

1 24-9
421-8

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
МУЗЕЙ АНТРОПОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ
ИМ. ПЕТРА ВЕЛИКОГО
(КУНСТКАМЕРА)

Б.Н. Путилов

Фольклор
и народная
культура



Санкт-Петербург
„Наука”
1994

УДК 398.0

В монографии исследуются природа и специфика фольклора как органической части культуры этноса и отдельных его групп, характер отношений фольклора с этнографической действительностью, типология фольклорных функций, контекстные связи, закономерности и механизм фольклорного процесса, вариативность. Исследование основывается на материалах фольклора народов бывшего СССР, Европы, Сев. Америки, Океании. Значительное место уделено концепциям фольклора в современной зарубежной науке, в первую очередь — американской.

Издание рассчитано на фольклористов, этнографов, культурологов, читателей, интересующихся проблемами традиционной культуры.

Ответственный редактор

А. С. МЫЛЬНИКОВ

Рецензенты:

А. К. БАЙБУРИН, А. Ф. НЕКРЫЛОВА

Федеральная целевая программа книгоиздания России



2004127398

П 4702010205-555
042(02)-94

Без объявления

© Б. Н. Путилов, 1994

© Российская академия наук, 1994

ISBN 5-02-027381-3

ФОЛЬКЛОР КАК ВЕРБАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

К спорам о границах предмета

Вопрос о границах и объеме понятия „фольклор” оказался для нашей науки невероятно сложным. Здесь сыграли свою роль два главных фактора: объективный (всегда не просто выделить в сфере культуры, общественной жизни особый, реально существующий, внутренне единый, обусловленный рядом постоянных показателей комплекс явлений) и субъективный (развитие науки, возникновение и смена школ и направлений, неизбежное столкновение разных точек зрения и подходов). Естественный процесс постепенного, опирающегося на преемственность постижения истины, к сожалению, осложнялся и даже искажался характерными для нашей науки проявлениями методологической скованности, односторонности, власти догматизма, конъюнктурщины и теоретического экстремизма. Плюрализм в области методологии и теории как нормальное состояние науки был на целые десятилетия загнан в подполье, существование науки виделось на путях господства, распространения и применения единой теории, единого понимания предмета изучения.

Истоки методологического монизма отечественной фольклористики мы находим на рубеже 20–30-х г., когда, говоря словами современного историка, „над творческими исканиями, предполагавшими борьбу идей, множественность взглядов, навис далеко не символический дамоклов меч идеологического монополизма, провозгласившего социальное превосходство классового пролетарского сознания над буржуазной историей, моралью, культурой, искусством”, и жесткая централизация, идеологическая директивность и шоры идеологического произвола стали руководящей силой научного движения [72, с. 6 и др.]. „Академическая наука, народное просвещение, журнальная периодика и книгопечатание, театральный репертуар, литература и искусство – все так или иначе должно было либо занять свое подчиненное место в новых государственных структурах, либо погибнуть” [133, с. 192].

Фольклористика должна была разделить судьбу других гуманитарных наук, пройдя по-своему этот путь.

В русской дореволюционной науке термин „фольклор” не был особенно популярен, тем не менее в отношении его содержания уже сложились принципиальные взгляды. Раньше и полнее всех на эту тему высказался В. Лесевич. Он описывал поле фольклора как „общую совокупность народного знания – все то, что знает народ по преданию... Эта обширная и сложная масса разнообразных высказываний народа о всей своей внутренней и внешней жизни во всех ее разветвлениях. Сюда относятся басни, сказки, легенды, сказания, песни, загадки, детские игры и присказки, знахарство, ворожба, свадебные и иные обряды, метеорологические и иные приметы, пословицы, поговорки, присловья, рассказы о луне, звездах, затмениях, кометах и всякого рода суеверия: различение легких и тяжелых дней, повествования о ведьмах, упырях, вовкулаках, виах и т. д. – словом, все то, что народ унаследовал от отцов и дедов путем устного предания, за что он держится” [107, с. 343]. Характерно понимание фольклора как „древнейшего фазиса” культуры, сохраняющего свои следы и свое влияние в современности: в нем „исторические основы всего того, из чего слагается наша духовная жизнь... но в то же время... что бесчисленными нитями пронизает жизнь окружающего нас большинства и властвует над его умами” [там же, с. 344]. Изучение фольклора включается Лесевичем в сферу этнографии, и это имеет для него принципиальный характер: этнография как „одно из разветвлений науки об обществе” „вдвигает изучение фольклора в одну из тех обширных частей научного познания”, где „наука о фольклоре... проникается истинно философским характером” [там же, с. 349].

