогда оно благое. Это время столкновения с антагонистами, и тогда оно опасное. Опасность этого времени, как правило, мотивируется песнями тем, что оно позднее. Иногда в одной песне присутствуют оба восприятия времени испытаний (Соб., II, № 520):

У меня ли свекор батюшка лихой,..
Меня не отпустит на улицу гулять!
Хоть отпустит, - вечернею порой... (т. е. поздно – Л.Р.)
... .. сама гулять пошла.
Кочеты запели, - сижу таки, сижу,
Другие запели, - на разум не беру,
Заря занялась, я домой собралась.

Для изображения времени в песнях очень характерно членение его на отрезки (иногда эта черта отличает пространство), как правило, на три.

Для осмысления необрядовых песен I СТГ кроме календарно-аграрных посвященных обрядов следует привлечь также анализировавшийся Д. К. Зелениным обряд «совершеннолетия девицы». В собранных ученым описаниях обряд обычно является частью свадебного, с его помощью невеста выражала согласие на брак. Однако Д. К. Зеленин указал на случай самостоятельного бытования данного обряда,

приуроченного на сей раз не к свадьбе, а к именинам девушки. Через обряд объявлялось, что за нее теперь можно свататься. Ученый привел также пример аналогичного связанного с именинами белорусского обряда⁴. В настоящей работе обряд «совершеннолетия девицы» привлекается как явление достаточно в самом себе завершенное, без обращения к спорному вопросу о его генезисе и исконном месте (см. 97).

В обряде «совершеннолетия девицы», по мнению Д. К. Зеленина, есть: «I. Испытание девушки-невесты, испытание физическое и нравственное. Первое состоит в том, что невеста должна суметь спрыгнуть с лавки на пол в подставленную ей одежду или другой предмет... Нравственное испытание заключается в том, что девушка должна проявить свое самосознание, свою собственную непреклонную волю. Произносимая девушкой формула «хочу - вскочу, не хочу - не вскочу» (в описаниях обряда слово «хочу» гораздо чаще дважды повторяется утвердительно: «... хочу - не вскочу» - Л. Р.) и служит именно выражением этой твердой ее воли... она служит ответом на упрасивания и уговаривания со стороны - матери..., отца..., родителей, родных и соседей...» (56, с. 242). Произведенное ученым членение обряда дает немаловажное основание для сопоставления с ним песен. И все же нужны некоторые уточнения.

Д. К. Зеленин в описанном им обряде отметил простоту испытаний, и особенно физического, для взрослой девушки. Объясняется простота, по его мнению, тем, что раньше обряд совершали, «когда девушка была еще дитятей» (56, с. 242). Замечание о легкости испытаний ценно, но объяснение не кажется убедительным. Полагаю, что дело заключается в условном характере действий, и в первую очередь, действия физического, являющегося скорее намеком на действия этого типа, символичность действия соотносима с непрямым использованием предметов, которые в обряде важны не сами по себе, а значениями, стоящими за ними. Физическое действие как бы свернуто, причем, настолько, что за пределами обряда оно не имеет смысла (вне обряда прыжок с лавки для взрослой девушки нетруден). «Нравственное» действие отлично от физического. Оно полнее реализует себя, равно в обряде само себе, для понимания его не требуется привлечения дополнительных материалов. В обряде «нравственное» действие доминирует. Не случайно в известном нам виде обряд в целом, как правило, служил для выражения согласия или несогласия девушки выйти замуж. И за пределами обряда судьба «нравственного» действия другая: обрядовая формула превратилась в поговорку (служила выражению нежелания).

Все сказанное об обряде «совершеннолетия девицы» необходимо для понимания необрядовых песен. Они членят обряд так же, как Д. К. Зеленин. Причем «нравственное» обрядовое действие имеет точное соответствие в песнях. Условное же физическое действие ими не воспроизводится. Песни обращены к его значению, условное действие разворачивается ими до реального (Ш., № 555):

Посылали молодицу...

По водицу...

Я хочу - пойду,

Хочу - не пойду,...

Прыжок с лавки заменен в песне походом за водой, как говорилось, таящим смертельную опасность. Обрядовая формула в соответствии с заменой подверглась трансформации, оставаясь впрочем вполне узнаваемой. В цитировавшейся песне она звучит в ответ на посылку, подобно тому как в обряде девушка отвечала ему на уговоры родных (слабая форма посылки).

Ряд примеров использования обрядовой формулы (а за нею стоит «нравственное» испытание) в песнях I СТГ легко продолжить, она воспроизводится в них вновь и вновь. Следует только иметь в виду, что формула в песнях склонна к трансформации, а именно (Кир., № 1110):

Посылает колодец вычерпывати,..
Я хоша пойду, хоша не пойду,
Я хоша пойду, млада,
При вечере, при вечерней заре,..

В примере наглядно представлен совершившийся в истории языка переход от глагола **хотеть** к союзу **хоть** (см. 192, IV, с. 270-271). Во второй строке по смыслу скорее глагол, а обрядовая формула звучит точно (с указанной заменой действия). В третьей же строке примера «хоша» по смыслу скорее союз, а обрядовая формула обрела новый, весьма распространенный в песнях облик. Как раз им объясняется такое звучание той же формулы (напомню, что вода и вино в песнях взаимозаменяемом. Соб., III, № 589):

А мне, молодой,
Не хотелось идтить
Зелена вина пить.
Хоть я и пойду,
То я не напьюсь;
Хоть я и напьюсь,
Да я не свалюсь;
Хоть я и свалюсь,..

Формула в трансформированном виде может передаваться другому персонажу (Соб., II, № 510):

Меня свекор не пустил;
Хотя пустил,- пригрозил:
«Гуляй, сноха, не долго!»

Формула в примере употреблена для характеристики действий свекра, т. е. не испытываемой, а испытателя.

Последний обряд, который сопоставим с песнями I СТГ, - свадебный. В нем, как и в необрядовых песнях, события происходят вне дома и в доме (жениха или невесты). Причем, как и в песнях, особо важен дом, где «происходит значительно большая часть обряда» (12, с. 101). На этом совпадения не кончаются. Дом необрядовых песен иногда прямо обозначается как обрядовый свадебный дом (III., № 607):

Я не знала, молода, -..
Как просватана была, -
Я узнала, молода:
Приехали сватовья.
Сватовья - на дворе,
Женихи-то в тереме.
Как взяли молоду
За правую за руку, -
Повели меня, младу,
Ко венчаньицу;
От венчаньица ведут
К свекру батюшку на двор.

Приурочивание событий к свадьбе свойственно далеко не всем вариантам песни,

сравните (Соб., II, № 593):

Отдают меня, младу,
Что за Волгу за реку,
В чужую деревню,
В несоветну семью:..

Тем не менее оно не случайно. Увязывание некоторых вариантов песни с ситуацией свадебного обряда возможно потому, что и он из того же, существенного для песен, ряда переходных обрядов.

Даже и тогда, когда в песнях I СТГ казалось бы ничего не указывает на свадебный обряд, найти параллели в нем несложно. И это будут параллели к существенным, неустранимым сюжетным особенностям необрядовых песен. Так, для сравнения с тем, что говорилось о песнях: первую ночь в доме жениха невеста проводит запертой в клетки, пройдя прежде путь до дома. В дом этот она входит как разрушительная сила («Я-то пришла, меня-то привели не овечку, а волчиху», см. Ш., с. 662). В клеть же отправляется из-за свадебного стола, с почетного места, т. е. уже как бы будучи принятой в доме за свою. Скрытые связи необрядовых песен и свадебного обряда всегда могут стать явными, как, например, в этом тексте, где обычная для песен «сношка», «невестка» заменена «невестой» (НППК, II, № 250):

- Встань-ко, невеста,
Поди по воду сходи.

Приводившиеся примеры открытой связи необрядовых песен со свадебным обрядом в I СТГ представляют случаи возможные, но нерегулярные. Хотелось бы обратить внимание также на одну постоянную черту песен. Существует известная дисгармония в характеристиках их главных персонажей. Для молодухи особо устойчивы возрастные показатели, она «молода», «молоденька». Свекор же, ее главный антагонист, описывается не старым (это его свойство как бы подразумевается от противоположного), а чужим (подробнее об этом в другой главе). Первое соответствует традициям календарной обрядности, второе - в значительной степени свадебной. Получается ситуация, когда два элемента воспринимаются в свете друг друга, но в то же время - относительно друг друга сдвинуты.

Такая связь особо динамична. И пара: молодая молодуха - чужой свекор - не единственный пример ее в песнях I СТГ. Другой уже приводился, это точное воспроизведение «нравственного» действия обряда «совершеннолетия девицы» и замена физического действия через обращение к другим обрядам. Видимо, можно указать и еще на один пример. Пара: посылают жать - посылают к воде, возможно, не однозначно календарна. Известным нам формам свадебного обряда предшествовали другие. Так, древляне, по свидетельству «Повести временных лет», умыкали девиц в жены у воды (128, с. 15). Песенная посылка к воде может быть связана с подобными архаическими формами брачной обрядности (такое предположение см. 147, с. 76). Указанная динамичная форма связи элементов вполне соответствует строю, принципам отношения необрядовых песен к обрядовым традициям.

Охарактеризовать связи необрядовых песен II СТГ с обрядами сложнее, чем песен I СТГ. И не потому, что связей нет. А потому, что обрядовые явления, обнаруживающие свое родство этим необрядовым песням, кажутся пестрыми на фоне существенной однородности обрядовых традиций, соотносимых с песнями I СТГ. Но трудность преодолима, многообразие оказывается подчиненным определенной логике, к раскрытию ее и обратимся. В сравнении с тем, как характеризовались песни I СТГ, здесь принимается

обратный порядок изложения: от песни - к обрядам.

Для песен II СТГ, как и I СТГ, очень важно представление о наличии разных миров. И молодушка здесь не просто в конфликте со свекром и не просто активна. Героиня наделена властью мира соединять и разъединять. Делается это с помощью чего-то, что имеет значение связующего звена, моста между мирами. Насколько для песен I СТГ существенно понятие границы, настолько для песен II СТГ важно понятие моста.

Мост может быть предметным и не предметным. Начнем с разновидностей моста первого рода. Для того, чтобы увидеть в песнях II СТГ предметные разновидности моста, надо последовательно обращать внимание на то, что «в руках» у молодушки, чем она владеет, хочет владеть (изредка разновидности предметного моста существуют в песнях самостоятельно, отдельно от молодушки). Набор предметов, встречающихся в этой роли в песнях, весьма показателен: мост, лодка, растения, вода, огонь, конь, птица, дом, дары, сама героиня, оказывающая услуги. Все эти предметы были проанализированы В. Я. Проппом в связи со сказками и именно в качестве того, что соединяет сказочного героя с иным миром (140, с. 130-196). В. Я. Пропп привлек большой и разнообразный (по времени и этнически) обрядовый материал, объясняя указанные предметы в сказках. Песенным трактовкам тех же предметов находят довольно близкие аналоги в уже привлекавшейся обрядности, главным образом, как и в случае с песнями I СТГ, календарной и свадебной.

Рассмотрим сначала ситуацию, когда предметного моста между мирами создать не удается. Для этого обратимся к такой песне (Соб., II, № 580):

Сею, вею, засеваю конопель во саду;
Я сама к коноплю приговариваю:
«Ты взойди, взрасти, конопель, во саду,
Ты не низко, не высоко, в саду с вишеньем равно,
В саду о вишеньем!
Что не быть копру⁵ со тыном равну;
Что не быть свекру супротив батюшки,
Супротив родимого!»

Песня сопоставима с большим кругом обрядового материала, например, с украинскими гаданиями о суженом. Они совершались 29 ноября (ст.ст.) накануне праздника св. Андрея Первозванного или накануне Нового года: «I. Взять горсть конопляного семени, выйти в полночь на двор, три раза обойти вокруг хаты или повитки, сеять в это время семя, скородить их рубахою и приговаривать:

«Я, святыи Андрію,
Конопельки сію;
Дай-же, Боже, знаты
С ким висилье граты».

Жених приснится неминуемо. 2. До восхода солнца, скрытно от всех, взять горсть конопляного семени, завязать в рубаху и носить целый день; вечером посеять; заскородить рубахой и, не сомневаясь, сказать: «Хто мыни сужений, той прыде зо мною конопельки брать». Суженый непременно придет ночью дергать коноплю» (102, с. 20). 3. «Сеют около колодезя лен, и каждая девушка замечает свое место; чей лен весною вырастет скорее, та выйдет скорее замуж» (188, III, с. 259).

В основе гаданий лежит представление о посеве сакральном. Об этом свидетельствуют обстановка (ночь, утро, вечер), обращение к высшей силе, действия и вид самой девушки: подобные действия могли включать требование, волоча за собой сорочку, быть нагой (102, с. 96; 68, с. 229). Настоящего, несимволического посева в гаданиях не происходит. Но такие действия нередко входили как часть в реальную

производственную деятельность. Они были призваны способствовать росту растений. Магические действия как бы опережали естественный ход событий, понуждали растения к росту, давая им эталон. Сравните с гаданиями такой лужицкий обычай: «... девушка-полольщица, закончив прополку льна, должна была трижды обежать, раздевшись донага, льняное поле и при этом произнести заклинание: «Лен, лен, друг, вырасти до моих бедер, до моей груди, и тут и остановись!»» (67, с. 241). В лужицком обычае эталон - девушка. В гаданиях и цитировавшейся необрядовой песне тоже есть эталоны. В гаданиях это колодец, хата, в песне тын, дерево. Все предметы должны пониматься не только в бытовом плане. Они воплощают собой сакральный центр, на мифологическом уровне соотносимый с мировым деревом. В обрядах эталоны также обозначались подбрасыванием какого-либо предмета вверх (см. 67, с. 241). Иногда в эталонах акцентировалась не высота растений, а их созревание (см. второе гадание)⁶.

Цель и гаданий, и магических производственных действий заключается в том, чтобы растения (лен, конопля) символически или реально сравнялись с эталоном, уподобились сакральному центру, т. е. стали бы мостом между мирами (своим и идеальным). В результате выхода за пределы своего мира люди получают блага; сведения о суженом, урожай. В необрядовой песне происходит обратное: разные миры замыкаются в себе, т. к. моста между ними нет - копер не равен тыну. Нет связующего звена между миром людей и идеальным миром, нет его и между частями мира людей - свекор не равен батюшке.

В этой песне отсутствие моста выражается формулой невозможного (см. 23). В песнях II СТГ она применяется ко многим разновидностям предметного моста. Во всех случаях формула невозможного обозначает отсутствие связи между мирами. И во всех случаях при анализе песен к этому положению могут быть добавлены пояснения (песенные и обрядовые), раскрывающие выбор того или иного предмета на роль моста.

Так, во II СТГ есть близкая предыдущей песня с образом репья (Соб., II, № 578). Репей встречается и за пределами II СТГ: в необрядовой песне (Соб., II, № 371), в подблюдной (ПКП, № 141). Всегда подчеркивается мощь, плодородность этого растения. Такая характеристика образа поддерживается и известными необрядовыми песнями о сарафане из лопушка (Ш., № 543, Кир., №№ 1567, 2545), где с образом репья связываются представления о зелени и нагоде. Репей - отмеченное растение в крестьянском обиходе. Он употреблялся как оберег. Есть параллели между обрядовым применением репья и веток деревьев: и то, и другое использовалось как свадебная красота (73, с. 121); в городе Азове праздник Троицы, в котором важную роль играли ветки деревьев, называли «Рипей» (25).

Формула невозможного применяется к воде (Доб., с. 193, № 17):

А в том решете воды нет,
У моего свекрушки правды нет.

Вода в соединении с решетом, как и репей, воплощает плодородие. Решето, сито, по народным представлениям, связаны с посевом, зерном, дождем (63, с. 198), ассоциируются с тучей. В необрядовой песне за пределами II СТГ (Ш., № 442):

На улочке дождь, дождь,
На широкой – частой,
Ситечком сеян,
Решетом прогрохан.

Формула невозможного применяется к огню (Кир., № 269):

Не гореть тебе, свече,...

Против солнечна луча:
Уж не быть-то свекру против бабушки,..

Об обрядовой роли свечи говорить не приходится.

Ситуация, когда разные миры замкнуты, конечно, не сугубо песенная, как можно было заключить из сравнения первой песни с обрядами. Точно так же - не только в необрядовых песнях эта ситуация описывается с помощью формулы невозможного. Среди песен II СТГ есть такая (Доб., с. 221, № 19):

Як пойдём, сестрица, под ясну зарицу
В темну ночку Иванскую,
Принесем, сестрица, желтого песочку,
Подсыпим, сестрица, под таткову клетку:
Я знаю, я знаю, песочек не взойдуть,
Мне у татки не быти,..

Параллели песне находятся, в частности среди обрядов опахивания: «На южнорусской территории отмечена интересная особенность - засеивание пропаханной борозды песком... мотивируется в сопровождающей его обрядовой песне:

Вот диво, вот чудо!
Девки пашут,
Бабы песок засевают;
Когда песок взойдет,
Тогда и смерть к нам придет!»
53, с. 76-77

Обряд опахивания селений, сопровождавшийся посевом песка, проводился при падеже скота. Он должен был оградить селение от Коровьей Смерти, обозначить черту, переступить которую она не сможет. Обряд разъединял чужой мир и свой. Той же цели служит и формула невозможного. Почему формула невозможного применена к песку? Прежде всего добавлю: песок в обряде опахивания мог быть заменен семенами; кроме того, песок использовали не только в обряде опахивания, его добавляли в семена и засеивали при посеве настоящим (79, с. 22). Песок, думаю, может быть понят только с учетом мифологических традиций, где песчинки, т. е. камешки, - идеальное зерно (эта мифологическая основа проступает в обрядовой замене песка семенами). Обрядовый посев песка - аналог первого посева при сотворении мира. Песок, как и другие предметы, ориентирован на эталон.

Песни с формулой невозможного - часть песен II СТГ. В ней есть и такие, в которых мост создается. Ситуация, когда мост между мирами строится, известна не только песням II СТГ. В песенной традиции последние существуют на фоне многих подобных. Мост соединяет в песнях низ и верх (землю и небо), свою и чужую стороны. Например, за пределами II СТГ:

Солнце горит без пожара;
Месяц светит во всю землю;
Вода бежит без уходу;
Укроп цветет без опаду;
Камень растет без коренья;
Лошадь плачет без рыданья;
А хмель вьется выше дубу!»

Соб., I, № 461, в песне перечислены предметы, имеющиеся в песнях II СТГ в роли

эталона или моста.

Как на нашей на сторонке...
Хорош хмель родился,..
Вкруг колышка вился;
Вился, вился, извивался,
Кверху поднимался;
Венки золотые,
Серебряны листья,
Жемчужные кисти.
Соб., III, № 164

Как за Волгою яр хмель
Под кусточком вьется.
Перевился яр хмель
На нашу сторонку.
Соб., III, № 170

Во II СТГ к подобного рода песням относится известная – «Я посею белый лен». Мостом здесь служит растение. В песне достигается не эталон-высота, а эталон-созревание.

Сею, вею бел леночек.
- Уродися, мой леночек,
Тонок, долог, волокнистый,
Волокнистый, семянистый!
Стал леночек поспевати,
А я, млада, горевати:
- С кем я буду бел лен брати?
Соб., II, № 640

Чудесный мост-урожай становится дорогой для чудесных помощников. Во втором гадании после сакрального посева встреча с суженым (вместо которого мог явиться «нечистый») должна была произойти во сне: он приходил помочь убирать урожай. В песне «Я посею белый лен» событие совершается наяву и лишено ореола чуда. Тем не менее песня родственна такой, например, волочебной песне (ПКП, № 467):

Святой Егорья животину
У поле гонит с тихим ветром,
С дробным дождем, с красным солнцем.
Святой Илья по полю ходит,
Рожь зажинает, копы считает ⁷.

Кроме растений мостом служит дом, который, как и растения, устремлен вверх (Соб., II, № 622):

Свалился твой свекор
Со новых сеней!»
«Как бы знала, млада, я про то,
Построила бы сени повыше того!» ⁸

Мостом служат конь и птица:

А учора з-взора мне весь перепала,..
Свёкырька сдыхаить, свекрова умираить.
Подайте мне, подайте ленивого коня.
Доб., с. 130, № 93а; ср. Соб., III, № 177

Як пушу я паву по Дунаёчку,
А сама пойду по биражочку,
- Да гляну я, гляну у таткавы сени..
Доб., с. 260, № 31; ср. Соб., III, № 176

Весьма заметны во II СТГ песни, в которых мостом служат сама героиня, ее дары и услуги. В песенной традиции это все трудноразделимые вещи, например, в свадебной песне (Кир., № 56):

До золовушкам сестрицам
По алой ленте,..
Да своей милой ладе /суженому/
Да сама головою,
Вековечной слугою,
Резвы ножки с подходом,
Белы ручки с подносом
Да уста с приговоркой.

Дары и услуги во II СТГ бывают разного рода. Одиноко стоит (может быть пока) песня, в которой услуги молодухи интерпретируются через обычаи, сопровождающие смерть человека, через похоронную обрядность (эта разновидность услуг очень важна для сказок, см. 140, с. 130-138):

Свекровь умирала..
Я живу свекровь застала,
В головах настоялась,
В ногах насиделась,
Во глаза нагладелась.
ПСП, с. 610, № 19

Свекырька сдыхаить, свекрова околеваить..
Штоб мне, молоденьки, ехать не доехать,
Идить, не дойдить, слезы не уронить,
Хустычки не смочить.
Доб., с. 131, № 93б

Более многочисленны песни о дарах и услугах, связанных с календарно-обрядовыми традициями (ПКП, № 497):

Как увидел свекор
С высока терема:
«Ты невестушка,
Ты завей мне венок».
- Тебе, батюшка,
Осиновый,
А милу дружку

Березовый».

Песня поясняется таким высказыванием В. Я. Цроппа: «Исходя из предположения, что сила роста, по представлениям народа, находится в верхушках и в концах веток, откуда идет рост, можно рассматривать загибание в кольцо и связывание как способ уловления и сохранения этой силы. Эту силу надо вынести из леса и передать ее земле и людям» (143, с. 64). Венки как «уловленная растительная сила» завивались на всех членов семьи и на животных (203, с. 108-109).

Часть песен о дарах и услугах соотносима со свадебным обрядом (Ш., № 1054):

Уведу, уведу
Я у батюшки добра коня,..
Подарю, подарю
Я лютому свекру-батюшку.
Уведу, уведу
Я у матушки коровушку,..
Подарю, подарю
Я лютой свекровке-матушке.

Установить, что мотивы подарков молодухи членам семьи мужа связаны со свадебной обрядностью, нетрудно. Связь эта тем более проясняется, что с необрядовыми песнями II СТГ перекликаются необрядовые же песни о девушке, которая готовит приданое, дары: ковер (Соб., II, №№ 326-331), пояс (Соб., II, № 380-382), перину (Соб., II, № 318) и пр. для старого и молодого мужей; а также типично свадебные песни о дарах невесты свекру и др. (Ш., №№ 1843-1845, 2064, 2093, Кир., №№ 543; 133; 337).

Вообще надо заметить, что пониманию песен о молодухе II СТГ, как и I СТГ, способствует их сопоставление с песнями о девушке и невесте. Во II СТГ, как и в I СТГ, и даже более заметно, границы между тремя образами: молодухи, невесты, девушки - иногда оказываются проблематичными.

Несколько сложнее, чем в песнях о дарах, уловить брачную обрядовую основу в такой песне II СТГ об услугах молодухи членам семьи мужа (Кир., № 1136):

... .. свекор домой кличет
Избу топоти, щи, кашу варити.
«Чтобы те, свекор, есть-подавиться,..
Есть-подавиться, пить-захлебнуться.
Свекровка домой кличет постелюшку слати,..
Деверь домой кличет коня-то седлати,..
Золовка домой кличет голову чесати,..
«Чтобы те, золовка, отсохла головка,
Отсохла головка, коса отвалилась.

Здесь важно отметить, что перечисление обязанностей молодухи по отношению к членам семьи мужа - это типическое место, набор услуг молодухи довольно устойчив. Это типическое место, как отмечает Ю. И. Смирнов, общеславянское (170, с. 57-58). Исследователь называет его «роли добытой жены». Типическое место названо так оттого, что в эпосе герои произносят его, вводя похищенную девушку в дом. Но значение этого типического места только эпосом, конечно, не определяется. В фольклорных текстах оно употребляется там, где речь идет о смене социального положения женщины, например, в свадебных, выюнишных (см. ПКП, №№ 485, 487, 490) песнях. Кроме того оно оказалось очень емким и удобным для характеристики положения невестки в доме. В необрядовых песнях это типическое место иногда очень далеко уходит от своего обрядового звучания,

например, в таких пронзительной горечи строках (129, с.12):

Жена ты не мужняя,
Свекру – любовница,
Свекрови - поскотница,
Своему мужу - работница,
Бездомовая кукушечка.

Но тем не менее следует высказать предположение об обрядовом происхождении типического места, о его связи с архаическими формами брачной обрядности.

Как говорилось, в песнях II СТГ мост может быть не только предметным, но и непредметным. Основа последнего - звук.

Не придут гусли против песенок;..
Соб., II, № 582

Уж не быть гусям звончей ладоней;
А не быть свекру милей батюшки.
Соб., II, № 584

К звуку иногда добавляется волеизъявление и речь. Если они обращены не к людям, мостом становится заклинание, молитва:

Уродися, лен-леночек,
Тонок, долог, волокнист!
Соб., II, № 638

Уж ты дай, дай, Боже,
Чтобы люта свекра
Да громом убило,..
Ш., № 1279

Если же к людям - брань или похвала:

«Чтобы те, свекор, есть – подавиться,
Есть - подавиться, пить – захлебнуться».
Кир., № 1136

«Бог нам дал
Такую невестушку -
Умную и разумную!»
Соб., II, № 608

Похвала, как и все остальные примеры, - речь молодухи, так, по ее мнению, героиню должна хвалить семья мужа. Непредметный мост, как и предметный, бывает плохим, нарушающим связи между мирами (звук гуслей, не равный эталону, брань молодухи), и хорошим, устанавливающим связи (заклинание, молитва, похвала).