Любопытно, как новый термин привносит качественно новый подход к материалу, который уже прочно освоен отечественной наукой в понятиях „народная словесность”, „народная поэзия”: филологическая фольклористика разными путями пересекалась с этнографией, но не вливалась в нее. Термин „фольклор” и его истолкование давали хорошо знакомому материалу другое освещение, выявляя в нем собственно этнографическую сущность и предполагая применение к нему соответствующей методологии. Русская наука начала XX в. активно шла этими путями, и плодотворность их становилась все очевиднее. С одной стороны, изучение собственно народной словесности теснейшим образом взаимодействовало с этнографией, с другой – большое развитие получало понимание единства народной традиционной культуры. В первые годы после Октября фольклористика развивалась именно в этом направлении, особенно та, которая была связана с изучением местных традиций. В качестве выразительного примера можно сослаться на работы сибирских ученых. М. К. Азадовский рассматривал этнографическое изучение русского населения Сибири как единый комплекс, в котором равным образом выступали в качестве непременных объектов

быт („старый и новый бытовой уклад”), хозяйство, говоры, фольклор [9, с. 70–72]. У Азадовского уже намечалась тенденция к тому, чтобы закрепить термин „фольклор” за устной словесностью, однако саму эту словесность ученый никак не ограничивает рамками „художественности”, включая в нее наряду с песнями и сказками суеверия, народный календарь, приметы и т. д., а главное – ни на один момент не упуская из виду единой программы „подлинно краеведческого познания страны”, установления „лика современной деревни” и рассматривая с этой точки зрения устные тексты как „этнографические единицы” [5–9].

В том же русле шли работы Г. С. Виноградова, для которого понятия „детский фольклор” и „детская этнография” были неразрывны [48]. Идея единства народной культуры в основных ее составляющих пронизывала и коллективные труды сибирских ученых [184]. Это же относится к исследованиям по культуре других народов Сибири: П. Хороших, обзревая литературу по бурятскому фольклору, выделяет в нем наряду с произведениями народной поэзии народный календарь, приметы, игры, национальные праздники, увеселения [184, 1923, вып. 1].

Именно комплексный подход, отсутствие искусственных ограничений в предметном поле обусловили широту и цельность работ сибирских этнографов-фольклористов 20-х гг. „Они вводят нас в самую толщу народного быта, вскрывают перед нами глубинные... процессы жизни и творчества” [240, с. 16]. (Ср. также работы украинских ученых [97, 150]). Однако к середине 20-х гг. в русской науке выявилась тенденция к большему самоопределению дисциплины, изучающей устную словесность, к выдвиганию на первый план ее специфических методологических позиций. В связи с этим и термин „фольклор” начал приобретать более суженную трактовку: он оказался оружием в борьбе за выделение устной словесности в особую область науки. Такое толкование термин нашел в программной статье Ю. М. Соколова к ежегоднику „Художественный фольклор”, начавшему выходить в 1926 г. Он предложил употреблять его вместо традиционных для русской науки терминов „народная словесность”, „народная поэзия”, „устная словесность”. Нельзя отказать Ю. Соколову в справедливости одного из выдвинутых им доводов: „Понятие «словесность» не покрывает собою всего круга явлений, с которыми приходится оперировать представителям нашей дисциплины. В силу синкретизма, присущего понимаемым под этими терминами произведениям, не дающего возможности резко разграничить факты словесного творчества от других способов художественного выражения (жест, мимика, пляска, напев и т. д.), а также в силу неразрывности данного вида художественного творчества с другими проявлениями психической деятельности (например, с зачатками миропознания, религии, юридических понятий и т. д.) термин «словесность» оказывается явно недостаточным.

Не меньше оснований в связи с изложенным имеется для воз-

ражений против термина «народная поэзия», так как мы видим, что с моментом устного творчества связано немало явлений бытового и познавательного характера, лежащих вне поэзии в современном смысле этого слова» [227, с. 5].

Этими обстоятельствами определяется, по мнению Ю. М. Соколова, особое место фольклористики по отношению к этнографии и литературоведению — подчиненность ее „частью одной из этих дисциплин, частью другой” [там же, с. 7]. Это положение было повторено Б. М. Соколовым [190, с. 3–5]. Ю. М. Соколов высказывал сожаление о слабом развитии в дореволюционной науке „общезнакомого изучения” и выражал надежду на широкое развитие „этнологического метода в применении к русскому фольклору” [227, с. 8].

Итак, предметная сфера фольклора, по Ю. М. Соколову (1926), значительно шире не только устной поэзии, но и устной словесности вообще, и „художественный фольклор” составляет лишь часть общего феномена фольклора. Ученый настаивает на необходимости „совместного изучения фольклора” „силами... словесников, этнографов, искусствоведов, музыкантов, артистов художественного рассказа и вокального искусства” [193, с. 23], обосновывает „значительную автономию фольклористики по отношению к истории книжной литературы” [там же, с. 25].

Следует воздать должное автору цитируемой статьи: идеи ее выводили фольклористику на широкие теоретические просторы, утверждали отношение к фольклору как сложному, богатому, неоднозначному по самой своей природе явлению культуры и, что весьма существенно, создавали хорошую основу для творческого сотрудничества с новейшими научными течениями Запада, представленными именами Дж. Фрэзера, Б. Малиновского, А. Ван-Геннепа, Л. Леви-Брюля и др. Характерно, что на страницах ежегодника, где увидела свет статья Ю. М. Соколова, помещались библиографические обзоры иностранной литературы, в которой предметная область фольклора трактовалась еще шире, чем в цитируемой работе, при этом „широкий” взгляд А. Ван-Геннепа, Ш. Бурне и других не подвергался отвержению [227]. Редакция ежегодника и сама намеревалась помещать статьи, „посвященные не только поэзии, но и народной музыке, народной архитектуре, жиеописи, скульптуре, орнаментике и т. д.” [там же, с. 8].

Между тем буквально в течение нескольких лет произошел резкий поворот от достаточно емкого понимания фольклора к решительному сужению его предметного поля и ограничению его категориями литературного порядка. Отчетливо можно проследить, как исчезали характеристики, „усложнявшие” содержание понятия, выделявшие его природную неоднозначность, как отсекались „подробности” и происходило выпрямление. Еще в статье „Фольклористика и литературоведение” (1931) Ю. М. Соколов повторял, хотя и с некоторыми отступлениями от статьи 1926 г., что фольклористика, будучи „сегментом литературоведения”, соприкасается с „науками этнологи-

ческого и этнографического порядка” [194, с. 286–287]. Но уже в докладе „Значение фольклора и фольклористики в реконструктивный период”, прочитанном в том же 1931 г., Соколов расстается с прежними идеями. „Фольклор – одна из важнейших областей поэтического творчества, а фольклористика – одна из важнейших частей марксистско-ленинского литературоведения. К изучению фольклора должны быть применены все те основные методологические установки, которые применяются к литературоведению и искусствоведению вообще... Актуальные задачи современного рабочего и колхозно-пролетарского фольклора – те же, что и актуальные задачи пролетарской литературы” [71, кн. 5, с. 92].

Дискуссия 1931 г. ознаменовала собой начало политизации фольклористики и господства идеологических оценок самого художественного фольклора и научных подходов к нему. Произошла решительная идентификация фольклора с литературой. Попытки отдельных участников обсудить вопрос о „границах фольклора” не получили поддержки. Говоря словами отчета, „разрешение терминологических проблем и вопросов о формальном разграничении научных дисциплин” было сочтено неактуальным [там же, кн. 6, с. 116]. Дискуссия, прошедшая в Ленинграде, повторила тот же вывод: „Фольклор и литература являются по существу одним и тем же поэтическим творчеством, осуществляемым лишь различным творческим методом” [109, с. 19] (ср. также [19]).

Первое совещание писателей и фольклористов (1933) повторило и закрепило это основное положение, окончательно оформив включение фольклористики в ряд идеологизированных дисциплин, должны подчиняться партийной политике. „Все идеологические и художественные требования, предъявляемые к литературе, должны быть применяемы и к произведениям устной поэзии; все теоретические и методологические принципы марксистско-ленинского литературоведения обязательны и для советской фольклористики” [1, с. 16]. „Голоса, отметившие близкую связь фольклора с этнографией (Н. М. Маторин), теоретическую непроясненность еще самого понятия «фольклор» (В. М. Жирмунский), возможность рассматривать фольклор как особый вид искусства, параллельный литературе (А. И. Никифоров), тем не менее сходились с докладом <Ю. М. Соколова> в уместности, законности и своевременности объединения работы литературной и фольклористической” [144, с. 206].

Наглядным подтверждением того факта, что понимание фольклора как устнопоэтического творчества, в принципе аналогичного творчеству литературному, получило официальное признание и стало господствующим в науке, учебной практике и общественно-культурном обиходе, явилась вводная глава к учебнику Ю. М. Соколова „Русский фольклор” (1938). Сдвиг в принципиальных позициях автора особенно разителен, если учесть, что в основу этой главы легла статья 1926 г., но прошедшая существенную авторскую чистку. Теперь весь пафос ученого направлен на утверждение того, что