До сих пор при описании песен II СТГ речь шла лишь о той части содержания песен, которая связана с молодухой. Однако необходимо также оказать об антагонистах героини. Они действуют, главным образом, с самими собой и однообразно - умирают.

Существенно, что смерть свекра (дублирующих его членов семьи мужа) связывается с предметами, имеющими значение моста, сакрального центра. Антагонист

героини, например, падает с тына (но кроме того сеной, печи, моста)⁹:

Узлезла свекровь на тын глядеть,
Ти хорошо невеста жнет;
Свалилася свекровь с тыну,
Поломала крапиву¹⁰.
Доб., с. 253, № 5

Важно также, что смерть антагониста это часто «веселая смерть» (см. 16, с. 58-59, 228-229 и др.). Она происходит от негодных действий, предметов, обжорства (еда и питье входят в число даров молодухи), предметов, связанных с едой:

У нас дома нездорово:
Свекор с печи свалился,..
За корыто завалился,..
Ветчиною подавился.
Соб., VII, № 166

Побей, боже,
Свекра у поле
Да сохами, боронами.
ПКП, № 706

Свекровь иногда желают побить также цепелою (ухват, ср. сохи, бороны, все имеет отношение к хлебу), милого - пирогами.

Два вышеуказанных момента заставляют воспринять смерть антагонистов как ритуализованную. Обрядовая параллель к ней - многочисленные похороны, совершавшиеся в календарной обрядности (см. 143, с. 68-104).

Во II СТГ, взятой в целом, смерть антагонистов истолковывается двояко. С одной стороны, они как умирающие параллельно молодухе по-своему строят мост между мирами. Смерть не понимается как производное от плохих качеств героев. В песнях II СТГ, а также в родственных песнях за ее пределами, умирают и дорогие героине люди. С другой же стороны, смерть антагонистов имеет охранительное значение, это средство самозащиты молодухи, сбережения ею своего мира (свекор сжигается в костре подобно змеям, ведьмам, см. ПКП, № 668). Обеим трактовкам есть аналоги в календарных похоронах, а также и в других календарных обрядах. Сравните в обряде опахивания одновременно устанавливается непроходимая черта между своим и чужим миром и связь, мост между своим и иным миром бога (отсюда молитвы, ладан и пр.). В обрядности, как и в песнях II СТГ, эти, казалось бы, противоположные трактовки тем не менее не исключают друг друга.

Теперь, когда рассмотрены обе СТГ, необходимо вновь, подобно тому, как это было сделано перед их анализом, обратиться к некоторым общим вопросам отношений необрядовых песен к обрядовому материалу. Тогда было высказано положение, что в необрядовых песнях, казалось бы, далеких от обрядов, вычленяется обрядовый план, объясняющий несоответствие песен эмпирической действительности. В ходе же дальнейшего изложения были приведены примеры, раскрывающие и другое положение. Имеются в виду тексты, из которых следует, что связи необрядовых песен с обрядами бывают не скрытыми, а вполне явными. Таков в I СТГ текст, в котором героиня идет от венца, а семья мужа в это время ее бранит; во II СТГ - тексты, в которых героиня гадает, вьет троичный веночек, жжет купальский костер. Однако, можно заметить, что во всех случаях имеет место не точное, а деформированное изображение внешней стороны

обрядов. Так, при подходе невесты к дому жениха, если кого и бранили, то не невесту (Ш., № 1992):

"Выйди-ка, свекровья горбатая,
Стрень-ка невестку богатую!
Выдь-ка, свекровь сопливая,
Стрень-ка невестку счастливую!»

В Троицу свекру, разумеется, не завивали осиновый венок, так же как не жгли свекра в купальском костре (пример наивно-натуралистического объяснения этой песни см. 29, с. 104). Немыслимо было гадание, в котором все известно наперед («я знаю, песочек не взойдет»). Таким образом в необрядовых песнях несоответствие проявляется как в изображении эмпирической, так и обрядовой действительности. Склонность анализируемых песен к деформации внешней стороны обрядов (наличие «песенной фикции», по Аничкову), отмечалась учеными, осмыслявшими их через сопоставление с обрядами.

Деформация внешней стороны обрядов в необрядовых песнях сочетается с четким отражением сути обрядов. Сравнение связей песен I СТГ и II СТГ с обрядами позволяет поставить вопрос: какова же эта обрядовая суть, отражаемая песнями? Дело казалось относительно простым при анализе I СТГ - песни ориентированы на обряды посвятельного типа. Все стало выглядеть гораздо более сложным при обращении ко II СТГ - песни, входящие в нее, соотносимы с гаданиями, продуцирующими, охранительными обрядами (сторонами обрядов). Пестрота эта, как было показано, преодолима. Оказалось, что песни в сущности отражают не обряды определенного типа, а нечто еще более общее - лежащие в их основе принципы отношения друг к другу разных миров.

Во II СТГ воспроизводится монологический принцип. Он воплощает собой заинтересованность в существовании лишь одного мира, который, правда, может быть составным. Последнее бывает тогда, когда в песнях удается построить мост между разными мирами. Мост делает миры открытыми друг для друга, сопоставимыми, сходными частями единого комплекса. Получается как бы один большой мир (гадания, продуцирующие обряды). Тогда, когда моста между мирами нет, миров в песнях может быть представлено и больше одного. Но это все отдельные, не нуждающиеся и даже отторгающие друг друга миры (охранительные обряды).

В I СТГ воспроизводится диалогический принцип отношения миров. Разные миры в данном случае нужны друг другу именно в качестве разных, неуподобленных, разделенных-соединенный границей миров.

Таким образом в своем отношении к обрядам песни I СТГ и II СТГ сопоставимы, и дополняя друг друга, образуют пару.

Весь предыдущий анализ обеих СТГ велся с точки зрения выявления значения обрядовых традиций для исследуемых песен. Но полнота картины требует также учета противоположной точки зрения. Надо, пусть кратко, выяснить значение необрядовых песен обеих СТГ для обрядовых традиций. Как говорилось, исследуемые песни связаны, главным образом, с календарной и свадебной обрядностью. О них и будет идти речь.

Очень полезно в данном случае вспомнить некоторые мысли В. И. Чичерова. Анализируя зимний период земледельческого календаря, ученый постоянно обращал внимание на тесные связи семейной и земледельческой обрядности. Причем, в семейной обрядности он различал аграрно-брачные мотивы, и, так скажем, свадебно-брачные (этого названия нет у В. И. Чичерова) мотивы. Различия между ними определяются в кратких, но определенных высказываниях. Анализируя аграрно-брачные мотивы, ученый особо подчеркивал их жизнеутверждающий, продуцирующий характер: «Внешним выражением

жизнеутверждающего – человеческого - начала в обрядах периода становящейся зимы являются мотивы брака и связанные с ними заклятия урожая, попытки предугадать судьбу» (201, с. 39). Касаясь свадебно-брачных мотивов, В. И. Чичеров постоянно указывает на их семейно-правовой характер. В аграрно-брачной обрядности «... оказывается неподчеркнутой черта, характерная для свадьбы: установление норм и законов во взаимоотношении членов семьи» (301, с. 40). При конкретном анализе семейной обрядности зимнего периода В. И. Чичеров иногда старается выделить в ней две стороны, например: «... такой новогодний обряд, как обряд смотрин, хотя и развивает аграрно-брачные мотивы, в большей мере связан со свадебной обрядностью, преимущественно семейно-правовой по своему характеру» (201, с. 114, см. также с. 95).

Думается, что исследуемые песни обеих СТГ также имеют семейно-правовой характер, и в этом они соотносимы не с аграрно-брачными мотивами земледельческой обрядности, а со свадебно-брачными и шире - со свадебным обрядом, со свадебной поэзией. Характеризуя будущее положение невесты в доме мужа, свекра, свекрови, свадебная поэзия говорит знакомым нам языком:

В вечеру кладут позднихонько,
По утру будют вставать ранехонько:
«Вставай-ко, дитя немилое,..
Ступай-ко на работушку!»
Ш., № 2157

Про тебя, про неженку,
Трой жерны новые,
Про тебя, про дrochenку,
Ведрa дубовые.
Ш., № 1809

Вообще, если не пытаться обратиться к глубинным слоям содержания песен, а искать анализируемым песням чисто текстуальные соответствия, то их много найдется как раз в свадебной поэзии. Для песен обеих СТГ есть ряд случаев, когда та или иная песня имеет несколько редакций, как бы несколько «ступенек». Крайние «ступеньки» принадлежат разным областям лирики: необрядовой и обрядовой, именно свадебной.

Анализируемые песня и песни свадебные близки тем, что имеют семейно-правовой характер, но тем не менее они разнонаправленны и как бы противостоят друг другу. В свадебной поэзии нормы утверждаются, подтверждаются. В исследуемых песнях нормы профанируются, отрицаются (Доб., с. 255, № 12):

Сходи у Дунай воды!
Принясу воды у ночи:
Да залей, свякроука, сабе вочи!

Как раз эта их особенность и делает, главным образом, исследуемые песни необрядовыми на фоне свадебной традиции. С последней в границах общей семейной проблематики они оказываются связанными принципом дополнительного распределения: утверждение - отрицание.

На фоне же календарной традиции анализируемые песни необрядовые не потому, что они исполнялись в разное время. В данном случае это обстоятельство, думается, не критерий: разновременным был тот обрядовый материал, на который они опирались, круглый год была актуальна календарная проблема взаимоотношений старости и молодости. Они необрядовые в первую очередь из-за наличия в них семейной проблематики. Она обозначает новое качество: от выяснения взаимоотношений с

природой героиня повернута к выяснению взаимоотношений с семьей. И надо признать, что в самой аграрно-обрядовой традиции стимулов для поддержания этого качества не было. Оно несущественно с точки зрения календарной проблемы взаимоотношений молодости и старости, молодых и старых людей. Для календарной традиции исследуемые песни являются лишь одним из вариантов (правда, сейчас очень заметным) воплощения органичной ей проблемы. Их семейно-правовая специфика в этом случае как бы стирается.

Представляется, что анализируемые необрядовые песни в истоках своих стоят не после, а рядом со свадебной поэзией. Конечно, истоки исследуемых песен не следует связывать только с появлением свадебной обрядности и поэзии. Их следует связывать со всем тем сдвигом в социально-исторических обстоятельствах, которые привели к появлению патриархальной семьи, свадебного обряда, стоящего на службе интересов этой семьи. Рождалось правило, рождалось и исключение из правила, праздничное отрицание норм.

В этом моменте необрядовые песни, видимо, находили поддержку в традициях календарно-аграрной обрядности. По отношению к последней уместно ставить вопрос не только о позитивных связях со свадебной обрядностью, но и о постоянном противостоянии ей путем игрового снижения: см. переодевание женщин мужчинами и наоборот в календарных представлениях свадьбы; случаи, когда устраиваются сразу несколько «свадеб», что противоречит сосредоточенности настоящей свадебной обрядности вокруг «князя» и «княгини» (201, с. 190-193). В начале главы приводились высказывания Е. В. Аничкова, В. И. Чичерова, В. Я. Проппа об анализируемых песнях. Если трудно согласиться с высказываниями, конкретно характеризующими складывание сюжетов, то все-таки следует признать, что настрой этих песен, их склонность к ниспровержению семейных норм и то, что они поддерживались в данном случае традициями календарной обрядности, - все это уловлено учеными верно.

Песни, ниспровергающие семейные нормы, оказались как бы между обрядами: аграрными и свадебным. Они не служили основным целям ни тех, ни других, хотя и участвовали в выполнении общей задачи стабилизации общественной жизни, так же как, например, средневековые карнавалы. Положение между обрядами давало большую свободу, открывало какие-то новые возможности развития песен.

Примечания

¹ Анализы других (не посвятительных) обрядов, учитывающие наличие представлений о двух формах контактов представителей разных миров см. в статьях Е. С.Новик (119а) и О. А. Седаковой (163а).

² Комплекс мотивов, анализируемый дальше, был отчасти рассмотрен Б. Н. Путиловым (147, с. 72-76). Этот комплекс мотивов привлечен ученым в связи с критикой методологических позиций миграционистов. Несостоятельность позиций доказывается в частности анализом исследования американского фольклориста Ф. Ойнаса, посвященного сюжету «Девушка задерживается у источника». Б. Н. Путилов приходит к выводу, что широкое распространение сюжета объясняется не заимствованиями, а наличием у сюжета архаического значения «Поиски жениха». Настоящая работа подтверждает предложенную расшифровку сюжета. Б. Н. Путилов высказал мнение, что архаическая семантика уже утрачена на русской почве. Но, думается, что широкое привлечение песен позволяет и в русском материале увидеть немало архаических черт, в том числе и тех, что Б. Н. Путилов зафиксировал в нерусском материале. А главное, позволяет увидеть ситуацию «Девушка идет по воду» как возможный вариант воплощения основы, в русской традиции общей для

довольно большой группы песен. На этом фоне предположения о заимствованиях сюжета выглядят еще более невероятными.

³ В таких случаях девушку бьют за потерю чего-то круглого: кольца, мотка ниток (Соб., II, №№ 83-85). Иногда, опять же редко, к мотиву потери подключается упоминание о встрече у колодца, т.е. у воды (60, с. 20, № 14). Еще Е. В. Аничков, опирающийся на наблюдения А. А. Потебни, показал, что мотив потери, утопления венка, кольца означает выход замуж, любовную связь (10, II, с. 257-259).

⁴ Все черты в белорусском обряде знакомы: оглашение, перемещение вне дома на санях, в корыте (оба предмета имеют отношение к смерти), выкидывание флага над домом девушки, что, видимо, равнозначно увенчанию.

⁵ Копер (бел копер) может быть понят как условное, песенное растение, родившееся на пересечении определенных фонетических: конопель, кра/о/пива, копер (т. е. укроп) и этнографических: крапива, конопля, лен - ассоциаций.

⁶ Сравнение в календарных обрядах «... двух элементов, чтобы таким обрядовым или словесным отождествлением достичь желаемого результата» было проанализировано в связи с календарной обрядовой поэзией Л. Н. Виноградовой (34).

⁷ О мотиве «сам бог помогает хозяину» в календарной поэзии см. в статье Л. Н. Виноградовой (34, с. 15-22).

⁸ О доме в связи с мифологическими представлениями и обрядами см. работу Т. В. Цивьян (197).

⁹ Разрушение моста, сакрального центра, захватывающее также людей, нередко встречается и за пределами II СТГ, см. Кир., № 111; Ш., № 1958; Соб., I, №№ 501-503.

¹⁰ При знакомстве с исследуемыми песнями всегда есть опасность остаться на уровне восприятия только поверхностного слоя содержания. Анализ тогда нередко ограничивается морализированием, например, по поводу процитированной песни: «... свекровь упала в крапиву. Радостная реакция молодой женщины на это событие ничем не мотивирована, тем не менее она не кажется нам бесчеловечной. В ироничном, но суровом приговоре невестки, как в зеркале, отразился облик ее мучительницы: «... свякровачка - журба мая». Иногда свекровь попадает не в крапиву, а на борону, но это ничего не меняет в ходе повествования, разве что усиливает ненависть невестки» (28, с. 112-113).

ГЛАВА III. СПОСОБЫ И НАПРАВЛЕНИЯ ДЕЙСТВИЙ ГЕРОЕВ

В двух предыдущих главах анализ мифологических и обрядовых связей песен опирался на архаическую модель мира, многое в содержании песен проясняется ею. Однако оказалось, что содержание песен нуждается и в ином подходе. Он определяется тем, что мир в песнях (как и в эпических произведениях, см. 118, с. 201, 203) изображается не сам по себе, а через призму деятельности героев. Отсюда на первое место выдвигается анализ действий - основы деятельности. Анализ действий раскрывает особый пласт содержания песен. Пласт этот довольно самостоятелен, но вместе с тем влияет на общее содержание песен.

Действия в песнях (а также и в других фольклорных произведениях) описываются с разных точек зрения. Важными представляются такие: смысл действий, их принадлежность, способ, направленность и интенсивность. Реальные фольклорные действия существуют на пересечении всех указанных характеристик. Но в принципе можно описать действия сообразно какой-то одной из них, а все остальные указать как поправки, усложнения. Так, в книге «Морфология сказки» В. Я. Пропп описал действия главным образом со стороны их смысла. Но там же ученый внес существенные дополнения, поставив вопрос о «распределении функций по действующим лицам» (144, с. 72-75), т. е. о принадлежности действий. А в другой работе, посвященной тем же волшебным сказкам, В. Я. Пропп особо остановился на интенсивности действий (145, с. 163-164), хотя и в «Морфологии сказки», не анализируя, все же не раз указывал на отличия мотивов, объясняющиеся интенсивностью действий (144, с. 30, 40). Для понимания песен особо важной оказывается проблема способов и направлений действий героев.

Прежде всего способы и направления следует выявить. С этой целью обратимся сначала к песням I СТГ. А в них - к тому испытанию, которое молодуха проходит в доме. В нем молодухе противостоит в первую очередь свекор. Важно обратить внимание на то, как он это делает. Например, так:

Свекор лютый кричит домой:
«Сноха моя, невестушка,
Послушайся, послушайся!»
Соб., II, № 628

Свекор зовет молодуху, велит ей идти в дом.

У меня-то свекор, а не батька,
А лютая свекровья, а не матка,..
Не велят мне на улицу ходить,..
ПКП, № 566

Свекор и свекровь (которая иногда заменяет свекра, либо, повторяя, усиливает его действия) не велят молодухе идти на улицу. В цитированной прежде песне свекор посылает молодуху, заставляет ее пойти за водой. Во всех примерах свекор противопоставляет молодухе свою волю и речь. Воле принадлежит главная роль, речи - служебная. Речь материализует волю, дает ей форму, возможность выхода вовне. Но так бывает не всегда. В мотивах того же типа речи, слову может принадлежать ведущая роль, например:

Как свекор говорит:
«К нам медведицу ведут».
Ш., 606

Свекор называет молодушку, дает ей прозвище. Еще один способ общения свекра с молодушкой таков: он видит ее. Свекор же героиню может не видеть, а слышать, ср. в двух редакциях одной песни:

Скакала молодка,..
Увидал е свекор,..
«Потише, невестка,..»
Кир., № 1817

Ударю в ладони,..
Услышит мой свекор,..
«Тихонько, невестка,..»
Кир., № 1096

Приведенные примеры исчерпывают в песнях I СТГ способы действий свекра, направленных на молодушку.

Существенно, что реакции молодушки аналогичны действиям свекра. В песне о посылке за водой молодушка противопоставляет свекру нежелание, объясняемое страхом, т. е. волю и эмоции. То и другое выражено с помощью речи. Молодушка, как и свекор, дает «имена»:

Как назвать свекра батюшкой,..
От горя-горя свекор-батюшка,..
Ш., № 2286

Она же, как и свекор, видит и слышит:

Стойте, дайте посмотрети
На лютого свекра.
Кир., № 1238

Я иду, иду широким двором...
... слышу: кривошея говорит,..
ПСИМ, № 95

Как можно заметить, действия обоих персонажей характеризовались с двух точек зрения. В-первых, говорилось о том, что делают герои, т. е. о смысле их действий (свекор нападает, молодушка противостоит нападению). Во-вторых, выяснялось, как действуют герои, т.е. каков способ их действий. Вычленилось конечное и небольшое число способов действий: герои видят, слышат, противопоставляют друг другу волевые усилия и эмоции, речь.

Все названные способы действий встречаются не только в песнях. Они есть и в сказках. Сравним песни I СТГ с родственными им волшебными сказками. Найдем в последних аналоги тем вышеприведенным песенным мотивам, которые связаны с действиями свекра. Обратимся к началу выделенного В. Я. Проппом ряда функций (см. I44). Устанавливаются такие параллели.

Песни	Сказки
1. Не велят идти на улицу	1. «К герою обращаются с запретом» (функция II)

2. Зовут в дом	2. «Антагонист пытается обмануть свою жертву, чтобы овладеть ею или ее имуществом» (функция VI, ср. ведьма зовет, вредитель уговаривает)
3. Посылают за водой	3. «Беда или недостача сообщается, к герою обращаются с просьбой или приказанием, отсылают или отпускают его» (функция IX)
4. Молодушку называют	4. «Антагонисту даются сведения о его жертве» (функция V, ср. называют курочку и падчерицу, указывая на определенные их качества)
5. Ее видят и слышат	5. См. выше № 4 (Функция V, ср. антагонист видит, куда воткнулось долото, слышит, как мать зовет сына)

В сказках очевидно, что все названные функции тяготеют к вредительству (функция VIII). Они «подготавливают эту функцию, создают ее возможность или просто облегчают ее» (144, с. 33-34). Вредительству в сказках принадлежит главная роль, всем упоминавшимся выше функциям - второстепенная. На фоне этого тезиса особенно впечатляет то, что песни, имея аналоги ко всему, сосредоточенному в сказках вокруг вредительства, не знают параллели в нем самом. Это происходит потому, что в песнях отсутствует тот способ действий, который широко представлен во вредительстве - манипуляции с предметами-телами. Сюда относятся разного рода похищения, нанесения телесных повреждений, убийства.

Аналогично соотношение способов действий выглядит и в другой части песенных и сказочных текстов. Как отмечалось, молодухка справляется с бедой, оперируя действиями, подобными действиям свекра. Сказочный же положительный герой, как и вредитель, убивает, похищает, использует волшебные средства (тела и предметы).

Посмотрим теперь внимательнее на ту группу способов действий, которая характерна для песен, а в сказках занимает подчиненное место. Их (способов) единственная общая черта заключается в том, что все действия не связаны с физическим прикосновением к объекту. В этом они противоположны манипуляциям с предметами-телами, суть которых заключается как раз в физическом прикосновении. Действия без физического контакта противостоят действиям с физическим контактом. Или так: нефизические действия (в указанном смысле) противостоят действиям физическим (фольклористы иногда выделяют это противопоставление, но рационализируют, модернизируют его как слово - дело, см. например, 108, с. 164-166).

Из всех способов действий выделим особо речь. Сказки и песни можно определить как речевые произведения, продукты речевой деятельности, существующие наряду со многими другими явлениями реального мира. В то же время в сказочных и песенных текстах своеобразно отражены разные явления реального мира. Вместе с прочими есть и речь, у которой в текстах свое место и роль. Дальше анализируется именно эта речь в речи. Для ее понимания существенно то, что она воссоздается с разной степенью полноты, имеет в текстах разные признаки. Она может иметь вид прямой речи, несобственно-прямой, косвенной. Возможно и просто указание на то, что имело место речевое действие. Первый случай намного богаче последнего: кроме самого факта речи есть ее лексические, грамматические и содержательные характеристики. С разной степенью полноты также дается представление об участниках речевых действий: в качестве таковых могут быть названы главные, но также и эпизодические персонажи, участники речи вообще могут не указываться.

Очень существенно и то, что содержание речевых высказываний бывает весьма различным. В речи воссоздаются атрибуты персонажей, физические действия, все

нефизические, вплоть до самих речевых действий. Как следствие всего вышеуказанного картина речи получается очень пестрой. Но важно за пестротой увидеть общее: персонажи говорят, т. е. действуют вполне определенным образом. Воссозданное через речь персонажей никогда не равно тому, что отражено напрямую, вне речи героев, т. к., говоря, персонажи стремятся к достижению определенных целей. Цели эти могут достигаться ими также иными, не речевыми действиями. Речь в сказках и песнях это прежде всего действие, стоящее в ряду других действий персонажей.

Вернемся к общей характеристике действий. Нефизические действия, хотя и исключают физический контакт, важны не только для того, кто их совершает. Как и физические действия, они в приводившихся примерах направляются вовне. Это метод воздействия на внешний мир. Причем метод вполне самостоятельный, достаточный. В мифах, например, мир создается называнием (см. 108, с. 195, 205). В сказках вследствие эмоций (смех, плач) цветет или не цветет природа (145, с. 174-204), от воли, речи (заклинания), взгляда рождается ребенок (145, с. 205-240, интересный сходный материал см. 65). В песнях не встречаются подобные удивительные последствия нефизических действий. Однако сопоставление песен со сказками и мифами вскрывает завершенность песенных нефизических действий.

И нефизические, и физические действия могут быть направлены фольклорным героем не только на внешний мир, но также на самого себя. В таких случаях герой перемещается, погружается в известное состояние (например, засыпает, напивается). Качество действий, направленных на себя, особое. Это следует в частности из того, что в песенных мотивах привлекавшихся типов действия, направляемые героями на себя, в отличие от действий, направляемых вовне, могут быть физическими. Так, действие свекра в песнях иногда заключается в перемещении (манипуляция со своим телом). Молодушка отвечает ему тем же:

Свекор едить,..

- Пойду, выйду я (молодушка - Л.Р.) за двери,..

Доб., с. 133, № 95а

Выше сравнивались песни и сказки в их отношении к действиям разных способов и направлений. Это дало возможность выявить и дифференцировать способы и направления. Однако при таком сравнении картина их распространения получается несколько искаженной. Очевидно, что и внутри собственно песен и сказок значимость тех или других действий различна.

Что касается сказок, то снова обращаясь к наблюдениям В.Я. Проппа, можно отметить следующее. В.Я. Пропп делил сказки на те, в которых есть вредительство и на те, в которых вместо него имеется недовольство (144, с. 92). Вредительство -это в подавляющем большинстве случаев физические действия. В сказках же с недовольством толчком сюжетов по-существу оказываются действия нефизические: какой-либо персонаж что-то видит, о чем-то слышит, чего-то желает и говорит. В. Я. Пропп также делил сказки на те, в которых есть борьба с антагонистом-вредителем и победа над ним, и на те, в которых есть трудная задача и ее решение (144, с. 91). В первом случае абсолютно господствуют, конечно, направленные вовне физические действия. Во втором же случае герой доказывает главным образом владение различными действиями, направленными на себя самого, в результате чего он либо реально перемещается, либо демонстрирует погружение в определенное состояние (невидимость, неуязвимость, ненасытность, см. 140, с. 282-328).

В песнях I СТГ нефизические действия характерны для взаимоотношений молодушки и свекра. Образ же мужа, иногда появляющийся в песнях, не подчиняется этой закономерности. Муж, напротив, обычно совершает физическое действие - бьет молодушку, что свидетельствует о существовании в некоторых песнях I СТГ глубинной

контаминации разнородных частей. В песнях II СТГ, как явствует из материалов второй главы, молодушка, строя мост, активно манипулирует с предметами-телами (в отличие от песен I СТГ). В то же время указанной цели в части песен II СТГ служат действия нефизические, главным образом, воля и речь.