фольклор есть „часть словесного искусства (т. е. литературы в широком смысле слова), а фольклористика есть часть литературоведения”. И хотя тут же вскользь говорится о сложности феномена фольклора, определяющим его признаком объявляется принадлежность к словесному искусству. Западноевропейским расширительным толкованиям фольклора, попыткам отождествить его со сферами этнографии, краеведения и родиноведения Соколов противопоставляет жесткую формулировку: „Под фольклором следует разуметь устное поэтическое творчество широких народных масс”, „особый отдел литературы” [196, с. 6]. Те же черты в фольклоре, которые прежде подчеркивались и выводили его за пределы словесности, теперь либо оставлены без внимания, либо поданы в существенно ослабленном виде. Так, синкретизм фольклора трактуется всего лишь как „неразрывная связь устного творчества с элементами других искусств”, проявляющаяся в том, что фольклор входит „в область сценического искусства... хореографического искусства”, оставаясь самим собою. Следующее положение учебника может показаться уступкой прежним взглядам, на самом же деле и оно означает лишь прикрытый оговоркой отказ от них: „Устное творчество... коренится в самом быту широких трудовых масс. Фольклорист поэтому не может не быть в какой-то степени этнографом” [196, с. 8].

При единодушном в общем согласии понимать фольклор как синоним устной народной словесности в 30-е гг. не все разделяли убеждение Ю. М. Соколова в идентичности фольклора и литературы. В плане общеметодологическом ему противостояло следующее положение М. К. Азадовского: „Если раньше было неправильно безоговорочное объединение фольклористики и этнографии, то также ошибочно видеть в первой только один из разделов литературоведения... Тесная спаянность фольклора и литературы ни в коем случае не должна означать разрыва с этнографическими изучениями, наоборот, дальнейшее углубление генетических проблем немислимо вне связи с последними... Развитие исследований в области фольклора в советский период все более ведет к выделению их в особую отрасль народного знания, теснейшим образом связанную с литературоведением и опирающуюся на этнографию” [11, с. 51–52]. Опора на этнографию оставалась (и методологически совершенствовалась) как принципиальная позиция для ряда ученых, труды которых составили классику отечественной науки (В. Я. Пропп, И. И. Толстой, П. Г. Богатырев, Д. К. Зеленин).

Отождествление предметного поля фольклора с устным народно-поэтическим творчеством нашло закрепление в теоретических трудах, в научной периодике, в практике полевой и исследовательской работы, в учебных планах, программах, пособиях для вузов, в широком общественно-культурном обиходе; соответственно сложилась система преподавания, подготовки специалистов, их аттестации, специализации научных учреждений и т. д. Фольклористика определилась как филологическая наука — с явной тенденцией

к превращению ее в один из разделов литературоведения (автор настоящей книги, слушавший курс фольклора у Н. П. Андреева в конце 30-х гг., готовивший кандидатскую диссертацию в Пушкинском Доме, много лет преподававший фольклор в педагогическом институте, естественно, до определенного времени разделял эти позиции и популяризировал их). Последствия такого, более чем полувекового, положения в науке весьма значительны. К безусловно позитивным последствиям можно отнести следующие.

1. Разработку и реализацию научных (филологических в своей основе) принципов издания текстов народной поэзии.

2. Фундаментальное филологическое изучение памятников народной поэзии, основанное на принципах жанровой их специфики.

3. Овладение принципами и конкретной методикой раскрытия содержательных и собственно художественных особенностей произведений устного народного слова при сосредоточении внимания на народнопозитической классике; выделение в устной поэзии народов бывшего СССР художественных сокровищ, обогативших мировое искусство.

4. Выявление роли народного словесного творчества в истории литературы, разработка проблем фольклоризма в литературе и общественной мысли.

Не менее значительными оказались, однако, и негативные последствия.

1. Идентификация фольклора с устной словесностью вывела из его предметного поля значительные пласты материалов, которые частью оказались на какое-то время вообще вне сферы научного внимания, частью же были „разобраны” другими науками. О каких пластах идет речь — мы скажем ниже.

2. Решительное ограничение предметного поля фольклора народнопозитической словесностью привело к тому, что многочисленные живые, реальные, принципиально значимые связи одной из сфер народной культуры оказались искусственно оборванными, сама эта сфера как бы изолировалась, и ее отношения с другими сферами превратились из внутренних, органичных во внешние, факультативные.

3. Идея синкретизма, завоеванная наукой в свое время, утратила свой истинный смысл и свое значение, поскольку синкретизм стал рассматриваться лишь внешне.

4. Изучение фольклорного слова замкнулось на изучении слова художественного, поэтического — при том что сама категория фольклорной художественности понималась и принималась преимущественно в рамках литературной эстетики. Тем самым из круга интересов науки выпали целые пласты словесного материала, объем понятия „устная словесность” сузился (в пределах каждой национальной традиции) до легко учитываемого набора жанров, соответствовавших научным критериям „художественности”. Попытки же нарушить табу о рангах и ввести в сферу науки неканонический материал должны были неизбежно опираться на доказательство его „художест-

венности". К чему это приводило, мы знаем на примерах так называемых сказов, устных рассказов и т. п.

5. Самое широкое внедрение в фольклористику литературоведческих принципов, понятий, инструментария обернулось тем, что во множестве исследований фольклорное Слово утратило свой природный смысл; будучи приравнено к слову литературному, оно, кроме того, нередко теряло свойственную ему содержательную и поэтическую силу. Это приводило к компрометации явлений фольклора как феноменов искусства и к дискредитации науки о нем.

6. На разных этапах развития науки фольклористика вынуждена была – в силу своей привязанности к литературоведению – включаться в разного рода идеологические кампании, дискуссии, проработки, переносить в свои сферы, в свою методологию идеи, лозунги, требования и т. д., которые и самому литературоведению подчас были глубоко чужды, а уж к подлинному изучению фольклора и вовсе не имели касательства.

7. По-своему особенно болезненно сказалась литературоведческая позиция фольклористики в отношении к современному фольклору: полное нежелание и неспособность понять особенную природу словесного фольклора, его принципиальную неравнозначность литературе – сущностную, функциональную, ролевую, структурную – имело (а отчасти и продолжает иметь) самые драматические последствия, во многом обусловившие то обстоятельство, что современный фольклор остался для нашей науки за семью печатями.

Перечень негативных последствий можно было бы продолжить, но более целесообразно обратиться к критическому рассмотрению одного из постулатов филологической фольклористики: „фольклор – искусство слова”. Формула эта обнаруживает свою уязвимость (если не сказать резче – несостоятельность) по ряду мотивов. Если даже оставаться в границах признания фольклора сферой искусства, то немедленно возникает вопрос: почему только одного слова? Народное искусство многолико, оно знает самые разнообразные формы, подчас слитые со словом, подчас обходящиеся без него, но с ним пересекающиеся функционально и семантически. Кажется вполне оправданным распространение термина „фольклор” на все области народного искусства; если же необходима дифференциация, она может быть внесена определениями „словесный”, „музыкальный”, „танцевальный”, „театральный”, „живописный” и др. Кстати сказать, часть таких определений уже вошла в науку. Но в этом случае формула „словесный фольклор – искусство слова” становится абсурдной. Есть, однако, сомнения и возражения другого порядка. Не все ли употреблено здесь слово „искусство”? Законно спросить, где в народной культуре начинается искусство слова. Мы решили эту проблему просто, выделив из всей массы вербальной традиции, обращаемой и обращавшейся в народной среде, хорошо различимые жанры – по принципу нами же навязанной им художественности. Возникают сразу два вопроса. Во-первых, насколько справедливо

делит вербальную традицию народа на художественную и нехудожественную, лишь первую делая предметом специальных исследований? Во-вторых, что есть искусство слова в народном понимании или объективно с точки зрения многовекового и многостадийного развития народной культуры? Не имея сколько-нибудь содержательных данных по этим вопросам, плохо представляя себе народную эстетику в ее исторической динамике и не зная тех граней, какие реально разделяют слово искусства от слова неискусства в народной среде, мы рискуем многое потерять, ставя фольклору заведомо узкие границы.

Почему, собственно, категория искусства выступает как определяющий, интегрирующий фактор в проблеме установления поля фольклора? Не сказывается ли здесь инерция научного мышления с его опорой на опыт культуры письменного общества? Ведь именно для этой культуры характерна более или менее ясная дифференциация сфер и выделение – в качестве самостоятельной – сферы искусства с дальнейшим подразделением ее на столь же самостоятельные области. В обществе дописьменном и так называемом традиционном такой дифференциации не произошло – и даже трудно, пожалуй, доказать, что процесс культурного развития в нем шел в направлении к такой дифференциации. Синкретизм менял свои формы, но продолжал оставаться определяющим началом. По крайней мере две особенности могут быть отмечены как характерные для народной традиционной культуры. Первая – это тотальная распространенность на все ее формы элементов, которые для нас привычно называть эстетическими; они обнаруживаются повсюду: в оформлении жилищ, предметов домашнего обихода, орудий труда, одежды и др. – образное начало, стремление к симметричным формам, разные способы украшения, подчеркивание гармоничности либо, напротив, внесение дисгармонии так или иначе дают себя знать в любом артефакте; но то же самое относится и к явлениям духовного порядка – способам организации обрядов, трудовых процессов, общественных акций, к разным формам общения и высказывания. Искусственно вычлняя собственно художественные составляющие, мы вольно и невольно обедняем эстетику народной жизни, упускаем из виду богатство и разнообразие ее „нерегулярных” проявлений. Вторая особенность, неразрывно связанная с первой, – это единство „эстетического” и функционального при очевидной универсальной господствующей роли этого второго начала. Проблема функциональности фольклора займет далее у нас специальное место, здесь же скажем только, что фольклор нигде и никогда не живет как искусство в собственном смысле слова, т. е. как феномен, имеющий цель в самом себе, предназначенный для решения преимущественно художественных задач. Его эстетическая сущность так или иначе обнаруживает себя в рамках специфических внеэстетических задач; более того, она и определяется ими. Функциональность (понимаемая не в элементарном смысле непосредственно ролевого назначения, а в более широком

и глубинном, захватывающем структурно-семантическое начало) — это то, что делает словесный фольклор органической принадлежностью этнографической действительности, решительным образом выводя его из сфер собственно литературных.