Говоря о существовании и распространении способов и направлений действий, необходимо указать на то, что способы и направления действий - это не внутрифольклорное явление. При анализе сугубо этнографического материала встают те же вопросы, что и при обращении к материалу фольклорному. Посмотрим, например, на гадания. Они очень разнообразны, и проблема их систематизации считается сложной. Одна из первых классификаций гаданий принадлежит В. Смирнову. Он предложил гадания «свести к основным типам по методам или приемам» (169, с. 23). В. Я. Пропп охарактеризовал классификацию В. Я. Смирнова как «очень рациональную» и, напротив, указал: «Классификация по темам или по предметам себя не оправдывает, равно как и классификация по срокам или по районам» (143, с. 107). Работа В. Смирнова доказывает¹, что при анализе этнографического материала, как и фольклорного, можно опереться на действия, а в действиях выделить сторону - их способ («методы, приемы»). Но это оказывается только половиной дела. Та же работа доказывает, что выделить сами способы действий и указать их отношение друг к другу - задача непростая. Сложности ее решения породили отрицательную оценку, данную классификации В. Смирнова В. И. Чичеровым (201, с. 89). Положительный отзыв В. Я. Проппа и отрицательный - В. И. Чичерова в сущности не противоречат друг другу. Пропп одобрил само обращение к действиям со стороны их способов и выделение Смирновым определенных способов («устанавливает рубрики гаданий сном, зрительными образами, жребием и другие», см. 143, с. 107). Чичеров решительно отверг предложенную Смирновым группировку «приемов». Выделение способов, их систематизация - необходимые этапы работы, и выше они были пройдены при анализе песен и сказок. Кажется, что выводы, касающиеся способов, полученные при исследовании фольклорных текстов, могут быть полезны и при рассмотрении гаданий (описание гаданий см. 169, с. 41-72). Кроме того описание гаданий свидетельствуют, что действия в них поддаются членению со стороны направлений. Многие действия обращены на мир (бросают башмак, слушают лай и т. д.). Однако очень важны также в гаданиях действия, направляемые на себя (перемещения, сон и т. д.). Владение действиями, направляемыми на себя, придает особую силу как физическим, так и нефизическим действиям, направляемым вовне.

Все сказанное выше служит основанием для двух выводов: способы и направления как характеристики действий существуют; они отличаются в различных частях фольклорного и этнографического материала.

С исторической точки зрения системы способов и направлений действий - это весьма своеобразная картина представлений о человеке, о том, как он действует. В этой картине природное, биологические реакции (например, видит, слышит, ест) не отделены от форм социальной активности человека (например, говорит, изготавливает предметы). Физическое же не вполне отделено от психического. Возможно, нефизические действия имеет смысл обозначить как психические (ср., по Зеленину, «нравственное» испытание), однако они отражают очень своеобразное понимание как составляющих психики, так и ее возможностей, пределов. Наличие разных направлений действий свидетельствует о разграничении представлений о субъекте и мире. Но субъект не автономен и качественно не отличается от мира. Точка зрения, с которой начинается движение к противоположностям, анализ (физические - нефизические, на других - на себя), находится на стыке человека и мира. С собой управляют так же, как не с собой, и как бы снаружи. Отсутствует, говоря словами М.М. Бахтина, представление о «внутреннем» человеке, его «ядре» (17, с. 284-286). Охарактеризованная картина представлений соответствует современному пониманию предыстории самосознания (несет на себе отпечаток этой предыстории), путей становления личности (76, с. 111-255). Песни разделяют описанную

картину представлений с другими явлениями народной культуры, а также профессиональной - на ранних этапах развития последней (см. 17, с. 284-285, ср. также 64).

До сих пор речь шла о неспецифических для песен сторонах проблемы способов и направлений действий. Однако существует также своеобразный песенный поворот ее. Для песен этот поворот важен. Он заключается в особенностях отбора действий разных способов и направлений и их сочетания на протяжении песенных текстов. Здесь есть свои приемы, имеющие определенную направленность. С целью раскрыть то и другое вновь обратимся к физическим и нефизическим действиям.

К их прежде указанным отличиям добавим новое. В песнях как продуктах речевой деятельности физические и нефизические действия материализуются в словах. Слова, обозначающие физические и нефизические действия, свои значения обретают по-разному. Слова, обозначающие нефизические действия свои значения черпают в субъекте действий, в каких-то его свойствах. Например, видит - обладает зрением, использует его; слышит - обладает слухом; говорит - обладает способностью к речи; велит, хочет - имеет желание; любит, гневается - имеет любовь, гнев. Слова, обозначающие физические действия, свои значения черпают в том объекте, при помощи того объекта, с которым происходит физическое соприкосновение. Например, убить - лишить объект жизни; бить - прикасаться к объекту с силой, толчками. По причине сказанного в песнях слова, обозначающие нефизические и физические действия, оказываются в разном положении, приводят к разным результатам. Сравним два примера:

Он раз хлыснет, будет семь рубцов;
Соб., VII, № 135

А вон дрема, а вон дрема, свекор видит!
Соб., II, № 646

В первом примере действие, несомненно принадлежит субъекту, все же сразу отрывается от него: лексическое значение действия находит опору в предмете, с помощью которого действие выполняется (хлыснет - от хлыст), и в объекте - к нему с силой прикасаются предметом. Лексическое значение действия соответствует его фольклорному значению связки, соединяющей в эпизоде двух героев (мужа и молодуху). Кроме того, указывая на то, что делается с объектом, лексическое значение свидетельствует о враждебном смысле связки (замечу также: переход от субъекта к объекту, враждебный смысл действия подчеркнут описанием «следов» действия на объекте). Во втором примере картина иная. Здесь также взаимодействуют два героя (свекор и молодуха). Однако лексическое значение действия привязывает его к субъекту (свекру), не раскрывает смысл связки. Налицо противоречие между фольклорным значением действия в эпизоде и его лексическим значением. Значение действия в эпизоде и смысл эпизода в целом из-за такого противоречия делается нечетким, затрудняется понимание того, что свекор нападает на молодуху, своим действием причиняет ей ущерб (кроме того: не только не указаны «следы» действия на объекте, но объект стоит впереди субъекта, притом взаимодействует с кем-то третьим - все также затрудняет понимание эпизода). Нефизические действия рядом с физическими выглядят как менее ясные, более слабые.

Тем не менее предпочтение в песнях отдается эпизодам с нефизическими действиями. Эпизодов с физическими действиями в песнях может не быть совсем. Это характерно для песен I СТГ: далеко не во всех из них есть часть, в которой муж бьет жену. И, напротив, эпизоды с нефизическими действиями нередко повторяются, например, более полный вид второго примера таков:

А вон, дрема, а вон дрема, свекор видит!
- «Уж я встану, уж я встану, да погляжу!»
Соб., II, № 646

В последнем примере по сравнению со вторым проблематичность смысла возросла и не вдвое, а больше. Неакцентированность объекта в обоих эпизодах последнего примера мешает понять, что во втором эпизоде субъект и объект поменялись местами, что, следовательно, в эпизодах - акция и реакция. К нечеткости смысла каждого эпизода добавляется нечеткость смысла связи между ними.

В песнях часто рядом стоят одинаковые нефизические действия (видит - видит; на волевое усилие отвечают им же; на речь - речью и т. д.). Внешним единообразием отчасти компенсируется и в то же время увеличивается (одинаковый вид разного по значению: нападает – защищается) проблематичность смысла.

Предпочтение эпизодов с нефизическими действиями - это один прием уменьшения отчетливости смысла, ослабления действий. Есть и другой. Он связан с направлениями действий и используется при действиях физических. Тогда, когда они все же есть в песнях, их тоже можно замкнуть на субъекте, скрыть смысл связки, выбрав среди физических действия, направленные на себя, например (Доб., с. 133, № 95а):

Свекор едить,..
Пойду, выйду я (молодушка - Л.Р.) за двери,..

Как и в предыдущем примере, свекор нападает на молодую, молодая отвечает свекру, герои в обоих эпизодах связаны враждебными действиями. Но смысл этот затухает направлением их действий.

Сочетание двух физических действий, направленных на себя, - это сильный прием достижения указанной цели. Чаще встречаются приемы ослабленные. Их два: сочетаются направленные вовне, навстречу друг другу физическое и нефизическое действия (например, муж бьет жену, она отвечает эмоциями-плачем, речью); вслед за направленным вовне физическим действием идет физическое же действие, направленное на себя, например:

Он раз хлыснет, будет семь рубцов;
А в другой хлыснет, - четырнадцать...
С того ли со побою три недели пролежала;
На четвертую вставала, я позавтракала -
Я съела, млада, быка третьяка,
Телицу годовицу, овцу яловицу,..
Соб., VII, № 135

Действие мужа направлено на жену (побои). Действия жены - на себя (болезнь, ожорство, рост). Сравните (Соб., II, № 591):

Муж руку отвел, по щеке меня оплел;
А я руку отвела, по всей харе оплела!

Последний пример - исключение, единственная в ТГ песня, где оба сочетающиеся физические действия направлены вовне. Смысл обоих примеров одинаков. Однако враждебный характер действий жены (он таков в обоих примерах, иногда указывается, что ожорство молодой досаждала ее противникам), так же, как и логика связи между эпизодами, в последнем примере яснее, чем в предпоследнем. Кроме того действия героев в последнем примере полным параллелизмом подчеркивают, закрепляют друг друга. Этого

нет в предпоследнем примере. Проблематичность, «уклончивость» действий молодухи предрасполагает к трансформации смысла действий мужа, достигаемой деталями: когда в вариантах муж бьет жену соломиной, событие окрашивается в светлые тона, связь героев становится доброжелательной.

Песни двух исследуемых СТГ имеют отличия в использовании приемов, уменьшающих отчетливость смысла, ослабляющих действия. В песнях I СТГ важнее организация действий со стороны способов: главные герои здесь связаны, главным образом, нефизическими действиями. В песнях II СТГ важнее организация действий со стороны направлений: молодуху и свекра соединяют по преимуществу физические действия, но молодуха направляет их вовне (несет свечу, решето, выращивает растения), свекор - на себя (умирает). Указанные выше приемы - это, так сказать, «техническая» сторона описываемого явления. В ходе изложения была раскрыта также его объясняющая сторона - направленность приемов. Действия разных способов и направлений располагаются в песнях особым образом для того, чтобы внести в смысл эпизодов, в общий смысл песен известную долю проблематичности, неясности. Это верно, но не вполне. Для достижения большей точности негативное звучание утверждения следует трансформировать в позитивное: соответствующая организация способов и направлений вносит в содержание песен многозначность, допустимость ряда трактовок для каждого отдельного варианта, открывает дорогу колебаниям смысла от варианта к варианту.

Примечания

¹. Ср. также деление Д. К. Зелениным испытаний девушки, ее действий на физическое, с одной стороны, и волевое и речевое, а, по Зеленину, «нравственное» с другой. Аналогично делятся испытания в другом районе мира. На Новой Гвинее во время инициации мальчиков нередко подвергали тяжелым физическим испытаниям (от испытания девушки они отличаются интенсивностью). Но иногда «дело ограничивалось тем, что ребят пугали (т.е. испытывали эмоционально, здесь и дальше подчеркнуто мной - Л.Р.) ожидавшим их заглатыванием... «Проглатывание же сводилось к тому, что посвящаемых приводили на берег; показывали им флейты,.. играли на флейте,.. (т.е. испытуемые нечто видели и слышали, см. 148, с, 349, 340-364).

ГЛАВА IV. СОСТАВ И СВЯЗИ ЭЛЕМЕНТОВ ТЕКСТОВ

Изучение песен приводит к необходимости выделения в качестве очень важных элементов текстов мотивов. Мотив – это мельчайшая часть сюжета, относительно самостоятельная часть. Мотив - категория, которая широко используется исследователями эпических фольклорных произведений (96; 146; 38). Для них мотив примерно то же, что эпизод, ситуация. Мотив, как и сюжет в целом, структурирован, в нем есть разные, известным образом связанные части. Мотив обладает определенным смыслом и с этой точки зрения сопоставим со словом.

Охарактеризованный эпический мотив для лирических песен слишком крупная, а потому и неподходящая единица анализа. Из всех черт эпического мотива лирическому надо оставить лишь последнюю, т. е. наделенность значением. В результате мотив как инструмент исследования мельчает, категория охватывает отдельные детали, части эпического мотива. Они, как и последний в целом, значимы. Такое суженное понимание мотива иногда встречается и у исследователей эпических произведений (118а). Лирический мотив еще больше, чем эпический, «похож» на слово. Иногда он прямо выражается одним словом. И однако это ни в коем случае не слово. Это единица не языковая, а фольклорная. Смысл мотива не сводим к лексическому. Мотив может выражаться несколькими словами. Одно слово способно заключать в себе не один мотив. Наконец, мотив иногда реализуется не лексической, а синтаксической стороной языка.

Мотив, как правило, имеет разновидности: т. е. обычно существует ряд мотивов, воплощающих с оттенками (смысла и выражения) общую идею. Разновидности часто рассредоточены по персонажам, разным группам песен. Общую идею, инвариантную основу разновидностей назовем инвариантным мотивом (ИМ). Он - не идея в чистом виде. Это в известном смысле прообраз, сам по себе имеющий, например, пространственные, цветовые, звуковые характеристики. Кроме того ИМ - это фонетический прообраз. При реализации ИМ ведущим может оказаться и план содержания, и план выражения. Так, например, существует мотив клетки (проанализирован во второй главе). Мотив встречается как в обрядовых, так и в необрядовых песнях. Клеть в них далеко не только «помещение для хранения имущества» (лексический смысл). Мотив имеет много разновидностей (келейка, темница, коробок). Во всех, т. е. это уже черта ИМ, сохраняется образ замкнутого пространства. Возможно, что ИМ же задана фонетическая переключка слов: келья, клеть, коробок. При известной образной устойчивости ИМ в то же время часто амбивалентны с точки зрения абстрактных показателей. Поэтому они могут реализоваться в мотивах, очень отличающихся с количественной (коробок - мал; темница – больше) и качественной (темница, келья - беда, плохо для героини; келейка - хорошо, помогает найти жениха) сторон.

Для систематизации мотивов и ИМ целесообразно ввести такие рубрики: время; место; персонажи; предметы; действия; состояние, качества персонажей и предметов; обстоятельства, уточняющие действия (ср. у В. Я. Проппа, см. 139). При рубрикации не обнаруживается жесткой связи между мотивами и ИМ. То, что в ИМ качество персонажа, в мотиве может выглядеть как действие этого же или даже другого персонажа. Один ИМ, мотив способен соотноситься больше, чем с одной рубрикой.

В ТГ ИМ, представляемые в текстах конкретными мотивами, объединяются в типы. ИМ одного типа наделены общим сюжетным смыслом, или так: ИМ, входящие в тип, допускают единое сюжетное толкование. Один и тот же ИМ может входить в разные типы. В таких случаях меняется его сюжетная характеристика. В том или ином типе очень важны все, разнообразные, ИМ: каждый ИМ проясняет сюжетный смысл типа. Все же определяется этот смысл ИМ-действиями, вокруг них группируются остальные ИМ. Сюжетные смыслы типов, последовательности смыслов образуют сюжетные схемы, которые общи всем песням в пределах той или иной СТГ.

В предыдущих главах ставились и решались разные вопросы. Вместе с тем все

главы имели и общую задачу. Шаг за шагом составлялся словарь мотивов и ИМ, необходимый для понимания глубинных структур исследуемых песен. Основные его стороны прояснились. Тем не менее ниже словарь будет расширен, причем, только на материале I СТГ. Тексты песен I СТГ сложнее, чем II СТГ. Раскрыть все существенные их детали в предыдущих главах не удалось. Кроме того ниже следующее описание - пространный пример того, что выше говорилось о мотивах и ИМ. В отличие от предыдущих глав, где описание песенных мотивов и ИМ, т. е. описание песенных частей, в значительной степени опиралось на внепесенные структуры (модели мира, деятельности, обряды), в этой главе описание песенных частей увязывается единственно с глубинными структурами изучаемых песен. Однако в этой главе, как и в предыдущих, пониманию частей изучаемых песен способствуют параллели за пределами ТГ.

Сюжетную схему песен I СТГ образует последовательность трех типов с сюжетным смыслом: переход, угроза, преодоление угрозы.

Начинаются песни, как правило, с типа «переход». Он представляет первое испытание молодухи. Событие его происходит в основном вне дома и состоит главным образом в том, что героиня проходит определенный путь, что сопровождается изменениями в ее состоянии. Типу «переход» свойственна смягченная трактовка испытания. Кроме того рассказ о событии обычно сильно редуцирован и вырисовывается вполне тогда, когда ИМ перехода, во всех конкретных воплощениях - мотивах, собраны вместе. В каждом же конкретном тексте полномочным представителем рассказа может стать любой мотив перехода, взятый в отдельности. Существуют такие ИМ перехода и мотивы, их воплощающие.

Мотивы, указывающие на время испытания (ИМ). Они назывались: зори, вечерняя в утренняя, ночь.

Заря-заря моя,
Заря вечерняя,..
Соб., II, № 627

Ты заря ль, да ты моя зоренька,
Заря моя утренняя,..
Соб., II, № 5

Иногда встречаются упоминания о членении времени.

Я по улице ходила,
Я полынь-траву ломила,
Животинушку сбирала.
А я с вечера до кур,
А с частых кур до свету.
Соб., II, № 605

Мотивы, устанавливающие место события (ИМ). Они разнообразны и указывались во второй главе.

Главная и обычно единственная героиня типа «переход» - молодуха. Она совершает разные действия: идет, ходит, ступает, пляшет, разыгралась, сидит, лежит. Все действия физические и направляются героиней на себя саму. Во всех случаях молодуха переходит из мира в мир (ИМ). Из-за сильной редуцированности типа «переход» далеко не всегда ясно направление ее движения (в иной мир или уже обратно), поэтому дальше этот момент не учитывается. Молодуха проходит путь следующим образом.

Очень тихо или, наоборот, шумно.

И только что мне велят
Потихонечку ступать.
Доб., с. 133, № 96

Я дорогою шла, я широкою,
Я пушу голосок через темный лес...
Ш., № 1271

Обе характеристики равноправны (это один амбивалентный ИМ), означают нарушение звуковой нормы, происходящее при переходе через границу миров. Ср., в сказках главный положительный герой при пересечении границы миров часто незаметен, т.е. невидим и неслышим; появление же отрицательных героев из их мира, наоборот, подчеркнуто видимо и слыσιμο: шум, изменения в природе (13, № 104, с. 161; № 119, с. 199; № 137, с. 280, № 140, с. 300). Нечаянно или нарочно, громко или тихо шумит герой, добывающий в ином мире диковинки (13, № 168, с.417, № 171, с. 433, № 172, с. 437, № 176, с. 450). Идея нарушения зрительной нормы также не чужда песням. Имея необычный вид (см. ниже), молодушка старается быть незамеченной, т. е. невидимой («не увидел бы свекор»).

Разрушая.

У нас на улице,..
.., молодая плясала.
.., таночки водила,
Башмачки разбила.
Соб., II, № 574

Ко двору пришла, пошатнулася,
За вереюшку я хватилася:
«Верея моя, ты дубовая,..
Не сдержишь меня, я срублю тебя,..
Доб., с.304, № 89

Разрушения также производит перешедший через границу миров. Сказочная параллель первому песенному примеру - царевны, истаптывающие по паре башмаков за ночь во время плясок в подземном царстве (13, № 298, с. 422). Гораздо чаще в сказках перешедший границу разрушает дом, ср. со вторым песенным примером (13, № 139, с. 297-298, № 159, с. 376). О сказочном и обрядовом ломании предметов, означающем «переход от одного состояния в другое» см. у В. Я. Проппа (140, с. 326). ИМ разрушения весьма продуктивен в песнях группы. Он очень сложен и, как и предыдущий, амбивалентен.

Сонная - не сонная.

Спится мне, младешенькой, дремлется,
Клонит мою головушку на подушечку;..
Ш., № 833

Мне спать не дают
И дремать не велят,..
Доб., с. 370, № 124

Сказочные мотивы сна были проанализированы В. Я. Проппом (140, с. 66-68, 201, 203). Видимо, В.Я. Пропп не исчерпал всех их значений (испытание сном), и мотивы имеют

еще значение рубежа, условия встречи существ из разных миров. Для песен, и не только I СТГ, такая трактовка более приемлема. В сказках мотивы сна встречаются часто, предшествуют преодолению героями границы миров, встрече существ из разных миров (13, № 129, с. 235, № 155, с. 353-354, № 157, с. 366-267, № 159, с. 380-381, № 161, с. 388-389). В песнях эти мотивы также часты, обычно сопровождают свидание влюбленных, жениха и невесты (например, за пределами ТГ - Соб., IV, № 494).

Пьяная - не пьяная.

Хмелинушка в головушке бродит,
Да вон не выходит.
Соб., III, № 91

Я пила, молода, из нова ведра,..
Я и тут, молода, не пьяна была.
Соб., II, № 406

В сказках употребление воды, вина часто приводит к перемене состояния: царевич становится лакеем (13, № 123, с. 206; № 124, с. 210); бессильный - непомерно сильным (13, № 125, с. 214-215) и наоборот (13, № 129, с. 233-234); мертвый - живым (13, № 172, с. 437) и наоборот (13, № 173, с. 442) и проч. В песенных мотивах пьянства ощутим отзвук повествования о походе молодухи за водой. Есть общие черты в описаниях колодца и котла, чары.

С превращениями. В части мотивов перехода молодуха уподобляется растениям (ИМ) и животным (ИМ). Такие мотивы делятся на те, в которых сильно обрядовое начало, и на те, в которых заметны мифологические традиции.

В первом варианте уподобления растениям молодуха в песнях вьет венок и надевает его. Речь идет об убиении себя зеленью, как в обрядах (ПКП, № 563):

Да веночки совью...
На головушку сложу,..

Гораздо шире в типе «переход» распространено мифологическое по происхождению уподобление молодухи дереву, обычно «невеселому». Мотивы о «невеселом» дереве могут прозвучать в двух планах: нечеловеческом (собственно дерево) и человеческом (героиня как дерево). В первом случае «невеселое» дерево (в песнях шире - растение, лен, например) - это часто дерево, на которое «есть невзгоды». Доминируют указания на то, от чего страдает дерево (от ветра, солнца, дождя, холода). Во втором случае особенно популярны мотивы болезни, невеселья молодухи, чаще говорится о том, что у нее болит (голова, сердце, спина). Иногда оба плана налицо (Соб., II, № 554):

В чистом поле вербу ветром раздувает,
Ветром раздувает, к сырой земле приклоняет.
Что, наша невестка, что, наша голубка,
Невесело ходишь, несмело ступаешь?

Но часто остается лишь человеческий план (Доб., с. 373, № 132, ср. также Соб., II, № 625):

На ветре Дуня стояла
Ветер голову раздул;
Болит у Дуни голова,
Болит сердце и душа.

Реже, чем растениям, молодушка уподобляется животным. В мотивах, связанных с обрядовыми традициями, говорится опять же о наряде. Но не о венке, а о шубе (Кир., № 1111):

Я по сням шла,..
Подымя шубу соболиную,..
Чтобы шубочка не прошумела,
Частые петелки не просветили,..

Обрядовые примеры использования шубы как символа зверя общеизвестны. В основе мифологических по происхождению мотивов лежит повествование о превращениях (Ш., № 463):

Частой уличкой -
Серой утичкой.
Через черну грязь -
Перепелочкой,..
Во высок терем -
Молодой женой.

Применительно к сказкам о связи мотивов превращений с темой соединения разных миров писал В. Я. Пропп (140, с. 319-327).

Невестой. Пример довольно редких текстов, в мотивах перехода которых героиня предстает невестой, идущей в чужой дом, - отдельные варианты цитировавшейся во второй главе песни «Отдает батюшка». Героиня также может быть женщиной, отданной на чужую сторону, в чужую семью. В обоих случаях - социальная трактовка идеи перемены состояния героини.

Пряхой, ткачихой (плохой или хорошей).

Полно, дремушка, дремать,
Кужель портить,
Кужель портить, лен терять!
Соб., II, № 645

Кросенцы ткала, проговаривала:
«На чапёлочки - перепелочки,
На набелки - горностаечки,
На прошерсточки - золоты круги!»
Доб., с. 132, № 94г

Молодушка прядет и ткёт, т.к. в образе ее иногда проступают черты невесты. Обычное песенное занятие последней - подготовка даров, приданого. Кроме того, опираясь на закономерности всех характеристик героини, следует предположить, что эти мотивы имеют также мифологический подтекст. Прядение и ткачество находятся в особом ведении женских мифологических существ (201, с. 57-60; 198, с.189-190), родство с которыми обнаруживает молодушка. В верованиях, эпических произведениях превращение женщины в животное ставится в зависимость от ее отношения к прядению (198, с. 188; 40, с. 123).

Некоторая часть мотивов перехода связана не с молодушкой. Для понимания таких мотивов важны два момента. Все (кто и что), фигурирующее рядом с молодушкой, входит в число наименее значительных героев. Кроме того имеет тенденцию быть подобным молодушке. Сказанное касается как того, на что направлены усилия молодушки, а это в

основном растения и животные (см. выше о превращениях, ПСП, с. 317, № 32):

Как и я, молода,..
Чернобыль-траву рвала,
Гусей-лебедей гнала,..
Приговаривала:
- Привыкайте, мои гуси,
Ко студенной ко воде,..
Как и я, молода,
Ко чужой семье,..

В приводившихся выше примерах примечателен с этой точки зрения узор, создаваемый ткачихой. На нем птицы, звери (т. е. животные) и золоты круги (см. дальше). Узор фактически изображает саму героиню. Сказанное касается и тех, кто, наоборот, воздействует на молодую, например:

Спать ложилась ко милому,..
На колени под гусями,..
Мил во скрипочку играет,..
Меня, младу, спотешает,..
ПП, № 101

А кумушки пьют,
Голубушки пьют,
Меня ж, молоду,
С собою зовут.
Соб., Ш, № 589

Милый и кумушки, как и молодуха, - участники веселья. Они, как и она, шумные (играет, зовут), пьяные.

За типом «переход» в песнях I СТГ следует **тип «угроза»**. Это часть рассказа о втором, основном испытании молодухи. Та часть, которая связана главным образом с идущими в дом, находящимися в доме антагонистами героини. Мотивы, ИМ угрозы делятся на две половины. Одни из них относятся к свекру, иногда к другим, дублирующим, редко заменяющим свекра членам семьи мужа (свекрови, золовкам, деверьям и пр.). Другие - соотносимы с мужем. Остановимся на мотивах, ИМ угрозы первой половины.

Они очень важны: устойчиво присутствуют в текстах, наиболее единообразны. Их опора - те имеющие значение нападения (ИМ) нефизические действия свекра, о которых говорилось в предыдущей главе. Кроме действий свекра среди мотивов, ИМ этой половины, как и в типе «переход», есть такие, в которых сообщается об обстоятельствах действий, о качествах героя.

Свекор для молодухи существо чужое, наделенное хтоническими чертами (ИМ). Он злой, чужой, лихой, лютый, не родной, не батюшка (свекровь не матушка). Сравните в имеющих мифологические традиции и не входящих в ТГ фольклорных текстах: «лютый змей», «не бог», противопоставляемый богу (63, с. 230-231). И в песне I СТГ (Ш., № 1183):

А у лузи соловейко
Да калинку клюет:
Да не сам взростёмши,..
Возростил ее господь бог,..

А лютой свекорко
Да невестку журит:..
Да не сам вскормёмши...
Возростил, вскормил
Родной батюшка.

Мотивы, устанавливающие чужеродность свекра, дублирующих его героев обычно предшествуют мотивам-действиям:

Мне дома не родна матушка,
Мине в дома свекровочка...
Посылает у Дунай воды:..
Доб., с. 255, № 12

Но изредка встречаются тексты, в которых мотивы угрозы исчерпываются указаниями на лютость и пр. свекра.

По логике сюжетов песен I СТГ и молодушке, и свекру приходится преодолевать границу миров, хотя пункты их первоначального отправления различны (молодушка - из этого, свекор - из иного мира). Со свекром поэтому связан ряд мотивов, являющихся разновидностью тех, которые уже были проанализированы при рассмотрении типа «переход».

Стучит, гремит. Это знакомое нарушение звуковой нормы (Соб., II, № 586):

Свекор идет по новым селям
И стучит, и гремит, и кропочется:..

Журит, бранит, кропочется, журливый, воркотливая, хлопотливая. Разновидности воплощения того же ИМ (Доб., с. 281, № 199):

Свёкорко журит, дак журит,
Свекрова да поджуривает.

Этимология слов «журить» и «хлопотать» проясняет, что в основе мотивов лежит идея передачи чисто физиологического ощущения шума, а также толчков (138, с. 238; 192, II, с. 68, IV, с. 245). Но это значение со временем повернулось разными гранями: журьба как шум обернулась речью и разошлась с первоначально близкими хлопотами.

Разрушает. Каблуком, т.е. башмаком, ср. молодушка разбивает башмаки.

Чу как, чу как мои лютые свекры
По новым селям похаживают,
Каблуком полы проламливают,..
Соб., II, № 545

Сидит, лежит, сидящий, лежащий.

Сидит дрема, сидит дрема...
Полно, дрема, дремовати,..
Вон ведь едет лютый свекор...
Кир., № 1238

Дыбком-дыблем шла по селям,..
На одной доске лежит лежень,..

Лежит лёжень, лютой свекор,
Да журит-бранит,..
ПП, 249

Примеры подобраны так, чтобы показать соответствие в действиях молодухи и свекра. В первом примере сидит молодуха, идет свекор, во втором - действия героев меняются на противоположные. Действие «идет» (едет) в обоих случаях имеет одинаковое значение - это пространственное перемещение из мира в мир. Действия «сидит», «лежит» несколько иного рода. Они - производные от качеств, состояний героев. Молодушка сидит и лежит, т. к. она сонная, пьяная. Свекор никогда не спит. Лежа, он и заменяющие его персонажи обычно шумят, бранятся (Ш., № 463):

Свекор-батюшка
На печке лежит,..
Как кобель ворчит,..
Свекровь-матушка
На печи лежит,..
Как змея шипит,..

Представляется, что действия «сидит», «лежит», а также качества «сидящий», «лежащий» в применении к свекру имеют другое, чем в случае с молодухой, первоначальное значение. Эти мотивы указывают не на преодоление героем рубежа, а на его хтоническое качество существа безногого, т. е. змея (63, с. 56). Свекор-лежень - это то же, что лютый свекор, не батюшка.

Свекрова гроза, грозит, грозный.

И он стучит, и он грючит,
И он и грозится: ..
Доб., с. 371, № 126

У меня у младой
Свекор-батюшка грозной:..
Кир., № 1110

Значение всех мотивов соответствует зафиксированному в древнерусских памятниках смыслу слова «гроза» как чего-то, что несет гибель, опасность (94, с. 19-20). Однако поэтическое значение конкретней, чем лингвистическое: у свекровой грозы есть облик, яснее род опасности (Соб., II, № 544):

Меня свекор-от грозил,..
Еще свекрова гроза -
Не велика беда:
Завяжу я в узелок,
Брошу на печь, в уголок,
Где узел-от лежит,
Там и угол-от дрожит,
Потолок дребезжит.

В примере представлены мотивы угрозы и преодоления угрозы. Вторые привлечены потому, что они, пусть в комической форме, но точно вскрывают глубины поэтической грозы. Она принимает вид узелка, т. е. предмета округлой формы, своими движениями разрушающего дом. Все элементы (субъект, действие, объект) в характеристике свекровой

грозы не случайны. Становится ясно, что «грозные» мотивы - еще одно воплощение уже упоминавшегося ИМ разрушения. К мотивам, связанным с грозой, вернемся ниже, т. к. в песнях существует еще гроза мужа. Здесь же отмечу следующее. Среди мотивов первой половины мотивы, связанные с грозой свекра, одновременно стоят среди тех, которые отмечают переход героем границы миров (разрушает), а также среди тех, которые характеризуют его внешний облик (как, например, лежень).

Иногда встречаются тексты, в которых свекор совершает физические действия. Такие тексты всегда результат более или менее скрытых замещений. Так свекор иногда бьет молодую, принимая на себя типичное действие мужа (см. Соб., II, № 511, № 506). Свекор не пускает молодую в дом, не отпирает двери, ворота (см. Соб., II, № 605, НППК, II, № 247). В песнях I СТГ последний мотив чужой, он активно используется в песнях о взаимоотношениях суженых. В них женщина, запирая ворота, посылает мужа к волкам (Соб., II, № 420), т. е. мотив «не пускает в дом, запирая ворота», как и все мотивы угрозы, таит опасность. Единственным вариантом (Ш., № 1254) представлена песня, в которой свекор совершает то, что, как говорилось, обычно делает батюшка с дочерью: сажает в темницу, где нет дверей, окошек, только «трубочка дымовая».

Мотивы, ИМ угрозы, связанные с мужем, встречаются реже. Тем не менее и они разнообразны. Муж так же, как свекор и молодая, совершает переход. Иногда сначала прямо сообщается, что его «дома нет». Но место, откуда муж движется в дом, иное. Это не чужое место, а торг, город. То и другое, как говорилось, замены горы. Песни I СТГ таким образом подключаются к обширной области песен о взаимоотношениях суженых, разрешающих свой конфликт при помощи объектов, которые имеют значение центра мира. Когда фигурирует торг, там покупают предметы (корабль, чтобы отправить за море нелюбимую жену; камень, чтобы утопить старого мужа; косу, которая «чужую траву косит, своя засыхает» и пр.). У каждого из предметов своя история. В песнях I СТГ (так иногда и за ее пределами) в торге, городе покупается плеть (см., например, Соб., II, № 546).

Плеть в песнях называют грозой мужа. Однако объективно понятие грозы оказывается шире понятия плети. Опять, как это было в случае с грозой свекра, появляется образ какого-то узелка (Ш., № 1212):

Мужа дома нету, гроза его дома,
Гроза его дома - шелковая плетка...
Закрыто тряпичкой, зашито иголкой,...

Есть и другие подтверждения тому, что плеть - это только одно из воплощений сложной основы, которая собственно гроза и есть. Так, в вариантах известной песни муж везет жене либо плеть (но также батожок, черешок, кнутничек), либо колечко, на котором написаны слова – «великая гроза» (Соб., II, № 454).

Плеть - атрибут мужа. Но нечто подобное, и притом независимое (не плеть), встречается в связи со свекром (НППК, II, № 251):

Свекор по сеничкам похаживает,
Тросткою сени поколачивает,...

Ср. в варианте той же песни (НППК, II, № 549):

Что свекровь-то идет,
Мне-ко грознушку несет.

Т. е. дело не в герое. Поэтическое понятие, образ грозы существует сам по себе и способен тем или иным способом заявить о себе при разных героях.

Свекор, свекровь, муж в приводившихся примерах несут грозу, нередко

определенно в виде предмета. Но это лишь одна из ступеней образа. Ведь возможно также быть подобным грозе:

Грозна, грозна громовая туча,
А грозней той тучи лютый свекор едет.
Доб., с. 204, № 41б, ср. ТФНО, № 459

Пример не означает, что гроза это туча. Набор того, что в песнях идет, надвигается подобным же образом, широк. Однако, очень важно, набор конечен и притом в развернутом виде почти всегда связан с женщиной:

Городом я шла зарею,
Ко бору пришла тучею,
Ударила в ворота бурею,
Пустила по двору сильный дождь,
Сама я поплыла уткою,
На крыльцо я взошла павою,
Во новые ворота лебедкою,
Во высок терем девушкой,..
Ш., № 194I

На ново крыльцо взошла солнушком,
В новы сени взошла куницей,..
Кир., № 904

Уж я по двору, двору светлым месяцем,
А я улицей серой утицей,
Через черну грязь черною галушкой;..
Кир., № 2133

Переулочком - серой уточкой,..
В подворотенку – горностаюшкой,..
Ко крылечушку катись колечушком,..
Что по сеничкам - мелким семечком,..
Ко кроватушке - добрым молодцем,..
На кроватушке - красной девицей,..
КОПС, № 441

По двору ходя - ясно мясечко...
В сенечки взойдя ясною свечою.
КОПС, № 29

«Да уж я той ли водой ко двору пришла,
Да я на лесенку взлетела перепелочкой,..
98, № 156

Э, по горницы шарами шла,
Да по новым сеням - стоканею,..
Да широким двором - братынею,..
ТФНО, № 325

А надо мной, молодешенькой,

Да туча с громом подымается,
Подо мной, молодешенькой,
Да вся земля колыбается...
Не с ума я слово молвила,..
А надо мной, молодешенькой.
Да пресвятая богородица,..
98, № 183

Важно, что в песнях устойчиво говорится о происходящих в результате движения разрушениях (Кир., № 350, ср. 98, № 268):

В сети-то вступила,
Сени обломила;
В терем-то вступила,
Терем пошатила,..

Причем, разрушение касается и того, кто движется (см. Сер., с. 249, № 8, ср. также - туча проливается дождем).

Таким образом, инвариантная основа песенной грозы, дающая возможность выхода к многочисленным воплощениям, оказывается очень сложной. Это одновременно: округлое (кольцо, шары, солнце) и длинное (свеча, дерево, дождь), противоположные стихии (вода, огонь); предметы (семечко, братыня) и персонажи (птицы, куница, горностай, люди, богородица), слитые с действиями (движение, разрушение), субъект и объект действий.

Надо сказать, что поэтическая традиция находится в известном противоречии с языковой. В последней за словом «гроза» отчетливо закреплено только негативное значение. В поэтической традиции вся эта группа образов имеет как негативное, так и позитивное содержание. Сказанное относится не только к трактовкам облика, но и действий, разрушение стоит рядом с расцветом, ростом (Соб., IV, № 113):

Мы думали: грушица,
Ан душа красна девица,..
По лесам-то она идет, -
Все леса-то к ней приклоняются;
Что лугами-то она идет, -
Все луга-то под ней зеленеются;
Что полями-то она идет, -
Все поля-то на нее красуются;..

Полярность значений, обнаруживающаяся в поэтической традиции, обретает особый смысл в свете следующего факта. Слову «гроза» лингвисты находят параллели не только в славянских языках, но и в литовском. В нем параллели имеют положительные значения, связанные с красотой, изобилием, чистотой. Отсюда предполагается, что в слове «гроза» большие сдвиги произошли в балто-славянскую эпоху (94, с. 19-20). Возможно, тогда же разошлись поэтическая и языковая традиции. Первая сохранила амбивалентность значений, «комплекс единства противоположностей, отражающий более ранний, примитивный этап мышления» (94, с. 21), вторая же пошла до пути разведения полярных значений.

Итак, главное физическое действие мужа – «бьет», в его ярчайшей форме – «бьет плетью» является проявлением основы, глубоко укорененной в песенной традиции - поэтической грозы, или, по-другому, ИМ разрушения. Он органически присущ песням I СТГ и сказывается также применительно к другим главным героям - молодухе и свекру.

Мотивы побоев плеткой реализуются в двух основных, воздействующих друг на друга разновидностях. В первой за образом женщины более или менее явно проглядывает образ «невеселого» дерева. Характерной приметой является подсчет ударов (Соб., II, № 504):

Да что у мужа плеть -
О семи хвостах;
И он раз стегнет,
Так и семь рубцов,
А другой он стегнет,
То четырнадцать,
И он третий раз стегнет,
То с рубцом двадцать.

У этой разновидности, как и у следующей, в традиции есть, с одной стороны, более трагическая, а, с другой стороны, комическая трактовки. К последней обратимся позже, трагическая же имеется в балладе о невестке, обращенной свекровью в дерево, которое рубит муж («Он раз секнул... Он другой тюкнул», см. Соб., I, № 80).

Во второй разновидности с образом женщины переплетается образ дома. Обычны указания на время (как правило, ночь), упоминая о сне и постели, истязания длительны («всю ночь прокричала», «дубовые двери всею ночь проскрипели», см. Соб., II, № 560, № 564). Трагическая трактовка этой разновидности представлена в балладе «Князь Роман жену терял» («Муж жену губил», см. Соб., I, №№ 89-123). В балладе есть членение времени (жена просит не губить с вечера, губить в полночь, рано на заре просыпаются дети), упоминания о сне (спят все люди и дети), переплетение образов женщины и дома (муж обещает детям не только привести мачеху, но и, казалось бы, неожиданно - построить келью, терем, горницу).

Менее значительна доля мотивов, в которых муж борется с молодухой физическими действиями, но без применения плети. Непроходимой границы между мотивами данными и предыдущими нет.

И все же, думается, учитывать различия нужно. Предметный характер физического действия связан с большей завершенностью антропоморфного облика героя. Все, что было в герое нечеловеческого «сворачивается» в его атрибут. В случаях, когда предмета нет, граница между человеческим и нечеловеческим остается более или менее зыбкой. С этой точки зрения в мотивах с плетью вторая разновидность, видимо, менее предметна, может быть, не исконно предметна. Во всяком случае, в балладе устойчиво говорится о том, что муж жену терзал, губил, но это его действие как бы беспредметно. Затем муж бросает тело жены волкам, птицам, в реку, и те довершают растерзание. Граница между человеческими действиями и действиями животных, стихии стерта. И может быть именно отмеченным характером второй разновидности объясняется то, что при ее появлении в песнях I СТГ повышается активность свекра (в вариантах песен с ней чаще говорится о том, что бьет свекор, подчеркивается его роль виновника побоев), из двух главных антагонистов молодухи нечеловеческая сущность ярче проступает у свекра. Мотивы физического воздействия без применения плети таковы.

Спустить шкуру.

«Я хотя пушу, - шкуру с плеч спущу!»

Соб., II, № 505

Мотив может соединяться с мотивами побоев плетью (см. Соб., II, № 509), тем не менее он совершенно самостоятелен. Встречается за пределами ТГ (см. III., № 465, Соб., III, № 148).

Ударить по лицу.

Муж за руку отвел, по щеке жену оплел;..
Соб., II, № 590

В песнях I СТГ мотив представлен единственным случаем. В песенной традиции рукопашный бой чаще встречается при столкновении молодца и девушки (Соб., VI, №№ 592-599, Доб., с. 408, № 70; Доб., с. 214, № 67, с. 406, № 65).

Иногда в типе «угроза» характеристики мужа и свекра совпадает. Это объясняется как влиянием традиций образа свекра (замещениями), так и, видимо, определенными собственными основами образа мужа, вообще-то в песнях довольно многослойного. Мотивы, ИМ угрозы, связанные с мужем и совпадающие со свекровыми, разделим на две части. В одной муж характеризуется как существо хтоническое, как сидень, лежень. Обычно в текстах с такого рода мотивами описания мужа и свекра перекликаются (Ш., № 463, ср. Ш., № 606, Кир., № 2951):

Мой постылый муж
За столом сидит,
Хлеб-соль кушает...
Свекор батюшка
На печке лежит,
Как кобель ворчит,..

В другой части муж совершает нефизические действия, как правило, свойственные свекру: муж не пускает гулять, видит, гневается, не любит.

Особняком среди мотивов угрозы, связанных с мужем, стоит редкий в песнях I СТГ мотив «муж-пьяница ломается над женой» (см. Соб., II, № 404). Это тот же муж, совершивший переход. Но здесь он охарактеризован не как пришедший с торга, не как подобный змею, а так же, как сама молодуха - как пьяный. Ломается, т. е. разрушает (но и разрушается - лишается обуви, одежды). Мотив широко известен за пределами ТГ, например:

Он домой придет, - куражится:
«Ты разуй, разуй, молода жена!»..
Мои ручки замараются,
Золоты перстни сломаются!
Соб., II, № 123

Перстни наряду с башмачками ломает пляшущая молодуха. Это повторяющийся в песнях разрушаемый предмет (но в то же время ср. надвигающиеся округлые предметы, кольцо-гроза, несомая мужем).

Среди мотивов угрозы есть небольшая доля таких, которые, будучи связанными со свекром, характеризуют тем не менее молодуху, например:

Меня, младу, за водой пошлют,
И разутую, и раздетую,
Лычком подпоясанную.
Доб., с. 162, № 1

Мотив «раздетая, разутая» подключен к действию свекра и др. «посылают». Но описывает он не обстоятельства действия свекра, а состояние героини при прохождении пути. По смыслу его следует сопоставить с теми мотивами перехода, в которых молодуха

уподобляется растениям и животным в обрядовой форме. Более полный вид известного песням ряда таков: одета в зелень, в шубу, не одета (во второй главе упоминалось о сакральном значении наготы в календарных обрядах). Песни, в которых указанный ряд выступает особенно отчетливо, находятся за пределами ТГ (см., например, Соб., II, №№ 107, 111, Соб., VII, № 571, ПКП, № 512). В них есть устойчивая сюжетная подробность, развивающая мотивы необычного наряда: последний нужен для того, чтобы ходить в церковь, к обедне (см. также Доб., с. 114, № 70, ПКП, № 43, № 477). Видимо, в данном случае имеет место поздняя трансформация представлений о сакральном характере подобных нарядов, действий в них (отсюда и героиня песен иногда попадает).

К мотиву «раздетая, разутая» среди мотивов угрозы примыкают также такие: «встань», «на дворе беда» (Соб., III, № 589):

«Ты невестушка встань!..
У нас на дворе
Да не рано добре.
Заря занялась -
Беда случилась:
Забор разобран,
Кони сведены,
Пара вороных».

От самого свекра в данном случае идет лишь волевой импульс. Он соединился со свойственным молодухке качеством быть сонной (т. е. в слове «встань» - два мотива) и идеей разрушений, производимых ею в пути. Мотив «на дворе беда» («разорение хозяйства») родственен (хотя вина молодухки иногда неявна) упоминавшимся мотивам перехода «разрушение башмаков», «разрушение дома». В одном варианте цитированной песни в результате выпадения угрозы свекра мотив «разорение хозяйства» прямо входит в число мотивов перехода (Доб., с. 270, № 22). Сюжетная характеристика данного мотива (как и ряда других) таким образом изменяема. Замечу, что он встречается также среди мотивов преодоления угрозы. За пределами ТГ известен балладам, где звучит как клевета, ведущая к трагедии (Соб., I, №№ 70-78). Известен мажорным песням, в которых действительно случившееся разорение хозяйства совсем не повод для ссоры суженых (Доб., с. 307, № 1). Этот мотив уже упоминался в первой главе как мотив «женщина теряет скот» (более узкое, но часто верное определение, см., например, 82а, с. 124-125).

В типе «угроза», как и в типе «переход», определяется время события. Оно такое же, как и в типе «переход».

Завершаются песни I СТГ **типом «преодоление угрозы»**. Так же, как и тип «угроза», он описывает второе испытание молодухки, его исход. Главная героиня типа «преодоление угрозы» - молодухка. Однако многие мотивы, ИМ данного типа связаны также с мужем, иногда - другими членами его семьи; небольшая часть - с милым, подружками. Положение мужа (членов его семьи) в песнях двойственное, он может выступать как на стороне основного антагониста, так и на стороне героини.

В типе «преодоление угрозы» молодухка противопоставляет антагонистам главным образом нефизические действия, чаще всего волю, эмоции и речь. Она отказывается выполнять приказания (Соб., II, № 625):

Я для-ради свекра батюшки
Нейду домой, не слушаю,
Я с местечка не скрянуся,
Не скрянуся, не сворохнуся!

Не соглашается с прозвищами, нередко при этом комментирует отказ, в находчивом ответе предлагает свою интерпретацию событий (Соб., II, № 596):

А что медведица-то
Во берлоге живет;
Да людоедица-то -
Во чистом поле живет;..

Иногда молодушка в ответ на угрозу соглашается (сказывается амбивалентность ИМ), однако подчеркивается вынужденный, неискренний характер согласия (Соб., II, № 632):

Хоть не рада, да слушаю, от игры домой пойду,..
Хоть не доиграна игра, хоть не допета песенка!

В типе «преодоление угрозы» героиня боится, плачет или, напротив, не боится угроз, утверждает, что до конца будет верна себе. Сознает, что время работает на нее:

Девичий обычай по век не забуду,
Девичью хватку по смерть не покину!
Соб., II, № 564

Журил-бранил не за дело,
Не за дело - за безделье.
Журьба его часовая,
Игра моя вековая.
Соб., II, № 541

Аналогично действует в типе «преодоление угрозы» муж. Он не гневается, отказывается бить жену (Соб., II, № 547):

«Мне не диво в новый городок сходить,
Не убыток шелкову плетку купить, -
Мне бесчестье молоду жену учить!»

В довольно известной песне за молодушку заступается, жалеет ее золовка (Ш., № 1851).
Мотивы преодоления, в которых доминирует речь, называние, заключаются главным образом в брани в адрес членов семьи мужа (Соб., II, № 502):

Все это от свекра,
От старого черта;
Все это от свекровки,
От старой чертовки;
Все это от золовок,
От злых колотовок.

Встречается и похвала, но опять же вынужденная, легко переходящая в брань (КВГ, с. 351, № 12):

Я назову при людях, людях – «свекор батюшка»,
Без людей, людей – «ты журливый свекор!»

Муж в типе «преодоление угрозы», напротив, искренне хвалит жену (Доб., с. 373,

№ 130):

Вай душка Катюшка моя,
Сподобала мне походочка твоя,
Походочка тихинькая,
А говорочка мякиньякая:
Ты пройдешь - утешишь меня,
А проговоришь - накормишь меня.

Существуют также мотивы преодоления, в которых угроза преодолевается физическими действиями, направляемыми молодухой в подавляющем большинстве случаев на себя саму. Такие мотивы очень близки к мотивам перехода. Иными их делает сюжетная роль. Все в данном случае совершается после и как бы вопреки угрозам.

ИМ противостоит уход от опасности, которая, как говорилось, находится и вне дома, и в доме (Доб., с. 371, № 1276):

Посылают меня сквозь ночь по воду,	угроза
А я млада одна боюся.	эмоциональная реакция
Як пойду я в нову горенку: «Деверь, деверь, мужнин брахнинька, Возьми-ка новые гусельки, А я млада тесовые ведра, Як пойдём мы в Дунай по воду!	преодоление движением и внутрь дома и из него, звуком
(Откуль взялись гуси-лебеди, Возмутили воду светлую.)	угроза
А другой час мы проплакали,	эмоциональная реакция
В третьем часу воду черпали, В четвертом часу ко двору пошли.	уход от опасности

Как можно судить по примеру, физические действия в типе «преодоление угрозы» свойственны и другим персонажам (деверь идет с молодухой). Молодушка следовательно приобретает не только советчиков, заступников, но и попутчиков.

Угрозам противостоит пьянство (ср. молодуха черпает воду) и обжорство героини, ее разгул:

Я в подвалах призамешкалася,
Зеленым вином натрескалася,
Сладкой водочкой накушалася.
Соб., II, № 545

После этой немочи съела хлеба три печи,..
Семь пудов толокна да пять ведер молока,..
Кир., № 1130

Физические действия героини, как и нефизические, могут быть обманными (Доб., с. 373, № 132):

Затеваает свекор батька
Дуню банюшку топить.

угроза

Я, ходя, баю, баю,
Будто банюшку топлю.

Обманными бывают также побои (разрушения) мужа, тогда они относятся к типу «преодоление угрозы». В песнях I СТГ есть две (очень популярные и вне ТГ) разновидности комических побоев. В одной находим заменившие плетью соломинку, прутик, подсчет ударов, болезнь молодухи (см. Соб., II, № 550), в другой - переплетение образов женщины и дома, постели (Соб., III, № 588):

Взял со спицы плетью, повел жену в клетку;
Стегал по стене - сказал: по спине;..
Стегал по перине - сказал: по Арине.