2

Наша наука слишком скоро сочла вопрос об объеме и границах своего предмета решенным и — более того — утвердила принятое ею толкование понятия „фольклор” как соответствующее марксистско-ленинской теории. Оно приняло характер догмы, нарушения которой могли расцениваться как уступки буржуазной науке и идеологии.

Одним из последствий распространения новой концепции явился ощутимый разрыв между фольклористикой и этнографией. Эта последняя неожиданно легко примирилась с тем, что целые участки народной культуры, по традиции принадлежавшие ее ведению, отошли от нее, стали „чужими”, в лучшем случае смежными для нее. Фольклор перестал быть обязательным составляющим монографических исследований о культуре этносов, этнических групп; даже в этнографических описаниях обрядов соответствующий фольклор мог отсутствовать либо упоминаться вскользь. Наглядное свидетельство отчуждения этнографии от фольклора как „своего” предмета — внедрение в научные исследования темы „Фольклор как этнографический источник”: в работах этого типа фольклор из органической части этнографической действительности превращался в источник сведений, данных, следов, проливающий свет на проблему этнической истории и культуры. Недостаточность такого подхода становилась особенно очевидной на фоне традиций науки недавнего прошлого. Постоянный, устойчивый интерес русских этнографов к фольклору питался прочным убеждением в том, что он в различных своих проявлениях входит в живую ткань народного бытия и что мир народной жизни без него не может быть ни описан, ни понят. Нашим отечественным этнографам принадлежит заслуга открытия и введения в науку замечательных памятников народной словесности, при этом они одновременно выявляли связь их с историей и жизнедеятельностью, с мировосприятием этноса, т. е. обнаруживали включенность фольклора в генеральную систему этноса.

Разумеется, собственно этнографический подход к фольклору неполон, поскольку в стороне, естественно, остаются тонкости художественного порядка, специальные проблемы, подлежащие филологическому анализу. Но и работа, направленная на специализированное изучение словесности этноса, не может быть отделена глухой стеной от этнографического понимания ее природы. А такая позиция предполагает возвращение фольклора в лоно этнографической действительности и признание его „своей” для этнографии сферой.

Но такому повороту должен сопутствовать пересмотр сложившихся ограничений предметного поля фольклора, должна быть разрушена искусственная стена, выгораживавшая устную словесность, взятую в ее наиболее показательных, „чистых” формах, в особую область специальной науки.

Показательным для нас является опыт науки ряда стран, где не произошло (либо началось лишь недавно) аналогичного размежевания и где фольклор, понимаемый не столь узко, продолжает восприниматься в его естественном этнографическом обличье. Это характерно, например, для болгарской этнографии – с самого начала ее утверждения как науки. Как справедливо замечает Т. Ив. Живков, у болгар „фольклор есть постоянный компонент в развитии единой национальной народоведческой школы, возникновение которой связано с деятельностью И. Д. Шишманова” [79, с. 5]. Такой подход отчетливо сказался в многотомном издании „Сборник за народни умотворения и народопис” – подлинной энциклопедии болгарского фольклора и одновременно болгарской традиционной культуры. Яркий пример единства этнографа и фольклориста – деятельность Христо Вакарелского, для которого в высшей степени было характерно восприятие фольклора в его широком значении, ни в коей мере не ограничивавшемся словесностью [42]. Характерно, что недавнее организационное выделение болгарской фольклористики (создание Института фольклора) не привело к сужению предметного поля фольклора до сферы словесности с некоторым набором устойчивых жанров, в основе ее теории и практики лежит принцип комплексности и рассмотрения фольклора как явления живой народной культуры.

В Югославии мы имели дело с двумя направлениями: собственно филологическим, рассматривающим фольклор как устную народную словесность, и этнографическим, для которого фольклор (народное творчество), будучи по самой природе своей синкретическим, объединяющим слово, музыку, танец, действие, естественно вписывается в целостный контекст народной культуры. Закономерно, что второе направление не склонно ограничивать поле фольклора явлениями лишь очевидного художественного порядка, хотя и отдает им предпочтение. Читателям таких изданий, как труды конгрессов фольклористов Югославии, ежегодников „Narodna umjetnost”, „Македонски фолклор”, журнала „Народно стваралаштво. Folklor”, бросится в глаза отсутствие четкой демаркационной линии между сферами этнографии и фольклористики, равно как и отсутствие строгих дефиниций фольклора. Сторонникам „ясности”, „установочности” в науке такое положение может показаться странным. Между тем оно вполне правомерно и по-своему плодотворно, поскольку предпочитает свободный поиск, несвязанность жесткими теоретическими ограничениями, открытость основных вопросов: что есть фольклор? каковы составляющие его предметного поля? в каких соотношениях в нем находятся художественные и внехудожественные элементы?