В песнях ТГ, и особенно в типе «преодоление угрозы», активно проявляются традиции народной смеховой культуры (см. 16). Ими определяется образ расчленяемого и растущего, неистребимого тела молодухи, преувеличения в изображении тела, еды и питья:

Ах и сохнет свекровь,
На невестку глядучи,
На ее жжипяю.
А у ее жжипия
Она широким-широка
И глубоким-глубока.
А на одной половинке
Хоть ты сена накоси,
На другой половинке
Хоть ты коня напаси.
Посеред жжипяи
Хоть ты колодцы копай.
Доб., с. 306, № 94

Традициями народной смеховой культуры диктуются разного рода снижения, когда страшное, серьезное трактуется как нестрашное, безделица, касается ли это самой молодухи («У меня ли молодой спина писаная,.. плечи строчены», см. Соб., II, № 504) или ее противников (свекрова гроза в узелке, соломинка или прутик вместо плети мужа). Традициями народной смеховой культуры объясняются такие средства защиты как одурачивание противников и брань в их адрес.

Как можно было заметить из примеров, преодоление угрозы происходит и вне дома, и в доме. Обычное же время испытания трактуется как самовольно выбранное героиней:

А я млада игрелива
Уходами уходила,
Всю ноченьку проиграла,
Всю ноченьку да до кур,
А в частых кур до свету.
Соб., II, № 516

Среди мотивов преодоления угрозы есть известная доля таких, которые появились в результате разного рода замещений. Например, редко, но используются отдельные мотивы, популярные в песнях о взаимоотношениях девушки и батюшки (ср. Соб., II, № 647 и Соб., II, № 32).

В заключение скажу, что иногда встречаются мотивы, в которых соединены угроза и ее преодоление. Это более всего мотивы обиды, зависти противников молодухи (нападают, но и сами уязвлены):

Муженек на то не гневается,..
Свекровь-сволочь обижается.
ПСПМ, № 95

Назавтра ранешенько позавтракала:
Семьсот поросят, девяносто утят.
Лютая свекровь позавидовала:
«Чтоб тебя невестушка разорвало!»
Соб., II, № 599

Систематизация мотивов, ИМ по типам позволяет сделать следующий шаг в установлении структурных особенностей песен: выявить общий принцип, лежащий в основе организации всех сторон песен. Принцип этот заключается в диалогической взаимосвязи неподобных, несходных элементов. С целью очертить его рельефно выделим узловые элементы текстов: испытания, типы, а в них действия и персонажей.

Принципу диалогической взаимосвязи несходных элементов подчинены два испытания молодухи. Первое испытание противостоит второму как слабое, редуцированное - сильному; нередко трактуется позитивно, понимается как причина второго.

В каждом испытании согласно указанному принципу выделяются противостоящие стороны, совершающие действия и противодействия. Действия первого не подобны действиям второго испытания (частое их отсутствие - редкое; преимущественная направленность на себя - на других; принадлежность действий, осуществляемых против молодухи, незначительным героям – главным). В целом они, как и все испытание, слабее. Если, в результате появления мужа, второе испытание делится на два, взаимоотношения действий остаются теми же: испытание свекра слабее, чем следующее за ним испытание мужа (редкое отсутствие действий - обязательное наличие; нефизические действия свекра - физические мужа). Таким образом в текстах от начала до конца происходит неуклонное усиление действий, что можно было бы изобразить в виде конуса.

Диалог несходных действий выявляется и при совсем другом, чем вышеприведенное, делении: не первое и второе испытания, а типы «переход» и «угроза», с одной стороны, и тип «преодоление угрозы», с другой. При таком членении проступает то же конусообразное расширение, происходящее, правда, не за счет увеличения энергии, а через увеличение многообразия. В типе «преодоление» есть все действия, имеющиеся в типах «переход» и «угроза», взятых вместе: нефизические, физические; направленные на себя, на других (например, шуточные побои); принадлежащие всем персонажам действия (ср. с многообразием места в типе «преодоление угрозы»).

Действиям не только в силу их разнообразия принадлежит важное значение в диалоге испытаний, типов. На стыках их действия как динамические элементы систематически выступают в роли стимула, «вопроса», облегчающего вхождение нового, которое принимает форму «ответа» (Кир., № 2812):

Что ты невестка,..
Невесело ходишь,
Несмело ступаешь?
Иль тебя невестка
Свекор-от не любит,
Свекровь ненавидит?

Вопрос, задаваемый молодухе, сам по себе диалогичен. С одной стороны, он обращен к мотивам перехода («невеселое» дерево), с другой стороны к мотивам угрозы (свекор не любит). Все остальные мотивы угрозы (журит-бранит и пр.) входят в текст в виде ответа. На стыке может быть и не вопрос в лингвистическом смысле этого слова. Вопрос - частный случай речевого действия. Последнее бывает также, например, приветствием, ср. в двух вариантах песни:

«Здорова ль, сестрица, здорова ль, родная?»
- «Родимый мой братец, не очень здорова!..
Как первое горе - свекор мой журливый,..
Соб., II, № 568

Иде ни поеду - все к сестре заеду...
Здорово, сестрица, здорово, родная!»
Соб., II, № 563

Суть одна, угроза входит как ответ. Действие на стыке испытаний может быть вообще не речевым, хотя именно речевое встречается наиболее часто (III., № 458):

Я полю, полю лучок
И перепалываю,
Через тын в огород
Перебрасываю.
Ко терему припаду ¹
И повыслушаю:
Отец сына бранит,
Жену бить велит.

Все приводившиеся примеры относятся к стыку испытаний или, по-другому, к стыку типов «переход» и «угроза». Но подобное имеется везде.

В самом начале текстов, где тексты стыкуются с пустотой, с их небытием (Кир., № 2050):

Ой былъ мой, былъ,
Былъ, былинушка трава,
Былъ былинушка трава!
Не болит ли голова,
Да не бьется ль мое сердце,
Не болит ли мой живот?

Конструктивная основа такого начала текста - не всплеск эмоций, а необходимость наличия в этом месте двух элементов: стимула (речевое действие - восклицание, риторический вопрос, синтаксически выражается мотив) и реакции («невеселое» дерево). Лингвистическая монологичность этого отрывка значения в данном случае не имеет, это явление иного порядка. Диалог наблюдается при переходе от одной угрозы к другой

(Доб., с. 371-372, № 1276):

Посылают меня сквозь ночь по воду,.. угроза
В четвертом часу ко двору пошли,
И иду, иду, прислухаюсь,
Что про меня люди говорят:
Ох и свекор журит-бранит, угроза
Свекровушка побить велит,..

Наконец, диалог нередок при переходе от угрозы к ее преодолению (Ш., № 456):

За что млада бита,
За что она мучена,
К чему она учена?
«За девичий обычай,
Девичий обычай
Умру - не забуду,
Плясать, играть буду».

Действия, играющие роль «вопроса» для какой-то части текста, сами тем не менее входят в предыдущую часть. Поэтому каждая часть в идеале стремится стать амбивалентной: ответом (для предыдущей части) - вопросом (для последующей), например (Соб., II, № 545):

Посылает она туды-сюды меня,..
Я в подвалах призамешкалася,
Зеленым вином натрескалася,..
Вот иду домой, пошатываюсь,
На все стороны оглядываюсь.
Чу как, чу как мои лютые свекры
По новым сеням похаживают,..

Средняя часть - ответ на посылку (разгул, возвращение) и стимул для следующей угрозы (вижу, надо ответить - что именно).

Диалогический принцип взаимосвязи несходных элементов организует систему персонажей песен. Ее описание представляет известную сложность. Дело в том, что существуют две системы. Одна - действительно система персонажей-объектов. Другая - система деятелей, т. е. объектов, слитых с их действиями (см. сходное деление: 119). О последней трудно сказать, надо ли ее описывать при характеристике объектов или действий. Она - то, что в предыдущей главе было обозначено словом «принадлежность» (действий). Разделим рассмотрение систем персонажей и деятелей. Начнем с первой.

Система персонажей не описывается с одной точки зрения, нужны по меньшей мере четыре: состав персонажей (какие и сколько), их значимость, место, номенклатура.

Основное звено системы персонажей составляют молодуха и свекор. Следующее по значимости и месту звено не подобно предыдущему по составу, но также включает двух персонажей - мужа и батюшку. В последнее, третье, звено входят все другие, более или менее эпизодические персонажи: свекровь, золовки, деверь, брат, милый, тетки мужа, холостой, женатый, солдат, казак, послы, люди добрые. Таким образом от звена к звену происходит изменение состава персонажей.

Среди звеньев заметно выделяется третье (т. е. устанавливается граница между вторым, впереди которого стоит основное, и третьим звеном). Значимость его самая меньшая, и не только из-за эпизодичности персонажей. У каждого из героев предыдущих

звеньев есть свое, и глубокое, содержание. У персонажей третьего звена его нет, как нет и своего места. Они дублируют главных героев, присоединяются к ним. Существенно и то, что третье звено, в отличие от остальных, открыто по составу персонажей. Понятно, в конечном числе текстов можно перечислить всех персонажей третьего звена. Кроме того увеличение их прекращается с окончанием периода продуктивной жизни совокупности произведений СТГ. Но принцип незамкнутости состава третьего звена от этого не меняется. Третье звено свободно не только в качественных, но и в количественных характеристиках своих героев (ед. и мн.ч.).

Главная героиня песен - молодуха. Она взаимодействует со всеми персонажами, в основном ее точкой зрения определены их названия. Для молодухи же есть самоназвания: я, молода - и ряд наименований, фиксирующих точки зрения на нее других персонажей: сноха, невестка, жена, сестра, дитячко. Круг взаимодействий молодухи с прочими персонажами наиважнейший. Но есть второй круг, в нем прочие персонажи взаимодействуют друг с другом. Они в песнях «видят» и, обмениваясь речевыми действиями (на стыках частей), называют друг друга. При этом часто они как бы совмещают свою точку зрения с точкой зрения молодухи: свекор, например, говоря о свекрови, называет ее не женой, но свекровью же. Тем не менее названия, отражающие иные, не молодухи, точки зрения, существуют: муж, например, для свекра и свекрови – «сын», свекор мужу и золовке – «батюшка».

Система деятелей также не описывается с одной точки зрения. Необходимыми представляются две.

Деятели отличаются по характеру взаимоотношений, ролей друг для друга. Есть доброжелатели и противники. Имеются два круга деятелей. В первом роли определяются по взаимоотношениям с главной героиней. Молодушка и свекор - противники. Отношения батюшки с молодухой бывают только дружескими, мужа - и доброжелательными, и враждебными. Отношения героев третьего звена и молодухи также различны. Во втором круге деятелей роли определяются безотносительно к молодухе: свекровь, например, не враг сыну, когда жалуется ему на «нелюбую невестушку» (ей свекровь враг).

Круги названий персонажей и круги ролей деятелей можно совместить, в результате: в одном круге название и роль героев зависят от молодухи, в другом - не зависят.

Ролевое разделение деятелей не дает полного представления о системе деятелей. Однако к рассмотрению ее с другой точки зрения придется обратиться позже.

Все сказанное выше относительно принципа диалогической взаимосвязи элементов позволяет внести некоторые дополнения и уточнения. Существенно то, что принцип диалогической взаимосвязи, будучи универсальным, обращенным к самым разным элементам, расслаивает тексты на пласты, в которых границы между несходными элементами не совпадают (получается что-то вроде каменной кладки). В то же время возможности деления на несходные элементы ограничены и определяются конструктивными частями, звеньями. Оба момента способствуют единству, цельности текстов.

Наличие двух элементов постоянно отрицается существованием одного (одна главная героиня) или трех элементов (три звена персонажей). Это обстоятельство, с одной стороны, способствует изысканию дополнительных возможностей для проявления принципа наличия двух несходных элементов (например, если бы не было одной главной героини, принцип диалогической взаимосвязи не мог бы реализоваться в основном звене, т. к. молодуха и свекор были бы равны). Но это же обстоятельство, с другой стороны, является фактором опасности, постоянно грозит трансформировать систему (например, свекор, как не главный, вместе со всеми остальными персонажами может быть в вариантах потерян, тогда остается одна молодуха).

Тем не менее пока трансформации не произошло, принцип диалогической взаимосвязи несходных элементов главенствует. И потому, что многие отдельно взятые

стороны текстов подчинены ему. И потому, что есть такое воплощение принципа, которое равно приемлемо для самых разных сторон текстов, и которое как бы снимает, стоит над наметившимися разногласиями. Оно имеет чисто количественные показатели и существует в виде оппозиции: мало - много. Ее можно изобразить в виде уже упоминавшегося конуса. Вообще-то конус может быть расположен различно: вершиной кверху (от меньшего числа персонажей в звене - к большему); вершиной книзу (от большей значимости персонажей - к меньшей). Практически же в текстах вершина конуса всегда наверху. И к этому его положению приравниваются все стороны текстов, находясь таким образом в согласованности друг с другом. О том, что в конус укладываются соотношения первого и второго испытаний, всех действий, уже говорилось. Но именно по этой же логике в типе «переход» (первое испытание) фигурирует молодуха - одна или с наименее значимыми персонажами, к тому же нередко уподобленными ей. В типе «переход» надстраивается вершина конуса над следующей затем во втором испытании парой главных персонажей - свекор (грозит) и молодуха (преодолеывает угрозу).

Теперь, после всего сказанного в этой главе, следует вернуться назад, к выводам, сделанным в главе второй. Становится ясно, что отраженный песнями I СТГ диалогический принцип отношения разных миров и все те интерпретируемые через обряды подробности, за которыми он стоит, согласуются с композиционным принципом песен I СТГ.

Для песен II СТГ органичен лишь один **тип** с сюжетным смыслом: **постройка моста**. В предыдущих главах уже были рассмотрены наиболее важные из входящих в тип мотивов и ИМ. Поэтому сразу перейдем к общим вопросам организации текстов.

Для песен II СТГ характерен принцип монологического бытия элементов, могущих повторяться. Об этом свидетельствует уже наличие одного типа. Тип этот по мере развертывания текстов повторяется. Насколько до песен I СТГ характерна последовательная связь разных в сюжетном отношении типов, настолько песням II СТГ свойственно повторение одного типа. Вместо смены смыслов акцентируется смена воплощений одного смысла.

Для установления границ между отдельными воплощениями типа важно (как это было и в I СТГ) выявление активного героя и характера его действий (см., например, выявление угроз, связанных со свекром и мужем). Важен также учет трактовок мотивов - позитивная или негативная. Принцип монологического бытия элементов не препятствует сосуществованию трактовок в рамках одного типа. С учетом сказанного обратимся вновь к уже цитировавшейся песне (Соб., II, № 580):

Сею, вею, засеваю конопель во саду;
Я сама к коноплю приговариваю:
«Ты взойди, взрасти конопель во саду,
Ты не низко, не высоко, в саду с вишеньем равно,
В саду с вишеньем!
Что не быть копру со тыном равну;
Что не быть свекру супротив батюшки.
Супротив родимого!»

В песне выделяются три части, в каждой из которых активна лишь молодуха. В первой она совершает физическое действие, во второй речевое позитивное («расти»), в третьей речевое негативное («не быть»). Причем речь в силу своей специфики отражает еще одно физическое действие в его позитивной и негативной трактовках (рост, отсутствие роста).

Как и в I СТГ, свойственный песням принцип организации текстов (монологического бытия элементов) сочетается с отрицающими его моментами. Так, и

здесь выделяются противостоящие стороны, но действия, совершаемые ими, весьма своеобразны. Они непременно устремлены на то, что имеет значение моста, центра, последние опосредуют действия и как бы усредняют их. Поэтому, например, действия свекрови, которая залезла на тын, и невестки, которая жнет растения, подобны. Более того. Говорилось о том, что о точки зрения смысла мотивов, нет непроходимой границы между персонажами и предметами, те и другие имеют значение моста (молодушка, оказывающая услуги; умирающий свекор). Действия персонажей, направленные на предметы, таким образом косвенно замкнуты на самих себе. Но и это не все. Действия противостоящих сторон, подобные а глубоком слое смысла, в ясно воспринимаемом слое отличаются тем, что действия молодухи от моста все же обращены к противостоящей стороне («чтоб мост обломался, свекор забился»). Физические же действия противостоящих отчетливо направлены лишь на самих себя, а встречающиеся направленные на молодуху нефизические - часто менее интенсивны, чем в I СТГ (просьбы вместо приказаний). Направленная вовне энергия, следовательно, копится на одной стороне. Таким образом в действиях монологический принцип вполне ощутим.

Наиболее отчетливо, когда дело касается действий, он нарушается тем, что в текстах часто сначала идет действие физическое, а затем - нефизическое. Параллель из I СТГ - соотношение действий свекра и мужа. С тем, правда, важным отличием, (две СТГ и в данном случае противоположны), что во II СТГ основание конуса (физическое действие как более сильное) оказывается наверху:

Я поставлю свечу перед Пятницею,
Стану богу молиться,..
«Чтобы свекра, свекровь
Чтобы леший увел,..
Ш., № 930

Другое отличие состоит в том, что конус не обнимает тексты целиком, как в I СТГ. Разного рода повторения заставляют вспомнить другое геометрическое тело - цилиндр:

Загоню пригоны все мосты мостити:
«Вы кладите доски все яловенькие,..
Чтоб мост обломился, свекорко забился».

Загоню пригоны все мосты мостити:
«Вы кладите доски все дубовенькие,
Чтобы мост не обломился, батюшка не убился».
Доб., с. 204, № 41а

Монологическим принципом бытия элементов объясняется многое в строении систем персонажей и деятелей песен II СТГ, хотя здесь имеются и важные соответствия песням I СТГ. Так, в системе персонажей количество и состав звеньев те же. Указанные особенности обособляют третье звено. Главная героиня - молодуха. Однако имеется лишь один, первый круг названий и ролей, т. к. помимо молодухи герои не взаимодействуют.

Во II СТГ, как и в I СТГ, систему деятелей следует описывать с двух точек зрения. Ко второй из них обратимся позже.

Если теперь, как это было сделано при анализе I СТГ, вернуться к выводам второй главы, то и в данном случае очевидно соответствие между отраженным песнями монологическим принципом отношения разных миров и общим принципом организации песен.

Примечания

¹ Мотив «припадание к терему, выслушивание, выглядывание» - общий для сказок и песен. В сказке: «А гусак панес Иваньку в тоя сяло, где радители; принеси сев з им на крышу. Во Иванька и став прислухаца у комен, што у хати делаецца» (13, № 109, с. 178, ср. 13, № 130, с. 242).

ГЛАВА V. СООТНОШЕНИЯ ТЕКСТОВ

В предыдущих главах анализировались два уровня общности текстов: ТГ и СТГ. Показывалось, что тексты двух СТГ различаются сюжетными схемами и композиционными принципами. Различия между текстами внутри каждой СТГ достигаются конкретизацией сюжетных схем. В обеих СТГ есть значительный этап конкретизации: уточняется идея нападения. Так выделяются подгруппы. В I СТГ подгруппы текстов отличаются характером угрозы свекра (волевые действия, эмоции, название и пр.). Во II СТГ - разновидностями моста – «оружия» молодухи (растения, вода, огонь и пр.). И в данном случае две СТГ противоположны. В I СТГ тексты систематизируются по действиям (свекра). Во II СТГ - по объектам (молодушки). Сравните, В.Я. Пропп предлагал делить сказки по разновидностям вредительства (т.е. действий) и недостачи (т.е. предметов, см. 144, с. 92).

Следующий и исключительно важный этап накопления сюжетных отличий - произведения (песни). Они формируются двумя дополняющими друг друга факторами. С одной стороны, тексты, т.е. варианты определенного произведения, могут характеризоваться своеобразием деталей, выражений, свойственных именно этому произведению. С другой стороны, они могут выделяться среди прочих текстов оригинальной комбинацией мотивов, известных тем не менее в сходном виде и другим песням. Реализация обоих фактов делает произведение узнаваемым, а его варианты отличными среди других текстов. Изучение сюжетных деталей в песнях, как и, например, в былинах (см. 141, с. 22-25) - ключ к замыслу того или иного произведения.

Уровень произведений для текстов - переломный. Здесь достигается особо большая концентрация сюжетных отличий. Они сами до себе образуют явления (произведения), не сходные с другими. И на этом фоне оказывается возможным изменение того, что лежит в основе более широкого объединения текстов: систем персонажей и деятелей, инвариантной сюжетной схемы, композиционного принципа, мажорного звучания. Важны два момента: вновь именно по этим основаниям устанавливаются наиболее существенные границы между текстами, но теперь уже внутри произведений; диапазон колебаний по этим более высоким, чем сюжетные отличия, показателям порой оказывается настолько значительным, что отдельные тексты выходят за пределы исследуемой ТГ. Проанализируем указанные явления.

Для системы персонажей обеих СТГ особое значение имеет сохранность основного звена. Пока оно цело, все изменения квалифицируются как мелкие. Система персонажей многих произведений в норме состоит из одного основного звена. Для тех же произведений, в которых есть второе звено (от существования третьего звена пока отвлечемся), его отпадение в отдельных текстах - не редкость. Так, в известной песне «Отдает меня батюшка» после перебранки молодухи со свекром следует ее столкновение с мужем. Однако часто тексты оканчиваются бранью со свекром (из 22 описанных вариантов таких 9, это нормальное соотношение). Отпадение второго звена персонажей нельзя объяснять забывчивостью исполнителей, так же как нельзя считать дефектными тексты, отмеченные указанной редукцией. Второе звено, как будет показано дальше, вносит в систему персонажей известную неопределенность. Его усечение следует расценить как напоминание об основе, как консервирующий момент.

Отпадение второго звена - наиболее значительное из мелких изменений, т.к. разрушается свойственная этому произведению схема системы персонажей. При ее сохранении изменения меньше. Когда нет разрушения, возможна частичная деформация схемы.

Последняя достигается, во-первых, повторением персонажей, например: муж видит жену, муж бьет жену (Соб., II, № 593); свекор посылает молодуху, свекор грозит ей (Ш., № 1206). Повторение может быть нормой для произведения или быть свойственным лишь

части вариантов.

Во-вторых, деформации служит перестановка персонажей. Перестановка может быть нормой для произведения (например, в песне «Голова болит, худо можется» молодушка сначала встречается с мужем, а затем уже появляется свекор) или отмечать лишь некоторые варианты произведения.

В-третьих, деформация происходит при выпадении персонажей, но таком, когда остаются какие-то следы их пребывания: упоминание выбывшего героя героем, ему противостоящим; персонажа предполагает место; о нем свидетельствуют сюжетные подробности. Важно также, что место выбывшего персонажа остается пустым, либо занимается чем-то весьма неопределенным с точки зрения системы персонажей.

Меня, младу, пропусти,
До кровати проводи,..
Бить-то станет, - отойми;..
Соб., II, № 512

В этом тексте опущено, кто будет бить героиню. Но в других вариантах в этом месте находится муж. Кроме того физическое действие «бить» в норме принадлежит ему. Другой пример:

... кумушки гулять пошли,
... молодешеньку, не отпустили...
Соб., II, № 621

В этой песне молодушку обычно не отпускает свекор, в приведенном тексте он опущен. К неопределенным случаям отношу те, когда вместо героя появляются неуточняемые местоимения и неодушевленные предметы:

Сегодняшну ночку шелковая плетка
Всю ночь просвистела...
Соб., II, № 562

Перестановка персонажей, а также выпадение свекра, ведут к ослаблению основного звена: в первом случае отодвиганием свекра на второй план, во втором - неполнотой. Напротив, выпадение мужа ослабляет второе звено. Последний результат достигается также замещением: на месте мужа появляется свекор. Это четвертый прием деформации схемы. Например, в уже цитировавшейся песне «Как у наших у ворот» норму отражает такой вариант:

Свекор батька не пустил,..
Проводи меня к мужу спать!
Как бить будет, - отыми;..
Соб., II, № 513

Нарушение же нормы с помощью приема замещения выглядит так:

Меня свекор не пустил;..
Станет свекор младу бить,..
Соб., II, № 510

Замещение мужа свекром, как и частичное усечение одного (нередко) или обоих (редко) персонажей, происходит на фоне устойчивости образа молодушки.

Таким образом, со вторым звеном системы персонажей при сохранении основного звена происходит: полное усечение, повторение, перестановка, частичное усечение, частичное замещение.

Из приводившихся примеров ясно, что перестановка, повторение и частичное усечение касаются также персонажа основного звена - свекра. Кроме того тогда, когда есть второе звено, встречаются частичное замещение (часто) и полное усечение (редко) свекра. Однако, хотя сущность последних изменений остается той же, что и в случае со вторым звеном, результат получается много более весомым, что связано с большей значимостью основного звена. Результат заключается в том, что тексты выходят из анализируемой ТГ, принимаемой здесь за точку отсчета, и попадают в песенные ряды, где героиня выясняет взаимоотношения с мужем, батюшкой (отсюда: второе звено фактор неопределенности). Дальнейшая судьба текстов зависит от того, насколько они уйдут по этим новым песенным рядам, как много приобретут показателей, чуждых анализируемым СТГ. Например, такие варианты одного произведения:

А в мене свекор
Не батька,..

Не пустят на вулку
Раненько,

Пустят на вулку
Поздненько,..

А я, молода,
Попрошу,..

Гармониста
Понайму,..
ПКП, № 578

А мой батюшка грозен был,..
Не пускает меня на вулку,..
Хотя же пустит, - поздненько,..
Скоморошиков всех понайму,..
Доб., с, 119, № 79а

Различия вариантов заключаются не только в замене свекра батюшкой. Замена углубляется тем, что грозный батюшка, каковым он оказался во втором тексте, совершенно нехарактерен для анализируемых песен. Более того, появление грозного батюшки трансформирует образ главной героини: теперь это не молодуха, а девушка, выясняющая отношения с родной семьей. Тем не менее второй текст остается вариантом, пусть более далеким, произведения, входящего в ТГ. У него имеются ее приметы – сюжетные, композиционные.

Пример произведения, в вариантах которого происходит частичное замещение свекра мужем, цитировавшаяся выше песня «Как у наших у ворот» (из 30 описанных вариантов – 19 с замещением, соотношение завышенное против обычного):

Мое ладо ревниво.
Он сам игры не любит
И мне, молодой, не велит
На улицу играть ходить...

Как меня ладо будет бить,..

Соб., II, № 516

Тексты с выпадением свекра есть в песне «Голова болит, худо можется» (3 из 16-ти).

Варианты произведений покидают пределы ТГ не только за счет выдвижения на первый план второго звена¹. Анализируемые изменения происходят на фоне значительной устойчивости позиции главной героини. Но это условие есть в основном звене, взятом в отдельности. Поэтому в нем возможно не только указанное частичное, но и полное усечение свекра, в результате остается только молодушка, а варианты выходят из круга текстов о взаимоотношениях молодушки и свекра. Так, в части вариантов песни «Я вечер, молода, во пиру была» полностью редуцируются муж и свекор. Вместо рассказа о том, что пьяная молодушка боится, как бы ее не увидел свекор и не пожаловался мужу, который «ломается» над героиней, есть повествование о разгуле молодушки (из 34 описанных вариантов таких 10). В этом виде тексты входят в ряды песен о гуляньях.

В исследованных текстах в основном звене не происходит трех теоретически возможных изменений: замещения свекра молодушкой и, наоборот, молодушки свекром, а также перестановки, в результате которой свекор выдвинулся бы на первый план.

Движения текстов не прекращаются в той точке, где молодушка остается одна. Как говорилось, на уровне произведений все изменения высоких показателей происходят при устойчивости сюжетных отличий. Последние дают возможность осуществиться частичному усечению, касающемуся молодушки. Например, среди вариантов песни «Сколько бражки мне не пити» (всего 13), где пьющая и пляшущая молодушка не жалеет свекра, упавшего с печи, есть текст, в котором свекор заменен мужем, а также текст с полным усечением свекра и частичным усечением молодушки:

Сколько нам браженьки не пити,..

С бражки пьяному не быти,..

Пойдем во лужок гуляти,..

НППК, I, № 331

Вместо молодушки в тексте имеется неопределенный собирательный образ, выраженный местоимением (причем во мн.ч.).

Подключим к анализу третье звено системы персонажей. Оно часто эпизодически появляется в вариантах произведений, которым в норме не свойственно, так же как часто эпизодически выпадает в вариантах песен, его имеющих. Тем не менее персонажи этого обладающего наименьшей значимостью звена могут замещать персонажа основного звена - свекра. Когда это происходит, молодушке как первый противник противостоят, например, свекровь, «три золовушки». Такие изменения характеризуют как произведения (например, в песне «Как люди во людях живут» молодушка устойчиво конфликтует со свекровью, хотя в отдельных текстах появляется свекор), так и некоторые варианты произведений.

Существенно, что на месте свекра заместившие его герои более свободны, чем он. Активно приходят новые точки зрения: и их, и на них. Свекор «видит» (как правило) только сына, свекровь - сына и дочерей. Свекор в фокусе зрения по преимуществу главных героев: невестки (свекор) и сына (батюшка), свекровей «видит» какой-то коллектив:

На горе бабы сидели,..

Про невестушек судили:

«Наши невесты дурненьки:

Рано спать-ко ложатся,..»

«Наши дочушки умненьки:..

Доб., с. 136, с. 1016

В примере очевидно: происходит то, что было невозможно в случае со свекром, - перестановка героев. Система персонажей больше не цементируется точкой зрения молодухи, хотя многое (упоминание невесток выдает в бабках свекровей; ИМ названия в других песенных рядах имеет иные облики) тянет это произведение в анализируемую ТГ. Еще один пример:

Там сидела кукушка,..

Всеё правду сказала:

«Вы, бабы, дуры!

Всю зиму прядете,..

Я ли береза, я ли кудрява,

Ни тку, ни пряду,

Хорошо хожу...

Мне свекровь не матушка.

Мне свекор не батюшка,..

ПКП, № 514

В тексте слово получили персонажи третьего звена: березка и кукушка. Узнается главная героиня I СТГ: неодетая, ей свекор не батюшка (очень интересно - не равная себе самой звучит здесь эта формула: невестке свекор не батюшка, т. к. он чужой; березке свекор не батюшка, т. к. она не имеет перед ним обязательств). Но молодуха трансформирована в баб (другое название, мн.ч.), сойдясь в этой точке с бабами-свекровями, которые судят невесток. Таким образом не только свекор, но и главная героиня теснится, теряет в значении, трансформируется под влиянием героев третьего звена.

В системе деятелей варьирование текстов по характеру взаимоотношений, ролей героев происходит через обращение. Как говорилось, для большинства персонажей обращение ролей – норма: муж и герои третьего звена с молодухой могут быть и в добрых, и во враждебных отношениях. Разные взаимоотношения этих персонажей отличают внутри ТГ как произведения, так и отдельные варианты. К выходу из ТГ приводят обращения ролей тех героев, которые в норме относятся друг к другу либо только враждебно (молодуха и свекор), либо только положительно (молодуха и батюшка).

Обращения бывают полными и частичными. В последних случаях отдельные сюжетные детали противоречат обращению.

Видимо, следует признать, что кроме нормы взаимоотношений отдельных героев есть еще общая норма текстов. Системе деятелей анализируемых песен в целом присуще наличие как отрицательных, так и положительных взаимоотношений. Нарушение общей нормы заключается в накоплении только первых или только вторых. Причем наличие только положительных взаимоотношений - более серьезное нарушение общей нормы, т. к. основу песен составляют конфликтные отношения.

Изменения в текстах, происходящие через обращение ролей, будут показаны на примере вариантов одного произведения. Например, такой текст (ПСИМ, № 127):

«Что же ты, невеста,..

Невесела больно ходишь,..

... свекор-батюшка не любит?»..

... все не дело говоритё:

До меня как свекор,..

Ровно батюшка-кормилец,..

Дома журит-бранит,..
В люди выйдет - за все хвалит,..

В варианте наметилось изменение роли свекра: он «ровно батюшка». Однако это нарушение нормы отчасти компенсировано сюжетными подробностями, согласно которым, свекор не только все тот же «вредитель» (журит-бранит), но еще и лицемер (в людях хвалит). Причем незначительная перестройка предложения приводит сюжетные подробности в соответствие с изменениями в системе деятелей (Кир., № 2812):

У меня свекор -
Ровно батюшка родимый;..
Журит - бранит дома,
В чужих людях-то хвалит».

Свекра в данном случае хвалят за то, что он «не выносит сор из избы». В той же песне нарушение нормы в связи со свекром может быть минимальным, для молодухи он даже с оговорками не доброжелатель (Соб., II, № 554):

- «Уж так он меня любит, словно серую собаку;
Ворчит - не укусит, к себе не подпустит!»

И наоборот, в нижеследующем тексте происходит полное, без нюансов обращение свекра, но при том сохраняется норма текста: у молодухи есть как доброжелатели, так и недруг (Кир., № 2951):

«У меня свекор -
Да что батюшка родимый...
У меня ладо
Что змея-скоропея:..

Наконец, в наиболее далеко уходящих от канона ТГ текстах молодухку окружают только доброжелатели, к которым и сама она настроена положительно (Соб., II, № 555):

У меня свекор,..
Паче батюшки родного,..
«У меня лада,..
Как душа в белом теле».

Как правило, подобные тексты, выходя за пределы ТГ, движутся в свадебную поэзию.

Подведем некоторые итоги. Варьирование текстов через изменения в системах персонажей и деятелей происходит с помощью определенных приемов: усечения, замещения, обращения, повторения и перестановки. Для первых трех приемов отмечались градации (полное - частичное). Системы персонажей и деятелей организованы так, что в них заложены возможности для изживания, трансформирования себя самих: периферийные явления (персонажи второго и третьего звеньев, положительные взаимоотношения) всегда могут выдвинуться на первый план, у слабейшего есть шанс одержать верх.

Здесь же скажу, что этот принцип актуален и для других сторон текстов: сюжета, композиции, правила звучания произведений. Причем в каждом случае движение, организованное по одному принципу, происходит самостоятельно. Так, в песнях I СТГ в системе персонажей и сюжете потоки текут навстречу: молодуха - главная героиня, но по сюжету она слабейшая, а потому боится свекра, а еще больше мужа («не свекрова гроза

... мне мужняя гроза, болит голова, щемит сердце»), но в конце концов побеждает всех. Правда, в сюжете принцип не воплощен до конца: хотя, с одной стороны, свекор ей не так страшен, как волк, змей, рыба (персонажи третьего звена), но, с другой стороны, с последними она не борется и их не побеждает.

В системах персонажей и деятелей существует и другой, прямо противоположный предыдущему, принцип - второстепенные явления теряют свое значение, побеждает сильнейший. Принципу подчинены все те движения в текстах, в результате которых молодуха остается одна, и дальше, когда происходит частичное усечение этого образа, а «победа достается» сюжетным отличиям. Принцип доминирования первостепенного проявляет себя и при замещениях мужа свекром. Это все случаи, так сказать, гипертрофированного, ведущего к нарушению нормы проявления принципа. Но сюда же следует отнести и все примеры торжества нормы. Важно, что этот принцип реализует себя с помощью тех же приемов, что и принцип противоположный. Не служит ему лишь прием перестановки. Однако некоторые ограничения в использовании приемов указывались и для принципа победы слабейшего.

Существенно, что, как и в предыдущем случае, анализируемым принципом организуются изменения разных сторон текстов (в сюжетах II СТГ молодуха сильнейшая, она и побеждает) и тоже вполне самостоятельно. Например, в I СТГ полное усечение второго звена (т. е. усиление позиций основного) уносит мужа, самую большую в сюжете для молодухи опасность.

Принципы или, видимо, точнее - законы выдвижения второстепенных и основных явлений, победы слабейшего и сильнейшего по значимости должны быть сопоставляемы с диалогическими и монологическими основаниями исследуемых текстов. Первые представляют динамическое начало, вторые - статическое.

До сих пор речь шла о варьировании текстов по тем показателям систем персонажей и деятелей, которые общи обоим СТГ. Но есть ведь и отличия. Последние - основа для двух явлений: предопределяют различия в варьировании текстов двух СТГ; создают предпосылки для появления гибридов.

Для того, чтобы охарактеризовать первое, необходимо отступление в сторону: возвращение и развитие намеченного в предыдущей главе. Там говорилось, что система деятелей должна рассматриваться с двух точек зрения. Одна из них была раскрыта, вторая нет. Причина в том, что вторая точка зрения ставит в центр внимания противоречивое, одновременно статическое и динамическое, а потому неудобное для описания, но очень важное явление - третьего деятеля. Что имеется в виду?

В обеих СТГ все деятели - участники историй делятся на три части. Молодушка и свекор - изначально противостоящие стороны, объект и субъект конфликта. В I СТГ объект - молодуха, субъект - свекор; во II СТГ они меняются местами. Кроме них есть третий участник конфликта - третий деятель. Его легко найти через сюжеты.

В I СТГ это муж, деверь, золовка и пр. - члены чужой семьи, заступающиеся за молодуху, становящиеся ее попутчиками (в этом виде они не антагонисты, а третий деятель). Кроме того в I СТГ задачу быть третьим деятелем нередко берет на себя молодуха, проходящая испытание, а потому меняющаяся, не тождественная себе самой. Новое качество главной героини и другие герои как бы уравниваются и выступают в роли того, что на новом витке спирали обогащает, трансформирует, но не отменяет прежнее диалогическое противостояние молодухи и свекра.

Во II СТГ третий деятель - это предметы, имеющие значение моста. С их помощью молодуха разрешает конфликт. Кроме того во II СТГ в качестве третьего деятеля выступают те же молодуха и свекор (заменяющие его герои). Как говорилось, они в известном смысле эквивалентны предметам, своими услугами (молодушка) и смертью (свекор) приобретают значение моста. Таким образом, во II СТГ, согласно ее монологизму, все герои в третьем деятеле объединяются.

Из сказанного следует, что в сюжетах третий деятель характеризуется

подчеркнутой пограничностью. Это элемент с противоречивыми задатками (близкий субъекту и объекту). Таков он и в строении. Его центр - имеющиеся в обеих СТГ персонажи, суть которых объект плюс действие. Кроме центра есть полюса. К одному из них притянулись объекты. Именно этот полюс заявил о себе во II СТГ предметами. На другом полюсе - действия в известном отвлечении от объектов. Естественно, что этот полюс надо искать в I СТГ. Как говорилось, во II СТГ подгруппы выделяются разновидностями моста. В I СТГ подгруппы выделяются разновидностями угроз. Последние (видит, слышит и т. д.) и есть третий деятель, реализуемый действиями, отвлеченными от объектов.

Проступают три важнейшие особенности третьего деятеля. Он подчиняется логике обратного, связывающей две СТГ: подгруппы в них выделяются его полюсами. В то же время от всех других элементов он отличается тем, что принадлежит одновременно обоим СТГ, ни одна из них в отдельности не может дать о нем целостное представление. И, наконец, третий деятель улавливается лишь сочетанием статического и динамического рассмотрения текстов. Первое позволяет выделить персонажей и предметы. Второе подкрепляет верность этого выбора, а также изменениями в подгруппах и отдельных вариантах (дело в том, что угрозами разделяются не только подгруппы, но и варианты произведений) вычленяет угрозы - третьего деятеля, реализуемого действиями.

В обеих СТГ с помощью третьего деятеля тексты упорядочиваются внутри пространства, очерченного сюжетными схемами; в обеих СТГ он участвует в разделении вариантов внутри произведений. Во всех случаях третий деятель изменяется через замещение и обращение. Но так как он отличается в двух СТГ, то и приемы направляются на разное.

В I СТГ они направляются, кроме угроз, на персонажей-заступников, которые меняют свою природу (чужие становятся своими) и замещают друг друга и молодую. Например, в песне «Голова болит, худо можется» молодую разрешает конфликт сама, с помощью деверя, золовки:

Мой постылый муж вздогадается, -
За шелковую плетъ принимается...
Уж я тут, млада, да возмолилася,
Милой ладушке поклонилася:
«Мила ладушка, тебе полно бить,
Тебе полно бить, станем в мире жить!»
Соб., II, № 525

Мой постылый муж да стал подыматься,..
«Деверь-батюшка, да отыми меня,..
Деверь-батюшка уж меня отымает,..
ПСПМ, № 130

И золовушке поклонилася:
«Ты золовушка, отними меня...
Как золовушка сильно сердилася,..
Отняла меня от негодного,..
ПСП, с. 609, № 17

Этой песне, как говорилось, свойственна перестановка персонажей, поэтому в выявляемый ряд заступников в ней встает не муж, а свекор (Доб., с. 57, № 93):

Ревнивый муж жену бьет,..
Низко в ноги клонится:

«Ох ты свекорко,..
Не вели сыну больно бить,..
(Свекор):
«Не бей жену пьяную,..

В песнях II СТГ подобный разворот героев по вариантам невозможен. Свекор, например, может быть противопоставлен батюшке - герою другого мира («не бывать свекру против батюшки»), но не может быть противопоставлен в другом варианте свекрови (нельзя: «не бывать свекру против свекрови»), в следующем - золовке, потом деверю и пр. Во II СТГ за этими героями нет специализированной конструктивной основы, они всегда дублируют свекра.

Во II СТГ замещением разновидностей моста кроме подгрупп в описанном материале разделяются не варианты, а произведения. Варианты внутри произведений выделяет обращение, например:

«Ты взойди-ка, взойди, туча грозная,..
Ты убей-ка, расшиби, убей свекра батюшку,
Еще ты убей свекры матушку,
Как еще заморозь да мово распостылого!»
Что взошла, взошла туча грозная,
Чтой убила она ее друга милого.
Кир., № 1812

Туча (связана с водой и огнем), которая, как и всякий мост, должна бы быть подвластна молодухе (именно так в других вариантах) вдруг делает не то, что должно. И это типично. Если в I СТГ обращение третьего деятеля направляется в позитивную для главной героини сторону (чужие оказываются своими, слабый сильным), то во II СТГ - в негативную. И в данном случае две СТГ противоположны.

В негативную сторону во II СТГ обращаются не только предметы, но также в положении третьего деятеля свекор (заменяющие персонажи) и сама молодуха.

Свекровь умирала...
Сколь я не мешкала,
Я живу свекровь застала,..
ПСП, с. 610, № 19

Как пошлю я, молода,
Мово скорого посла...
По родного батьку,..
Только всего дождалася
К себе люта свекра
С лютой свекровью
Да с ревнивым мужем.
Ш., № 1279

Свекровь как третий деятель должна бы умереть, а свекор, свекровь, муж не должны подменять родных. Но в процитированных текстах они делают обратное. Обращение самой молодухи есть а известной песне «Подойду под Царь-город». В ней, как и в цитировавшейся песне из I СТГ о свекре, который «паче батюшки», есть вариант, отвечающий норме ТГ: в нем молодуха и свекор, свекровь и пр. - антагонисты (Соб., II, № 613):

Подойду, подойду,
Ко Царь-город подойду;
Вышибу, вышибу,
Чоботом стену вышибу.
Выкачу, выкачу,
С казной бочку выкачу,
Подарю, подарю
Родимого батюшку,
Раздразню, раздразню
Лихого я свекра.

Есть варианты с обычным полным обращением ролей (Кир., № 1092):

Копьем стену вышибу!..
С мукой бочку выкачу!
Подарю, подарю
Люту свекру батюшке:..

Но, пожалуй, наиболее известны странные, если взглядеться, варианты. В них молодушка выступает разорительницей родной семьи, т. е. фактически негативно действует в отношении себя самой (Ш., № 1054):

Уведу, уведу
Я у батюшки добра коня,
У родимого - любимого;
Подарю, подарю
Я лютому свекру батюшку.

Такие варианты объясняются обращением третьего деятеля во II СТГ.

Теперь о гибридах. Они появляются через замещения на базе отличий систем персонажей и деятелей двух СТГ (тексты таким образом не выходят из ТГ). Напомню отличия. В I СТГ помимо молодухи персонажи взаимодействуют, во II СТГ не взаимодействуют. Так в норме. Но она, как и все иные, нарушается. Например, цитировавшаяся песня о свекре, который «паче батюшки», входит в I СТГ. Часть персонажей третьего звена (люди добрые) «видит» остальных героев (спрашивает молодуху о свекре и пр.), связи же между свекром, мужем и другой частью персонажей третьего звена (свекровь, деверья и пр.) разомкнуты. Особенность систем персонажей и деятелей I СТГ отчасти заместила чертой, органичной для II СТГ. Приведу текст противоположного свойства. Песня входит во II СТГ. Однако активность героев третьего звена (деверьев) сопоставима с активностью людей добрых из песни I СТГ (Соб., II, № 622):

Еще кличут деверья
Невестку домой:
«Подь, подь, невестка,
Голубка, домой!
Свалился твой свекор
Со новых сеней!»

В обеих СТГ указанные гибриды стойки, обычно охватывают все варианты произведения (ср. тексты, выходящие из ТГ, составляют примерно треть вариантов), ряд произведений.

Смешанными чертами отмечены оба героя второго звена: батюшка и муж. Причем

они воспринимаются как аномальные в разных группах: батюшка - в I СТГ, муж - во II СТГ.

Входя в число главных героев I СТГ, батюшка, следующий за свекром, тем не менее не «видит» его, что заставляет вспомнить песни II СТГ. При этом в вариантах батюшка иногда появляется в типе «переход». Это отчетливо сближает его с героями третьего звена.

Я пошла, млада, разгулялася,..
Что заря пришла, я домой пошла.
Родной батюшка у ворот стоит:
«Ты поди, поди, моя бедная!
Твой высок терем растворен стоит;
Твой ревнивый муж за столом сидит,..

Соб., II, № 529, угроза входит после обращения-стимула и в речи батюшки

В третьем, открытом, звене (причем после многих других героев, а он подтянут во второе звено) батюшка в сущности уместнее, т. к. в I СТГ вслед за молодухой и свекром важны герои меняющиеся, а батюшка статичен. Положение его таким образом двойственное и выглядит как компромиссное для традиций обеих СТГ.

То же и с мужем. Он должен бы во II СТГ быть только отрицательным героем, как свекор, свекровь и пр. Но в нем проступают черты попутчика, поэтому меняются в позитивную сторону его взаимоотношения с молодухой:

Мне молодой муж молвит:..
«Я с тобою..
С женой молодой!»
Ах то-то рванье,
Ах все милованье!

Соб., II, № 642

Таким образом, второе звено героев, являясь для ТГ фактором неопределенности, вместе с тем своим гибридным характером укрепляет ее единство.

Варьирование инвариантной сюжетной схемы и основного организационного принципа происходит с помощью указанных выше приемов. В обеих СТГ встречается частичное усечение типов, они тогда представлены слабо. Естественно, что полное усечение есть только в текстах I СТГ (во II СТГ сокращать нечего, тип один). Например, обычны тексты, в которых выпал тип «преодоление угрозы». Так, из 24 вариантов песни «Как брат сестру нежит» 7 текстов не имеют типа «преодоление угрозы». Выпадает и тип «угроза». Например, в песне «Как люди во людях живут» в норме угроза свекрови повторяется дважды: она посылает молодуху за вином, а затем грозитя пожаловаться мужу и заставить его бить жену. Однако в части вариантов (в 7 из 18) есть лишь посылка, еще в одном варианте выпала и она. Такие тексты акцентированием темы гулянья («вина натрескалась», «соловьишки наслушалась») очень близки, например, тем упоминавшимся текстам песни «Я вечер, молода, во пиру была», в которых героиня остается одна.

В обеих СТГ встречается замещение. Например, варианты начала (это место мотивов перехода) песни «Брат сестру нежит» входящей в I СТГ:

На улице дождь,
На широкой частый,
Как ситечком сея.
По этому дождю
Брат сестру водя:

«Ты расти, расти, сестрица,..
Отдам сестру замуж
Не далече, близко -
За Москву три версты,
В богатую деревню,
В согласную семью.
Ш., № 441

Взойди, взойди, солнце, не низко - высоко!
Зайди, милый братец, ко сестрице в гости...
Соб., II, № 568

Все мотивы имеют один смысл: роста, подъема, соединения (низа и верха, сторон), т. е. строится мост между мирами. Начальные части обоих вариантов используют природный код, последние - социальный. Средняя же часть первого варианта их соединяет, сестру брат выращивает как растение, с приговором. Подробности, относящиеся к постройке моста, сочетаются с деталями, подсказанными историей об испытании. К последним относятся: «отдать замуж», «за Москву три версты» (одно из воплощений членения на три части времени, пространства), а также образы дождя, солнца (ср. в предыдущей главе: женщина идет с превращениями).

В приведенном примере замещающее в рамках произведения присутствует рядом с замещаемым. Для песен II СТГ, в отличие от I СТГ, возможен другой вид замещения, еще более полный (ср. обратное – полное усечение в I СТГ). ИМ-вом достраивается предельно простая инвариантная сюжетная схема песен II СТГ. Образцом служит более развернутая инвариантная схема песен I СТГ. В самих же песнях II СТГ замещающее как бы встает на пустое место.

В песнях II СТГ наиболее заметно появление мотивов угрозы. Как правило, основу их составляют направленные на молодую женщину нефизические действия, причем нередко менее интенсивные, чем в I СТГ. Посмотрим, например, на песню «Я посею белый лен»:

Сею, вею завечаю:
«Уродися, мой белый лен,
Тонок, долог, высоконек!
С кем мне да будет
Лен-от рвати, горевати?
Свекор-от баёт: «Я с тобой,
Я с тобою, со снохою,
Со снохою, с молодою!»
«Черт, не рванье - гореванье:
День-от пройдет во бранье,
Ночка станет во журенье!»
Соб., II, № 637

Угроза здесь - предложение свекра невестке (содержание предложения - помощь - объяснялось в другом месте). Рядом с ним все остальные части обрели соответствующий вид. Предшествующие предложению воплощения типа «постройка моста» (моста предметного - посею лен - и не предметного - заклинание) стали чем-то вроде типа «переход», одной частью, которая как в I СТГ, заканчивается стимулом-вопросом. Следующее за угрозой воплощение типа «постройка моста» исполняет роль типа «преодоление угрозы». Но надо вспомнить, что для появления отрицающей речи во II СТГ угроза не обязательна (ср. «не бывать копру...»). В результате достраивания инвариантной сюжетной схемы повторение (т. е. принцип монологического бытия элементов) отчасти

замещается последовательной сменой (т. е. принципом диалогической взаимосвязи элементов).

Во II СТГ достраивание инвариантной сюжетной схемы разделяет произведения (в одних есть, в других нет), варианты одного произведения, например:

У меня дома беда стала:
Свекровь с тыну свалилася,..
ПКП, № 703

Узлезла свекровь на тын глядеть,
Ти хорошо невеста жнет;
Свалилася свекровь с тыну,..
Доб., с. 253, № 5

Во втором примере в отличие от первого есть угроза «видит». Варианты произведения иногда различаются степенью достраивания. Например, в песне «Как за горницею» в норме добавляются угрозы «не пускают гулять», «посылают работать» (овин сушить и пр.). Но в одном из описанных вариантов песни есть также угроза «велят бить» (см. Сер., с. 271, № 38).

Как в песнях II СТГ появляется последовательная смена разных типов, так в песнях I СТГ встречается повторение одного типа. Можно наметить ряд различных повторений, все дальше уводящих тексты от нормы I СТГ. Органично для текстов идущее подряд повторение одного типа, связанного с разными героями:

Свекор называет медведицею;
Свекровь называет лютою змеей;
Деверья называют доможилкою;..
Соб., II, № 589

Часто встречается повторение пары: угроза - преодоление угрозы. Варианты произведений нередко отличаются числом таких пар.

Муж на лавке сидит,
На жену косо глядит.

«Не косись на меня,
Не боюсь я тебя!»

Муж руку отвел,
По щеке жену оплел.

Жена руку отвела,
По всей роже оплела.
Соб., II, № 593

При повторении указанных пар сохраняется противопоставление первого и второго испытаний молодухи. Но оно может быть значительно деформировано. Происходит это при повторении типа «переход», которое осуществляется двояко. Тип «переход» может повторяться при каждой паре: угроза - преодоление:

На улице то дождь, то снег,..
Кутит-мутит, в глаза несет.