Современная отечественная наука дает пока что мало материала для обсуждения поставленных выше вопросов.

Естественно обратиться к науке, в которой эти обсуждения не прекращались, составляя важнейший раздел ее теории. Такова, например, американская фольклористика последних десятилетий, предлагающая нам богатейший спектр идей, определений, новых концепций, методик. Нисколько не претендуя на полноту обзора, попытаемся извлечь из этого пестрого разнообразия то, что поможет нам преодолеть догматическую узость сложившихся трактовок и шире взглянуть на предмет наших исследований.

Во многом не утратила своей актуальности статья С. Бейярда [259], охватившая едва ли не весь круг интересующих нас вопросов. Он констатировал неопределенность представлений фольклористов относительно границ их поля научных занятий. Перечень изучаемого ими не поддается классификации: в его состав входило „все традиционное, все незапамятное, все минувшее”. При таком охвате материала фольклор менее всего ощущался как выражение эстетических аспектов культуры (слова Херсковитца) и целью фольклористики оказывалась реконструкция духовной истории человечества (слова Краппе) [ibid, p. 7]. Бейярд подтверждает законность позиции тех фольклористов, которые не считают возможным отделять традиционные верования и обычаи от устной словесности. С другой стороны, неправомерно мифологию рассматривать лишь как вид словесности, имея в виду ее слитность с ритуалами, религией, народными верованиями. Еще новый случай дают заклинания: употребляя вербальный язык в качестве главного посредника, они, однако, не принадлежат к художественной словесности [ibid, p. 4].

Этими примерами Бейярд убедительно демонстрировал трудности, возникавшие всякий раз, когда фольклорист пытался определить в предмете своих занятий. Единство фольклористики и этнологии подтверждалось и общими соображениями, и трудами А. Тэйлора и Дж. Фрэзера, Б. Малиновского и М. Мид, Ф. Боаса и многих других.

При всем том Бейярд одушевлен идеей выявить то специфическое в самой этнографической действительности, что позволяет говорить о предмете фольклористики, о ее теории и целях исследовательской работы. Для него безусловно, что фольклор лежит в сфере традиции (хотя далеко не всякая традиция относится к фольклору). „Существуют в любом обществе, составляя всеобщее его достояние, так называемые традиционные идеи: они частью вообще непреходящи, всегда актуальны, частью просто долго живущие; они мощно воздействуют на общество, обнаруживая свою эффективность в виде разнообразных социальных проявлений, которые способны к адаптации в самых различных обстоятельства, к саморазвитию и к аккумуляции вокруг себя возникающих путем наращивания новых резуль-

татов" [ibid, p. 9]. Имеются в виду преимущественно разного рода верования, действия, эмоции. Материал фольклористики составляют в первую очередь традиционные идеи, получившие выражение в определенных результатах (products). К числу фундаментальных относятся четыре группы идей.

1. Понятия о происхождении, природе и регуляции Вселенной и всех ее творений.

2. Понятия о мире сверхъестественного, или божественных сил, и отношениях человека с ним.

3. Понятия о мудрости, естественной и сверхъестественной, ее источниках, достижениях и применениях.

4. Понятия о героизме (или силе), красоте, ценности и правильности (propriety) в социальных явлениях и общественных связях, а также об их противниках или противоположных качествах и выражениях, включая юмор, гротеск, зло и общественную неприемлемость (undesirable).

Идеи эти представляют научный интерес независимо от степени их древности или новизны, характера социальной ценности или принадлежности к разным цивилизациям.

Суть фольклора в том, что он охватывает совокупность творческих идей через их проявления (произведения). Фольклористика вовлекает в сферу своего внимания любые виды и формы верований, обрядов, процедур, драматических или мимических действий, техники и искусств, если их законно можно рассматривать в качестве отпрысков, манифестаций, представителей названных выше идей. В задачи науки входят идентификация этих идей; их точная и адекватная характеристика; обнаружение их вариантных форм, комбинаций и моделей, в которых они могут быть использованы; их взаимоотношений и взаимовлияний; прослеживание диффузии и исторического развития; анализ их функций и адаптации, или изменений функций; прослеживание и оценка их эффективности через изучение их проявлений и результатов [ibid., p. 9]. Материалы фольклора принадлежат обществу бесписьменному, необучаемому, не проходящему школы, близкому к природе. Впрочем, обнаружены они могут быть в любой среде.