Меня, младу, свекор кличет...
Сама с места не тронуся,..
Кутит-мутит, в глаза несет.
Меня, младу, свекровь кличет...
Сама с места не тронуся,..
Соб., II, № 624

Тип «переход» может вклиниваться между угрозой и преодолением:

Спится мне, младешеньке, дремлется,..
Лютый свекор по сенюшкам похаживает,..
Стучит, гремит, снохе спать не дает:
«Встань, сонливая, дремливая, неурядливая!»
Спится мне, младешеньке, дремлется,..
Милый друг по сенюшкам похаживает,..
«Спи, моя хорошая, спи, моя пригожая!»
Кир., № 1452

Муж своим заступничествам преодолевает угрозу свекра. Повторение типа «переход» (сонная) перед действием мужа по сюжетной схеме излишне. При повторении типа «переход» событие как бы каждый раз начинается заново, образуются подобные части. Сюжетные детали указывают на принадлежность текстов к I СТГ, но по композиционному принципу они становятся неотличимыми от песен II СТГ. Такие композиционные образования стойки и обычно охватывают все варианты произведений. Но иногда при повторениях тип «переход» воспроизводится с разной степенью полноты. При варьировании инвариантной сюжетной схемы и основного организационного принципа не используются приемы обращения и перестановки.

Изменение мажорного звучания произведений происходит с помощью одного приема - обращения. В результате мажор превращается в минор. Мажор не связан с каким-то одним элементом текстов, у него нет, так сказать, своей собственной материи. Он нередко подчеркивается в конце текстов. Но ему способны служить все элементы. Поэтому здесь укажу лишь на те, в которых, с помощью которых мажор обращается в минор систематически. Именно это обстоятельство указывает на особую значимость данных элементов для нормального мажорного звучания произведений. В наиболее общем, приблизительном виде элементы в нормальном состоянии можно описать так: последним действует герой, положительно настроенный к молодухе. Эту формулировку надо конкретизировать применительно к каждой СТГ.

Ко II СТГ: песни звучат мажорно, когда соблюден порядок звеньев, и все герои, связанные с молодухой, поступают так, как надо. Примеры обращения мажора, в трех вариантах песни:

Свекорко сдыхает,..
Батюшка умирает,..
Доб., с. 130, № 93а

Батюшка умирает,..
Свекорко сдыхает,..
Доб., с.130, № 93б

Свекровь умирала...
Сколь я не мешкала,

Я живу свекровь застала,..

ПСП, с. 610, № 19

Первый текст противостоит последующим как более менее мажорным. Во втором варианте произошла перестановка персонажей. В третьем - свекровь не умерла, т. е. произошло обращение третьего деятеля, и как следствие - обращение мажора.

В I СТГ основные условия мажорного звучания таковы: опять же правильный порядок звеньев и полная реализация инвариантной сюжетной схемы. Обращение достигается той же перестановкой, а кроме того - отпадением типа «преодоление угрозы».

Выше много раз говорилось об устойчивости, высокой концентрации на уровне произведений сюжетных отличий, дающих простор для изменений других элементов. Тем не менее сами сюжетные отличия не остаются неизменными. Так, нередко сопровождается появлением целого ряда своеобразных сюжетных деталей смена способа действия свекра, например:

У нас на улице,
У нас на широкой,
У нас на муравке,
У нас на зеленой
Играли девушки,
Плясали молодки.
Завидел свекор,..
Кир., № 2106

Выду на улицу,
Выду на широкою,
Ударю в ладони,
Ударю в звончатые.
Не звонки ладони,
Звонки златы перстни.
Услышит мой свекор,..
Кир., № 1829

В типе «переход» первого текста в соответствии со способом действия в угрозе свекра акцентированы зрительные детали, в типе же «переход» второго текста они заместились слуховыми.

При оценке сюжетных примет того или иного текста в условиях их подвижности (вариант или не вариант) необходимо сочетание взглядов на текст изнутри предполагаемого произведения и снаружи - из контекста СТГ, двух родственных СТГ и т. д. Например, такой текст (Доб., с. 304, № 90):

Я вчора в пиру была,..
Пьяненька домой пришла.
Свекорко журит-бранит,
Свекрова побить хотит,
А миленький печалится,..
«Родимый ты мой батюшка,
Не бей ты жену пьяную,
Бей жену тверёзыю..

Кажется, текст очень далек от широко известной песни «Я вечер, молода, во пиру была».

Тем не менее это ее вариант. В пользу высказанного утверждения свидетельствует следующее. 1. Две начальные строки в совокупности несмотря на краткость (тип «переход» в сильно усеченном виде) характерны именно для этой песни. 2. Мотивы угрозы в данной песне подвижны. Наряду с популярным «не увидел бы свекор» встречается: «не услышал бы свекор», «у меня свекор не батюшка» и, наконец, «свекор журит-бранит». Причем все перечисленные мотивы угрозы представляют тексты, в которых и тип «переход» дан в полном, не усеченном виде. Совпадение двух указанных частей текста уже дает возможность определить его как вариант называвшейся песни. 3. Последняя же часть текста объясняется так. Для песни характерен муж-антагонист, он «ломается» над женой. В этом тексте имеется муж-заступник (что не противоречит норме СТГ). Среди вариантов песни текст по-своему уникален. Однако к нему есть параллель в песне «Голова болит, худо можется». Там муж бьет жену, она просит заступничества у свекра, но он велит бить сильнее. В единственном из вариантов свекор все же заступается за молодую (Доб., с. 57, № 93):

Не бей жену пьяную,
Бей жену тверёзаю,..

В обоих текстах смену ролей мужа и свекра и конкретный мотив, с помощью которого обращение происходит, следует расценить как местную особенность (допустимую нормами I СТГ). Оба текста из Смоленской губернии. Методически важно, что дословное совпадение мотива заступничества в обоих текстах не дает права считать тексты вариантами. Совпала меньшая и к тому же довольно подвижная (тип «преодоление угрозы») часть текстов. Остальные части смоленского варианта песни «Голова болит, худо можется» тоже весьма неканоничны. Однако у них своя история, отличная от истории начальных частей смоленского варианта песни «Я вечер, молода, во пиру была».

Сюжетные детали, как и движения в системах персонажей, деятелей и т. д. способны выводить тексты из ТГ или во всяком случае ставить на грань ее, например (Кир., № 933):

Как у Ипата на дворе,..
У Алферьевича на широком...
Вырастала тут трава,..
Трава шелковая;..
Расцветали тут цветы,..
Цветы лазоревые...
Разостланы были ковры,..
Ковры золотые,..
Края вышитые,..
Тут шла, тут прошла...
Свет Аксиньюшка душа;..
В руках она несла...
Воску ярова свечу;..
Уж не быть свекру,..

Песню из II СТГ сближают со свадебной поэзией украшающие подробности (в других вариантах их, правда, меньше) и упоминание имен. Но остальные особенности песни могут быть поняты только через II СТГ, где для песни есть целый ряд близкородственных произведений.

Изложение вопроса об изменениях, происходящих на уровне произведений, было начато с обособления этого уровня. Однако дальше по разным поводам подчеркивалось,

что варианты - это не только форма существования определенного произведения, но и каналы связи последнего с широким песенным контекстом.

Кроме того говорилось, что варианты произведений проясняют динамику и существо более крупных песенных образований. Не раз проводилась параллель: специфическая черта варианта среди прочих вариантов произведения и норма для другого произведения в целом. Этот ряд можно продолжить. Так, иногда известной, хотя и не слишком четко выраженной спецификой обладают произведения с какой-то общей яркой сюжетной особенностью. Они все вместе как бы образуют что-то вроде «сверхпроизведения», опять же проясняемого отдельными вариантами. В «сверхпроизведениях» копятя разные отличительные черты. Например, для произведений с угрозой «называют» характерны фигуры свекрови и ее дочерей, как главных, заместивших свекра антагонистов молодухи. Тем же произведениям свойственно выпадение угрозы и представление в типе «переход» главной героини невестой, идущей в чужой дом. В произведениях с угрозой-эмоцией (гневаются, не любят, не жалеют) часты минорные окончания, достигаемые перестановкой героев, отпадением типа «преодоление угрозы». Так же как отступления от нормы в вариантах произведения существуют на фоне высокой концентрации сюжетных отличий произведения, так же отступления от нормы в произведениях, ряде произведений существуют на фоне достаточной характерности сюжетных отличий части произведений, СТГ.

Очевидны два наиболее общих правила, покрывающих все соотношения текстов. 1. На каждом уровне общности текстов **колеблются все элементы** (как показывалось, в произведении - системы персонажей и деятелей, инвариантная сюжетная схема, композиционный принцип, мажорное звучание, сюжет), **разумеется** в известных пределах. Однако **какой-то элемент несет большую нагрузку по объединению** текстов (в произведении - сюжет, в СТГ- инвариантная сюжетная схема, композиционный принцип и т.д.). 2. Известная определенность любого элемента на каждом уровне **дает некоторую свободу всем остальным**, в том числе и элементу, который на этом уровне является главным.

Примечания

¹. Второе звено способно участвовать в трансформации и тех произведений, которые в норме состоят из одного основного звена (т.е. там, где мужа нет, он все же может заменить свекра). Так же, как произведения с двумя звеньями «знают» схему, состоящую из одного звена, так же произведения с одним звеном «знают» о наличии в традиции развернутой системы персонажей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключении, используя наблюдения, изложенные в главах, завершу начатую во введении характеристику содержания ТГ, входящих в нее песен. Содержание песен ТГ можно представить как многослойное. Каждый слой отличается составом элементов, их значимостью и степенью конкретности. У каждого слоя свои отношения с историей. Поверхностный слой состоит из разнообразных и конкретных мотивов; наиболее важны, устойчивы (см. ниже) мотивы, называющие персонажей; мотивы слагаются в сюжеты. Этот слой открыт разным историческим эпохам, способен отражать даже мелкие их приметы.

В следующем, более глубоком слое содержания, вместо мотивов и сюжетов - ИМ и сюжетные схемы. Здесь господствуют действия. Они становятся основой сюжетных схем, подчиняют себе другие элементы содержания. Собственная организация последних в слое отсутствует (ИМ времени, места) или трансформирована действиями (система персонажей дополнена системой деятелей). Этот слой содержания связан с очень длительной, архаической исторической эпохой как важным изначальным этапом в развитии представлений людей о мире и о себе.

В каждом из двух слоев содержание может быть представлено как делящееся и как одномоментное. В последнем случае персонажи и действия сокращаются до главных.

Только они, основные персонажи, связанные действиями (шире - взаимоотношениями), есть в еще более глубоком, третьем, слое содержания. Здесь они имеют еще более обобщенный, внеисторический (подходящий разным историческим эпохам) логический смысл (молодая и старый, связанные враждебными отношениями).

Доступ к глубоким слоям содержания в песнях затруднен. Этому есть две важные причины. Фрагментарность изложения содержания (относительно небольшое число разнородных элементов первых двух слоев). Кроме того, специфика действий: их частое отсутствие там, где они должны бы быть; особенности отбора и сочетания действий разных способов и направлений, мешающие пониманию смысла ИМ-действий, включающих их эпизодов. Специфика действий не отменяет их господствующего положения во втором слое содержания. Однако вынуждает к «окольному» методу осмысления действий второго слоя (организуемых ими структур) - через отдельную проработку (составление словаря) других мотивов, ИМ: по ним уточняется смысл ИМ-действий; ими в значительной степени реализуются типы, определяемые по действиям, но не обязательно в каждом тексте, произведении действиями представляемые.

Сложности понимания второго слоя, естественно, препятствуют пониманию и следующего, третьего, слоя содержания.

Песенная труднодоступность элементов и связей глубоких слоев как бы компенсируется очевидностью, устойчивостью элементов поверхностного слоя содержания. Они вполне обозримы в пределах ТГ благодаря краткости песен, подчеркиваются повторениями. Они выдерживают трансформации элементов и связей глубоких слоев. «Окольный» характер пути к глубоким слоям содержания, ценность частных заставляющих с каждым прорабатываемым элементом возвращаться к поверхностному слою, к мотивам. Наконец, поверхностный слой не преодолевается при обобщении (систематизации) песен.

Для систематизации песен важны все слои содержания, причем лишь в своих наиболее значимых частях. Для второго и третьего слоев эта часть - связки (т. е. действия, взаимоотношения). Начиная с уровня подгрупп каждый более высокий уровень общности вскрывает все более глубокий смысл связок. Персонажи же не меняются. На каждом уровне общности присутствуют конкретные молодуха и свекор. При исследовании глубоких слоев важно установить, что герои - испытываемая и испытатель, строители моста, молодая и старый. Вместе с тем при систематизации отступить от конкретности образов нельзя: уйдет из поля зрения ТГ, станет недоступной ее многосторонняя (логическая,

композиционная, сюжетная) цельность, без понимания которой невозможно и целостное понимание каждой входящей в нее песни.

Поверхностный слой ограничивает и количество входящих в единицу систематизации (ТГ) песен, текстов - объем материала. Очевидно, что на каждом более высоком уровне общности объединяется все большее число произведений. Очевидно так же, что их в ТГ входило бы больше, если на верхнем уровне общности были не молодуха и свекор, а молодая и старый (вошли бы песни о девушке и батюшке, молодой жене и старом муже и пр.).

Песенная очевидность поверхностного слоя и труднодоступность глубоких слоев (залог многозначности, «мягкости» песенного содержания) - это существенная особенность организации содержания песенной речи. Она примечательна не только морфологически, не только потому, что определяет специфику научного изучения и систематизации песен со стороны речи. Она, как представляется, имеет значительный исторический смысл.

В основе песен, как и других фольклорных произведений, лежат архаические представления о мире и человеке. То и другое на той ступени развития рефлектирующего сознания познавалось через внешние проявления. Представления о внутреннем мире и тем более о специфике эмоциональной сферы человека не было. В фольклорной картине деятельности, как показывалось, эмоции затерялись среди зрения, слуха, предметно-телесной деятельности, и много более, чем эмоции, заметна воля. Между тем древнейшая (свойственная уже животным), беспонятийная, эмоциональная форма отражения действительности (см. 204) все же выражалась в продуктах духовной культуры и в песнях - сильнее, чем в других фольклорных произведениях. Она выражалась в очень значительной степени беспонятийно: музыкальной стороной песен, многими отдельными элементами речи (см. о реализации и обращении песенного мажора в ТГ) и в целом такой организацией речи, в частности ее содержания, которая в известной степени сходна с музыкальной. Содержание музыки, как и содержание песенной речи, многозначно, допускает разные толкования. В то же время звучание музыки: высота, длительность звуков, темп, - более определены.

Особенности организации содержания песенной речи обусловлены ее никогда не отмененной, ставшей сутью народных песен исторической основой (столкновение между древнейшей эмоциональной формой отражения действительности и ранним рефлектирующим сознанием, познающим через внешние признаки). В то же время эти особенности организации содержания песенной речи, как представляется, имели значение для долгой продуктивной жизни песен. Многозначность песен и открытость поверхностного слоя разным историческим эпохам умножали возможности актуального звучания песен.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Маркс К. и Энгельс Ф. Немецкая идеология. - Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2-е изд., Т. 3, с. 7-544.
2. Маркс К. Введение: /Из экономических рукописей 1857-1858 гг./ -Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2-е изд., т. 12, с. 709-738.
3. Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта.- Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2-е изд., т. 8, о. 115-217.
4. Ленин В.И. Материализм и эмпириокритицизм.- Ленин В.И. Полн. собр. соч., 5-е изд., т. 18.- 525 о.
5. Ленин В.И. Философские тетради.- Ленин В.И. Полн. собр. соч., 5-е изд., т. 29. - 782 с.

6. Акимова Т.М. Народные удалые песни в устном бытовании и в художественной литературе конца XVIII - первой половины XIX века: Автореф. дис... д-ра филол. наук. - Л., 1964.- 35 с.
7. Акимова Т.М. О поэтической природе народной лирической песни. - Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1966. - 172 с.
- 7а. Акимова Т.М. Очерки истории русской народной песни. - Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1977. - 186 с.
8. Ангелова Р. Один из балладных мотивов в весенних песнях южных славян. - Македонски фолклор, 1973, т. VI, бр.12, с. 25-29.
9. Анисимов А.Ф. Космологические представления народов Севера. - М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. - 106 с.
10. Аничков Е.В. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян: В 2-х ч. - СПб., 1903-1905. -/ Сб./ Отд. рус. яз. и словесности АН; Т. LXXIV; № 2; Т. LXXVIII; № 5/.
11. Анучин Д.Н. Сани, ладыя и кони как принадлежности похоронного обряда. - Тр. Моск. Археолог. об-ва. Древности, 1890, т. XIV, с. 81-226.
- 11а. Астафьева-Скалбергс Л.А. Символика в русской народной лирической песне: Автореф. дис... канд. филол.наук. -М.,1971. - 20 с.
12. Афанасьев А.Н. Языческие представления об острове Буяне. - Временник об-ва истории и древностей российских, 1851, т. IX, с. 1-24.
13. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки: в 3-х т. - М.: Гослитиздат, 1957.
14. Байбурин А.К., Левинтон Г.А. К описанию организации пространства в восточнославянской свадьбе. - В кн.: Русский народный свадебный обряд: Исследования и материалы. Л., 1978, с. 89-105.
15. Балашов Д.М. О родовой и видовой систематизации фольклора. - В кн.: Русский фольклор, Л., 1977, т. XVII, с. 24-34.
16. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. - М.: Худ. лит-ра, 1965. - 527 с.
17. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. - М.: Худ. лит-ра, 1975. 502 с.
18. Безруков Я.Г. Завивание венков на Троицкой неделе в селе Богородском, Красноуфимского уезда. - Зап. Ур. об-ва любителей естествознания, 1895, т. XV, в.1, с. 57-67.
19. Беляев М.В. Происхождение народных легенд о миротворении. - Изв. Азерб. гос. ун-та. Сер. общ., 1925, т. 4-5, с. 66-74.
20. Бернштам Т.А. Традиционный праздничный календарь в Поморье во второй половине XIX - начале XX в. - В кн.: Этнографические исследования Северо-запада СССР. Л., 1977, с. 88-115.
21. Бирюков В.П. Урал в его живом слове: Дореволюционный фольклор.- Свердловск: Свердл. кн. изд-во, 1953. - 292 с.

22. Богаевский П.М. Заметки о юридическом быте крестьян Сарапульского уезда Вятской губернии. - В кн.: Сборник сведений для изучения быта крестьянского населения России: (обычное право, обряды, верования и пр.). М., 1889, в.1, с. 1-13. - /Тр./Этнограф. отд. об-ва любителей естеств., антропол. и этнографии; Кн. IX).
23. Богатырев П.Г. Формула невозможного в славянском фольклоре. - В кн.: Славянский филологический сборник: Посвящается V Международному съезду славистов. Уфа, 1962, с. 347-363. - /Уч.зап./Башк. гос. ун-т; В.9. Сер. филол.; № 3/7//.
24. Богомольная Р.А. Народная песня в русских селах Молдавии: Автореф. дис... канд. филол. наук. - М., 1970. - 24 с.
25. Брайловский С. Праздник "Рипей". - Живая старина, 1891, в. III, о. 5, с. 223-224.
26. Брянцева Л.И. О жанровой классификации русских лирических песен. - В кн.: Фольклор народов РСФСР: Межвузовский науч. сб. /Башк. гос. ун-т. Уфа, 1978, в.5, с. 71-81.
27. Былины Печоры и Зимнего берега: /Новые записи/ /Изд. подгот. Астахова А.М., Бородина-Морозова Э.Г., Колпакова Н.П. и др. - М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. - 606 с., ил., нот.
28. Василевич В.А. Восточнославянская юмористическая песня. - Минск: Наука и техника, 1979. - 141 с.
29. Велецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. - М.: Наука, 1978. - 239 с.
30. Веселовский А.Н. Рец. на кн. "Материалы и исследования, собранные д. чл. П.П. Чубинским". - СПб., 1880. - 64 с.
31. Весин Л.И. Современный великорусс в его свадебных обычаях и семейной жизни. - Русская мысль, 1891, кн. IX, с. 59-88.
32. Вилинбахов В.Н. Балтийско-славянский Руян в отражении русского фольклора. - В кн.: Русский фольклор. М., Л., 1968, т. XI, с. 177-184.
33. Виноградов Н.Н. Заговоры, обереги, спасительные молитвы а пр. - Живая старина, 1907, в II, с.2, с. 25-86.
34. Виноградова Л.Н. Заклинательные формулы в календарной поэзии славян и их обрядовые истоки. - В кн.: Славянский и балканский фольклор: Генезис. Архаика. Традиции. М., 1978, с. 7-26.
35. Вронская В.А. Народная любовная песня дореволюционного Урала: Автореф. дис... канд. филол. наук. - М., 1960. - 16 с.
36. Гиппиус Е.В., Эвальд З.В. Песни Пинежья. Кн. II. - М.: Гос. муз. изд., 1937, с. 377-513. -/Тр./ Инст. антропологии, этнографии и археологии; Т. 7. Фолькл. серия; № 2/.
37. Гошовский В.Л. Принципы и методы систематизации и каталогизации народных песен в странах Европы: Историко-критический очерк: Материал для обсуждения. - М.: Б.и., 1966. - 74 с.
38. Гуллакян С.А. Указатель мотивов как инструмент изучения сказок. - Науч. докл. высш. школы. Филологические науки, 1980, № 3, с. 61-65.
39. Гура А.В. Символика зайца в славянском обрядовом и песенном фольклоре. - В кн.: Славянский и балканский фольклор: Генезис. Архаика. Традиции. М., 1978, с. 159-189.
40. Гура А.В. Ласка /*Mustela nivalis*/ в славянских народных представлениях/. - В кн.: Славянский и балканский фольклор: Обряд. Текст. М., 1981, с. 121-138.
41. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. - М.: Искусство, 1972. 318 с.
42. Гусев В.Е. Эстетика фольклора. - Л.: Наука, 1967. - 319 с.
43. Даль В. Пословицы русского народа. - М.: Гослитиздат, 1957. - 991 с.
44. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. - М.: Рус. яз., 1978-1980.
45. Дмитриева С. И. О роли субстрата в сложении этнических групп русского Севера: /По материалам фольклора и народного изобразительного искусства/. - В кн.: История,

- культура, этнография и фольклор славянских народов: VIII Международный съезд славистов. М., 1978, с. 264- 282.
46. Добрыня Никитич и Алеша Попович /Изд. подгот. Смирнов Ю.И., Смолицкий В.Г. - М.: Наука, 1974. - 447 с., ил.
47. Еремина В.И. Иносказания народной лирики: /от метафоры к символу/: Автореф. дис... канд. филол. наук. - Л., 1967. - 19 с.
48. Еремина В.И. Классификация народной лирической песни в советской фольклористике. - В кн.: Русский фольклор. Л., 1977, т. XVII, с. 107-119.
49. Еремина В.И. Поэтический строй русской народной лирики. - Л.: Наука, 1978. - 184 с.
50. Еремина В.И. Миф и народная песня: /к вопросу об исторических основах песенных превращений/. - В кн.: Миф-Фольклор-Литература. Л., 1978, с. 3-15.
51. Жекулина В.И. Песня "Из-за гор-то, гор высоких, из-за лесу, лесу темного" в новгородском свадебном обряде. - В кн.: Лирическое стихотворение. Анализ и разборы. Л., 1974, с. 128-146.
52. Жекулина В.И. Поэзия свадебного обряда Новгородского края: Автореф. дис... канд. филол. наук. - Л., 1975. - 21 с.
53. Журавлев А.Ф. Охранительные обряды, связанные с падежом скота, и их географическое распространение. - В кн.: Славянский и балканский фольклор: Генезис. Архаика, Традиции. М., 1978, с. 71-94.
54. Завойко К.В. В костромских лесах по Ветлуге-реке. - Тр. Костромского науч. об-ва по изуч. мест. края. Этнографический сборник, 1917, в. VIII, с. 3-40.
55. Звонков А. Очерк верований крестьян Елатомского уезда, Тамбовской губернии. - Этнографическое обозрение, 1889, кн. II, с. 63-79.
56. Зеленин Д.К. Обрядовое празднество совершеннолетия девицы у русских. - Живая старина, 1911, в. II, с. 233-246.
57. Золотарев А.М. Родовой строй и первобытная мифология. - М.: Наука, 1964. - 328 с.
58. Зорин Н.Б. Русская свадьба в Среднем Поволжье. - Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1981. - 199 с.
59. Зырянов И. В. Поэтика русской частушки: /Вариативность, язык, стих/: Автореф. дис...канд. филол. наук. - Л., 1967.- 5 с.
60. Зырянов И.В. Сюжетно-тематический указатель свадебной лирики Прикамья: Учеб. Пособие. - Пермь: Б.и., 1975. - 183 с.
61. Зырянов И.В. Игровые хороводные песни в свадебном обряде. - В кн.: Фольклор и литература Урала. /Перм. гос. пед. ин-т, Пермь, 1976, в. 3, с. 3-25.
62. Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы: /Древний период/. - М.: Наука, 1965. - 246 с., черт., карт.
63. Иванов В.В., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей: Лексич. и фразеол. вопросы реконструкции текстов. - М.: Наука, 1974. - 342 с.
64. Иванов В.В. Структура гомеровских текстов, описывающих психические состояния. - В кн.: Структура текста. М., 1980, с. 81-117.
65. Иванов С.В. Древние представления некоторых народов Сибири о слове, мысли и образе. - Страны и народы Востока, 1975, в. XVII, кн. 3, с. 119-126.
66. Исторические песни XIII-XVI веков /Изд. подгот. Путилов Б.Н., Добровольский Б.М. - М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. - 696 с., нот.
67. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Весенние праздники /Ин-т этнографии АН СССР. - М.: Наука, 1977. - 357 с.
68. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Летне-осенние праздники /Ин-т этнографии АН СССР. - М.: Наука, 1978. - 295 с.
69. Кобзева Р.М. Народные ямщицкие песни: /Классификация сюжетов. Поэтика/: Автореф. дис... канд. филол. наук. - М., 1973. - 18 с.
70. Кобзева Р.М. Из истории бытования народных ямщицких песен: /песня "Степь Моздокская"/. - В кн.: Традиции и новаторство в русской литературе. М., 1973, с. 20-30.

71. Колева Т.Д. Происхождение весенних девичьих обычаев у некоторых южнославянских народов. - Македонски фолклор, 1973, т. VI, бр. 12. с. 63-66.
72. Колева Т.А. Весенние девичьи обычаи у некоторых южнославянских народов. - Советская этнография, 1974, № 5, с. 74-85.
73. Колесницкая И.М., Телегина Л.М. Коса и красота в свадебном фольклоре восточных славян. - В кн.: Фольклор и этнография: Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. Л., 1977, с. 112-122.
74. Колпакова Н.П. Русская народная бытовая песня. - М.; Л.; Изд-во АН СССР, 1962. - 284 с.
75. Колпакова Н.П. Русская народная бытовая песня: Автореф. дис... д-ра филол. наук. Л., 1963. - 32 с.
- 75а. Колпакова Н.П. О жанровой и сюжетно-тематической классификации русской народной бытовой песни. - Советская этнография, 1983, № 6, с. 23-33.
76. Кон И.С. Открытие "Я". - М.: Политиздат, 1978. - 366 с.
77. Копылова Н. К вопросу о закономерностях изменения русских народных песен. - В кн.: Ленинградский гос. пед. ин-т им. А.И.Герцена: II Межвуз. студенч. научн. филол. конфер.: Краткое сод. докладов. Л., 1969, с. 139-141.
78. Коринфский А.А. Народная Русь. - М., 1901. - 720 с.
79. Коринфский А.А. Трудовой год русского крестьянина. В. 1. - М., 1904. - 37 с.
80. Коробка Н. "Камень на море" и камень алатырь. - Живая старина, 1908, в. IV, 0. 1, с. 409-426.
81. Костин В.И. Русская народная бытовая /необрядовая/ песня в Мордовии: Автореф. дис... канд. филол. наук. - Саратов, 1970. - 22 с.
82. Кострова М.И. История одной лирической песни. - В кн.: Художественный фольклор. М., 1929, в. IV-V, с. 152-159.
- 82а. Кохановская. Остатки боярских песен. - Русская беседа, 1860, кн. 20, с. 71-142.
83. Кравцов Н. Баллада "Муж-солдат в гостях у жены". - В кн.: Фольклор как искусство слова: Сб. статей. М., 1966, в.1, с. 112-139.
84. Кравцов Н.И. Система жанров русского фольклора: Доклад на Заседании Научного совета по фольклору /ноябрь 1969 г./ АН СССР. - М.: Б.и., 1969. - 43 с.
85. Критска-Иванова Е.Ф. Свадебный обряд и свадебный фольклор донских казаков: Автореф. дис... канд. филол. наук. - Л., 1978.- 19 с.
86. Круглов Ю.Г. Русские свадебные причитания: /поэтика жанра/: Автореф. дис... канд. филол. наук. М., 1972. - 24 с.
87. Кузнецов А. Свадебные приговоры дружки по рукописи первой половины XIX столетия. - Сборник отд. русск. яз. и словесности АН, 1902, т. LXXII, № 5, с. 1-30.
88. Кулагина А.В. Русская народная баллада как жанр: Автореф. дис... канд. филол. наук. - М., 1973. - 25 с.
89. Лазарев И.Л. Современная жизнь русских народных песен дооктябрьского периода: /На материале Воронежской области/. - Киев, 1977.- 21 с.
90. Лазутин С.Г. Очерки по истории русской народной песни: /Филологическое исследование/. - Воронеж: Изд-во Ворон. ун-та, 1964. - 151с.
91. Лазутин С.Г. Русские народные песни во второй половине XIX начале XX века: Автореф. дис... д-ра филол. наук. - М., 1965. - 38 с.
92. Лазутин С.Г. Русские народные песни: Пособие для вузов. - М.: Просвещение, 1965. - 291 с.
93. Лазутин С.Г. Лирическая бытовая песня "Подуй, подуй, погодушка". - В кн.: Фольклор как искусство слова: Сб. статей. М., 1966, в. I, с. 74-94.
94. Ларин Б.А. История русского языка и общее языкознание. - М.: Просвещение, 1977. - 224 с.
95. Левашов В.С. Лирические песни забайкальских казаков и их потомков: Автореф. дис... канд. филол. наук. - М., 1982. - 19 с.

96. Левинтон Г.А. К проблеме изучения повествовательного фольклора. - В кн.: Типологические исследования по фольклору: Сб. статей памяти Владимира Яковлевича Проппа /1895-1970/. М., 1975, с. 303-319.
97. Левинтон Г.А. К статье Д.К. Зеленина "Обрядовое празднество совершеннолетия девицы у русских". - В кн.: Проблемы славянской этнографии: /К 100-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР Д.К.Зеленина/. Л., 1979, с. 172-178.
98. Лирика русской свадьбы /Изд. подгот. Колпакова Н.П. - Л.: Наука, 1973. - 323 с., ил.
99. Лопатин Н.М., Прокунин В.П. Русские народные лирические песни. Ч.1. - М.: Гос. муз. изд., 1956, с. 37-259.
100. Макашина Т.О. Фольклор и обряды русского населения Латгалии /Конец XIX-начало XX вв./: Автореф. дис... канд. филол. наук. - М., 1978. - 21 с.
101. Мальцев Г.И. Проблема систематизации народной лирики в зарубежной фольклористике: /обзор методов/. - В кн.: Русский фольклор. Л., 1977, т. XVII, с.120-130.
103. Маркович Н. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян. Киев, 1860. - 174 с.
103. Мартыненко Л.Б. Вопросы контаминации русских народных необрядовых лирических песен: Автореф. дис... канд. филол. наук. - Минск, 1980. - 24 с.
104. Мартыненко О.П. Из истории одного песенного сюжета /рекрутских песен/. - Учен. зап. Рязан. гос. пед. ин-та и Пенз. гос. пед. ин-та, 1972, т. 123. Сер. филол. Вопросы лит. XVIII в., с. 101-110.
105. Мартынова А.Н. Русская народная колыбельная песня и крестьянский быт: Автореф. дис... канд. филол. наук. - Л., 1977. 17 с.
106. Маслова Г.С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. - М.: Наука, 1978. - 205с.
107. Мачинский Д.А. "Дунай" русского фольклора на фоне восточнославянской истории и мифологии. - В кн.: Русский Север: Проблемы этнографии и фольклора. Л., 1981, с.110-171.
108. Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. - Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1980. - 296 с.
109. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. - М.: Наука, 1976. - 407 с.
110. Миненко Н.А. Русская крестьянская семья в Западной Сибири /XVIII-первой половины XIX в./. - Новосибирск: Наука, 1979. - 350 с.
111. Мирский В.В. Русская народная семейная песня: /Классификация и развитие ее сюжетов, система и поэтика образов, композиция/. Автореф. дис... канд. филол. наук. - М., 1966. -19 с.
112. Мирский В.В. Повествовательный элемент и сюжетные ситуации в песнях славянских народов. - В кн.: Вопросы сюжетосложения. 5. - Рига, 1978, с. 137-150.
113. Митрофанова В.В. Песня о девице семилетке и ее славянские параллели. - Русский фольклор. М.; Л., 1968, т. XI, с.118-125.
114. Михайлова Г. Функция обрядовой одежды в весенних обычаях у южных славян. - Македонски фолклор, 1973, т. VI, бр. 12. с. 67-73.
115. Мороз Е.Л. Следы шаманских представлений в эпической традиции Древней Руси. - В кн.: Фольклор и этнография: Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. Л., 1977, с. 64-72.
116. Назарова-Шомина В. Тюремная песня "Ты воспой, воспой, жавороночек". - В кн.: Фольклор как искусство слова: Сб. статей. М., 1966, в.1, с. 95-111.
117. Народные баллады /Изд. подгот. Балашов Д.М. - М.; Л.; Сов. писатель, 1963. - 447 с.
118. Неклюдов С.Ю. Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве. - В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972, с. 191-219.
- 118а. Неклюдов С.Ю. О функционально-семантической природе знака в повествовательном фольклоре. - В кн.: Семиотика и художественное творчество. М., 1977, с. 193-228.
119. Новик Е.С. Система персонажей русской волшебной сказки. В кн.: Типологические

- исследования по фольклору: Сб. статей памяти Владимира Яковлевича Проппа /1895-1970/. М., 1975, с. 214-246.
- 119а. Новик Е.С. Структура шаманских действий: /к статье Д.К. Зеленина "Идеология сибирского шаманства"/. - В кн.: Проблемы славянской этнографии: /К 100-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР Д.К. Зеленина/. Л., 1979, С.204-212.
120. Новиков Н.В. Образы восточнославянской волшебной сказки. - Л.: Наука, 1974. - 355 с.
121. Новикова А.М. Проблемы классификации традиционных необрядовых песен. - В кн.: Проблемы изучения русского народного поэтического творчества: Межвуз. сб. науч. тр. /Моск. обл. пед. ин-т. М., 1981, с. 17-34.
122. О народных забавах в Москве, в других городах и местах в Духов день /1741 г./. - Живая старина, 1890, в.1, о.2, с. 34.
123. Орнатская Т.Н. Причитания в русской фольклорной традиции: Автореф. дис... канд. филол. наук. - Л., 1969. - 21 с.
124. Павлов В.И. Положение русской женщины по семейным песням. - В кн.: Павлов В.И. Произведения русского народного творчества. Одесса, б.г., в. 2, ч.4, с. 20-27.
125. Пермский сборник: В 2-х кн. - М., 1859-1860.
126. Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. Т.III. - 2-е изд. - М., 1910. - 432 с.
127. Пирожкова Т.Ф. Художественные особенности жанров свадебной лирики: Автореф. дис... канд. филол. наук. - М., 1972, - 16 с.
128. Повесть временных лет. Ч.1. - М.; Л., Изд-во АН СССР, 1950. 404 с., ил.
129. Пономарев С. Семейная община на Урале. - Северный вестник, 1887, № I, о.2, с. 1-38.
130. Попов В. Народные песни, собранные в Чердынском уезде Пермской губернии. - М., 1880. - 256 с.
131. Потанина Р.П. Свадебная поэзия семейских Забайкалья /конец XIX-семидесятые годы XX в./: Автореф. дис... канд. филол. наук.- Минск, 1977. -17 с.
132. Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. - Харьков, 1860. - 157 с.
133. Потебня А.А. Малорусская народная песня, по списку XVI века. - Воронеж, 1877. - 55 с.
134. Потебня А.А. Рецензия на кн. Я.Ф. Головацкого "Народные песни Галицкой и Угорской Руси". - Спб., 1881. - 89 с.'
135. Потебня А.А. Объяснения малорусских и сродных народных песен: В 2-х ч. - Варшава, 1883-1887.
136. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. - М.: Искусство, 1976. - 614 с.
137. Потявина Н.В. Русские народные солдатские песни XVIII-XIX в.: Автореф. дис... канд. филол. наук. - М., 1976. - 17 с.
138. Преображенский А.Г. Этимологический словарь русского языка. - М.; ГИС, 1958. - 1284 с., ил.
139. Пропп В.Я. О составлении алфавитных указателей к собраниям сказок. - В кн.: Сказочная комиссия в 1927 г.: Обзор работ. Л., 1928, с. 64-78.
140. Пропп В.Я. Исторические корни волшебных сказок. -Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1946. - 340 с.
141. Пропп В.Я. Русский героический эпос. - 2-е изд., испр. - М.: Гослитиздат, 1958. - 603 с.
142. Пропп В.Я. О русской народной лирической песне. - В кн.: Народные лирические песни. Л., 1961, с. 5-68.
143. Пропп В.Я. Русские аграрные праздники: /Опыт ист.-этногр. исследования/. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1963. - 143 с.
144. Пропп В.Я. Морфология сказки. - 2-е изд. - М.: Наука, 1969. - 168 с.
145. Пропп В.Я. Фольклор и действительность: Избранные статьи. - М.: Наука, 1976. 325 с.
146. Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент. - В кн.: Типологические

- исследования по фольклору: Сб. статей памяти Владимира Яковлевича Проппа /1895-1970/. М., 1975, с. 141-155.
147. Путилов Б.Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. – Л.: Наука, 1976. - 244 с.
148. Путилов Б.Н. Миф – обряд - песня Новой Гвинеи. - М.: Наука, 1980. - 383 с.
149. Путилов Б.Н. Издание сводов как важнейшая современная форма научного освоения фольклорного наследия. - В кн.: Всесоюзная научн. конфер. "Фольклорное наследие народов СССР и его роль в художественной культуре развитого социализма" /Кишинев, 26-27 мая 1981г./: Тезисы докладов. М., 1981, с. 143-145.
150. Рабинович М.Г. Очерки этнографии русского феодального города: Горожане, их общественный и домашний быт. - М.: Наука, 1978. - 328 с.
151. Розанов И.Н. Борьба с "домостроем" в народной лирике. - В кн.: Проблемы реализма в русской литературе XVIII века. М.; Л., 1940, с. 183-225.
152. Розов А.Н. Песни русских зимних календарных праздников: /Проблемы классификации колядок/: Автореф. дис... канд. филол. наук. - Л., 1978.- 15 с.
153. Родин Ф.Н. Опыты восстановления бурлацкой песни по нескольким вариантам. - Тр. Нижне-Волжского научн. об-ва краеведения. Саратов, 1928, в. 35, ч. 5, с. 9-19.
154. Романов Б.А. Люди и нравы Древней Руси: Историко-бытовые очерки XI-XIII вв. - 2-е изд. - М.; Л.: Наука, 1966. - 240 с.
155. Романов Е.Р. Белорусский сборник. Т. I, в. VI. – Могилев: Б.и., 1901. - 528 с.
156. Романова Л.Т. Творческая история русской народной песни "Лучинушка": /К вопросу о современном эстетич. восприятии традиц. лирич. песен/. - В кн.: Проблемы идейно-эстетич. анализа худож. лит-ры в вузовских курсах в свете решений XXIV съезда КПСС. М., 1972, с. 33-34.
157. Романова Л.Т. Из истории песни "Ходила младшенька по борочку". - Учен. зап. Башк. гос. ун-та, 1972, в.51. Сер. филол., с. 65-74.
158. Романова Л.Т. Творческая история русской народной песни "Степь Моздокская". - В кн.: Вопр. рус. литературы. Львов, 1980. в.2, с. 135-142.
159. Руднева А.В. Курские танки и карагоды: Таночные и карагодные песни и инструм. танцевальные пьесы. - М.: Сов. композитор, 1975. - 309 с.
160. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. - М.: Наука, 1981. - 607 с.
161. Садовников Д.Н. Сказки и предания Самарского края. - Спб., 1884. - 388 с. - /Зап./ РГО по отд. этнографии; Т. XII/.
162. Сафьянова А.В. Положение русской женщины в алтайской деревне до революции и ее роль в общественной и культурной жизни в годы советской власти. - В кн.: Этнография русского населения Сибири и Средней Азии. М., 1969, с. 77-103.
163. Свиридова Л.М. Восточнославянские традиционные песни в Приамурье и Приморье: Автореф. дис... канд. филол. наук. - Новосибирск, 1973. - 23 с.
- 163а. Седакова О.А. Поминальные дни и статья Д.К.Зеленина "Древнерусский языческий культ "заложных" покойников". - В кн.: Проблемы славянской этнографии: /К 100-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР Д. К. Зеленина/. Л., 1979, с. 123-130.
164. Семенова М.П. О жанровом составе русского песенного фольклора. - В кн.: Вопросы литературы и фольклора. Воронеж, 1973, с. 181-188.
165. Семенова М.П. Сюжет и художественное время в песенных жанрах русского фольклора. - В кн.: Вопросы поэтики литературы и фольклора. Воронеж, 1974, с. 32-43.
166. Сидельников В.М. Русская песня "Лучинушка". - В кн.: Вопросы фольклора. Томск, 1965, с. 30-37.
167. Симаков В.И. Народные песни, их составители и их варианты. - М.: Б.и., 1929. - 126 с.
168. Смирнов В.А. Купальская обрядовая поэзия восточных славян: Автореф. дис... канд. филол. наук. - М., 1978. - 26 с.
169. Смирнов Вас. Народные гадания в Костромском крае. - Тр. Костромского научн. об-ва по изуч. местн. края, в. XLI. Четвертый этнографический сб., 1927, с. 17-91.

170. Смирнов Ю.И. Славянские эпические традиции: Проблемы эволюции. - М.: Наука, 1974. - 263 с.
171. Соболевский А. К истории народных праздников в Великой Руси. - Живая старина, 1890, в. I, о. I, с. 130.
172. Соболевский А.И. К изучению русских народных песен. - Живая старина, 1906, в. II, о. I, с. 147-150.
173. Собрание народных песен П.В. Киреевского. Т. I. /Изд. подгот. Соймонов А.Д. - Л.: Наука, 1977. - 328 с., ил.
174. Соколова В.К. Об историко-этнографическом значении народной поэтической образности: /образ свадьбы-смерти в славянском фольклоре/. - В кн.: Фольклор и этнография: Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. Л., 1977, с. 188-195.
175. Соколова В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов, XIX - начало XX в. - М.: Наука, 1979. - 286 с.
176. Соловьев С.М. История России с древнейших времен. Кн. III. - М.: Изд-во социально-экономич. лит-ры, 1960.- 815 с.
177. Сорокин В.Е. Изучение идейно-художественной эволюции народных песен. - В кн.: Идейно-художественное своеобразие произведений русской литературы XVIII-XIX веков. М., 1978, 110-116.
178. Срезневский И.И. Исследование о языческом богослужении древних славян. - СПб., 1848. - 100 с.
179. Судник Т.М., Цивьян Т.В. К реконструкции одного мифологического текста в балто-балканской перспективе. - В кн.: Структура текста. М., 1980, с. 240-285.
180. Тамаркина Э.А. Русские любовные и семейные песни Удмуртии: Автореф. дис... канд. филол. наук. - М., 1970. - 19 с.
181. Тамаркина Э.А. О субъективной организации народной баллады. - В кн.: Проблема автора в русской литературе 19-20 вв. Ижевск, 1978, с. 106-115.
182. Тихоницкая Н.Н. Русская народная игра "Просо сеяли". - Советская этнография, 1938, № 1, с. 145-166.
183. Токарев С.А. Религиозные верования восточно-славянских народов XIX-начала XX веков. - М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957. - 164 с.
184. Токмакова Т.Е. Проблема вариативности народных традиционных семейных песен: /песня "Калину с малиной вода поняла"/. - В кн.: Традиции и новаторство в русской литературе: Сб.тр. /Моск. обл. пед. ин-т. М., 1973, с. 98-116.
185. Тополевская Т.В. Сюжетность в русской народной лирической песне: Учебное пособие для студентов-филологов. - Рига; Изд-во Латв. гос. ун-та, 1980. - 19 с., нот.
186. Топоров В.Н. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией мирового дерева. - Учен. зап. Тарт. гос. ун-та, в. 284. Тр. по знаковым системам, кн. V. Тарту, 1971, с. 9-62.
187. Топоров В.Н. Еще раз о балтийских и славянских названиях божьей коровки /*Coccinella septempunctata*/ в перспективе основного мифа. - В кн. Балто-славянские исследования. 1980. М., 1981, с. 274-300.
188. Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край, снаряженной Русским географическим обществом; Юго-Западный отдел: Материалы и исследования, собранные П.П. Чубинским: В 7-ми т. - СПб., 1872-1878.
189. Тульцева Л.А. Вьюнишники. - В кн.: Русский народный свадебный обряд: Исследования и материалы. Л., 1978, с. 122-137.
190. Тумилевич О.Ф. Художественная структура русской народной баллады в ее отличии от смежных жанров: Автореф. дис... канд. филол. наук. - Саратов, 1973. - 23 с.
191. Фалеева В.А. Женский персонаж в русской народной вышивке. - В кн.: Фольклор и этнография русского Севера. Л., 1973, с. 119-132.
192. Фасмер М.Р. Этимологический словарь русского языка: В 4-х т. - М.: Прогресс, 1964-

1973.

193. Федорова В.П. Скоморошьи песни в народной лирике: /По рукописным песенникам XVIII в./: Автореф. дис... канд. филол. наук. - М., 1974. - 17 с.

194. Фетисова Л.Е. Дальневосточная частушка и некоторые проблемы истории и поэтики жанра: Автореф. дис... канд. филол. наук. - Киев, 1982. - 27 с.

196. Харитонова В.И. Восточнославянская причеть: /Проблемы поэтики, типологии и генезиса жанра/: Автореф. дис... канд. филол. наук. - М., 1983. - 21 с.

196. Ховрин Е.Л. Русская /необрядовая/ песня в современной мордовской деревне: Автореф. дис... канд. филол. наук. - М., 1982.

197. Цивьян Т.В. Дом в фольклорной модели мира: /На материале балканских загадок/. - Учен. зап. Тарт. гос. ун-та, 1978, в. 463. Труды по знаковым системам, кн. 10, с. 65-85.

198. Цивьян Т.В. К мифологическим обоснованиям одного случая табу: ласка /*mustella vulgaris*/ - В кн.: Проблемы славянской этнографии: /К 100-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР Д.К. Зеленина/. М., 1979, с. 187-193.

199. Чесноков А. Свадебные обряды и песни "кержаков". - Живая старина, 1911, в.1, с. 57-96.

200. Чистов К.В. О сюжетном составе русских народных преданий и легенд: /методологические вопросы/. - В кн.: История, культура, фольклор и этнография славянских народов: VI Международный съезд славистов /Прага, 1968/: Доклады советской делегации. М., 1968, с. 318-335.

201. Чичеров В.И. Зимний период русского земледельческого календаря XVI-XIX веков: /Очерки по истории народных верований/. - М.: Изд-во АН СССР, 1957. - 236 с. - Тр. /Инст. этногр. АН СССР. Новая серия; Т. XL/.

202. Чумакова В.И. Народные семейные песни: /проблема вариативности их основного содержания/. - В кн.: Проблемы изучения русского народного поэтического творчества: Межвуз. сб. научн. тр. /Моск. обл. пед. ин-т. М., 1981, с. 35-47.

203. Шаповалова Г.Г. Майский цикл весенних обрядов. - В кн.: Фольклор и этнография: Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. Л., 1977, с. 104-111.

204. Шингаров Г.Х. Эмоции и чувства как формы отражения действительности. - М.: Наука, 1971. - 223 с.

205. Шнейдерман Р.С. Из истории "Лучинушки". - Учен. зап. Калининского гос. пед. ин-та, т. 46. Очерки русской поэзии, 1966, с. 99-120.

206. Шомина В.Г. Поэзия тюрьмы, каторги и ссылки: /Народные песни и стихи второй половины XIX-начала XX в./; Автореф. дис... канд. филол. наук.- М., 1966. - 14 с.

207. Юдин Ю.И. Русская народная бытовая сказка: Автореф. дис... д-ра филол. наук. - Л., 1979. - 32 с.

208. Якунцева Т.Н. Судьбы народной любовной и семейно-бытовой песни конца XIX-начала XX вв.: /По уральским источникам/: Автореф. дис... канд. филол. наук. - М., 1980. - 20 с.

209. Яхина Г.А. Сюжетность свадебной лирической песни и обрядовая действительность. - В кн.: Современные проблемы фольклора. Вологда, 1971, с. 120-131.

210. Яцунок Е.И. Русские хороводные песни: /Эстетические проблемы жанра/: Автореф. дис... канд. филол. наук. - М., 1977, 21 с.

211. Wojcicki K.W. Piesni Ludu Bialochrobatow, Mazurow i Rusi znad Bugu. T I. Wydanie fototypiczne pierwodruku z 1836 r. - Wroclaw ii.: Ossolineum, 1976. - 342 s.

СПИСОК И УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ СОБРАНИЙ - ИСТОЧНИКОВ ТЕКСТОВ ДЛЯ ТЕМАТИЧЕСКОЙ ГРУППЫ

- Доб. Добровольский В.Н. Смоленский этнографический сборник. Ч. IV. - СПб., 1903. - 720 с.
- КОПС Календарно-обрядовая поэзия сибиряков /Сост. Болонев Ф.Ф., Мельников М.Н. - Новосибирск: Наука, 1981.-351 с.
- КВГ Народные песни Вятской губернии (Вятского, Орловского, Котельничского, Яранского и Номенского уездов), собранные С. Скворцовой. - В кн.: Календарь и памятная книжка Вятской губернии на 1894 год. Вятка, 1893, с. 344- 382.
- НППК Народные песни Пермского края: В 2-х т. /Сост. Ганина М.А., Комина Р.В., Пирожкова Т.Ф., Спивак Р.С. - Пермь: Б.и., 1966-1968.
- ПФМ Песенный фольклор Мезени /Изд. подгот. Колпакова Н.П. и др. - Л.: Наука, 1967. - 367 с., нот.
- ПСПМ Песни и сказки пушкинских мест: Фольклор Горьковской области. В. 1. /Изд. подгот. Еремина В.И., Лобанов М.А., Морохин В.Н.- Л.: Наука, 1979.- 254 с., нот.
- ПП Песни Печоры /Изд.подгот. Колпакова Н.П., Соколов Ф.В., Добровольский Б.М. - М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963. - 459 с., нот.
- П Песни, собранные в разных деревнях Енисейской, Томской и Тобольской губерний. - В кн.: Зап. Краснояр. подотд. Вост.-Сиб. отд. Рус. геогр. об-ва по этнографии, 1902, т.1, в.1, с. 141 - 199.
- Кир. Песни, собранные П.В. Киреевским: Новая серия: В 2-х в. - М., 1911-1929.
- ПСП Песни, собранные писателями: Новые материалы из архива П.В. Киреевского. - М.: Наука, 1968. - 679 с., ил. (Литературное наследство; Т. 79).
- ПКП Поэзия крестьянских праздников (Изд. подгот. Земцовский И.И. - Л.: Сов. писатель, 1970. - 636 с., ил.
- РНПКП Русские народные песни Карельского Поморья /Сост. Разумова А.П., Коски Т.А., Митрофанова А. А. - Л.: Наука, 1971. - 452 с., нот.
- Сер. Серебренников В.Н. Меткое слово: Песни: Сказки: Дореволюционный фольклор Прикамья. - Пермь: Перм. кн. изд-во, 1964. - 360 с.

- Соб. Соболевский А.Н. Великорусские народные песни: В 7-ми т. – Спб., 1895-1902.
- ТФНО Традиционный фольклор Новгородской области: (По записям 1963-1976 гг.): Песни: Причитания /Изд. подгот. Жекулина В.И. и др. - Л.: Наука, 1979. - 350 с., нот.
- Ш. Шейн П.В. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т.д. Т. I, в. 1-2. Спб., 1898-1900.