Исходя из предложенной характеристики фольклора как совокупности определенных типов традиционных идей и их проявлений в социальной жизни, мы обязаны считаться с тем, что фольклористика распространяет свои интересы на основные этнологические знания о народе. Фольклорист неизбежно сталкивается с рядом чисто этнологических фактов и проблем. Отличие состоит в том, что этнология занята изучением целостных культур каких-либо групп [ibid., p. 17].

Заметим здесь, что Бейарду не удалось провести сколько-нибудь отчетливые грани в занятиях ученых, представляющих две науки.

В статье оспариваются некоторые расхожие понятия о фольклоре: как исключительно об устной традиции (этому автор противо-

поставляет положение о множестве выражений идей); как о пережиточном явлении, сохраняемом в письменных обществах, в отличие от тех, которые живут у бесписьменных обществ (по Бейарду, сущность фольклора определяется не тем, с каким обществом он связан, а традиционностью и активностью в обществе или части его).

Сведёние поля фольклора к сфере искусства Бейард называет „самой странной из развившихся недавно концепций” и оценивает его как „произвольное, излишнее и ошибочное”. Хотя многое в фольклоре несомненно относится к искусству, все же это не дает оснований объявлять весь фольклор областью искусства или словесности [ibid., p. 13].

Уязвимость отдельных положений Бейарда (в том числе и концепции созидательных традиционных идей – creative traditional ideas) обнаружить нетрудно. Нельзя забывать к тому же, что он в своих построениях опирается в первую очередь на опыт англоязычной науки и критикует именно ее установки. И все же существенные соображения ученого сохраняют свою привлекательность: его отказ полностью идентифицировать фольклор с искусством и словесностью; его последовательность в трактовке фольклора как некоего универсального для всех этапов истории воплощения, выражения основополагающих начал человеческой культуры и стремление именно с этих позиций искать для феномена фольклора объединяющие признаки, а для фольклористики – формулировать главные ее задачи и принципы; его мысль о нерасчлененности комплекса культурных, идеологических, социальных фактов, которые лишь на поверхностный взгляд кажутся независимыми друг от друга, а на самом деле подлежат целостному рассмотрению.

Выразительную картину пестроты суждений о феномене фольклора дает подборка в „Словаре фольклора, мифологии и легенды” [286], представленная двадцатью одним именем ученых, среди которых и наиболее авторитетные американские специалисты. Иные из них могут показаться нашим теоретикам просто курьезными. Для М. Барбо, например, о фольклоре можно говорить всякий раз, как только слышатся колыбельная или считалки, загадки и им подобные в детской или в школе, пересказываются разного рода истории, сказки и т. п., когда люди доставляют себе удовольствие в песнях и сказках, играх и разных потехах... Но фольклор – это и когда мать показывает дочери, как шить, вязать, прясть, плести, печь старинного рецепта пирог, а фермер на наследственном поле учит сына работать на земле или как предсказать по луне или ветру погоду при посеве или уборке урожая. Фольклор – это когда деревенский плотник, сапожник, кузнец и т. п. обучает своих подмастерьев обращению с инструментами, показывает им, как возвести дом, вырезать лопату, подковывать лошадь или стричь овец.

Другими словами, фольклор – это множество знаний, умений, мастерства, навыков и практики прошлого, которые передаются примером или словами от старых поколений к новым без посредничества

книги, печати или школьного учителя. Бесконечно разнообразный, неувыдаемый, живой и меняющийся, всегда готовый охватить и ассимилировать новые элементы и в то же время теряющий свои позиции под воздействием современного прогресса и индустрии, фольклор выступает прирожденным оппонентом всякой штамповки, патентованного стандарта [286, vol. 1, p. 398].

Безграничность фольклорного поля, однако, здесь лишь кажущаяся. Речь идет о комплексе традиционных знаний, мастерства, опыта и о специфических способах передачи. При таком подходе признак художественности утрачивает свой определяющий смысл.

Расширительные толкования фольклора в „Словаре” преобладают. Но их можно свести к двум основным видам: одни ученые включают в фольклор разнообразные формы традиционного искусства, другие добавляют еще верования, обычаи, ритуалы, некоторые формы знаний. Дальнейшее расширение предметного поля идет за счет традиции „материальной”, куда сторонники такого расширения готовы включать что угодно: традиционные инструменты, изгороди, горячие крестовидные булочки или пасхальные яйца. Еще один источник увеличения фонда фольклорных фактов – кинетические стереотипы, жесты например [264, p. 82]. Как бы ни относиться к общей тенденции и конкретным опытам ее реализации, нельзя не признать, что за всем этим стоит ощущение особенного качества, присущего самым разным как будто явлениям и предметам, а именно фольклорности.

Поучителен во многом опыт деятельности Комитета правительственных экспертов, работавшего в рамках ЮНЕСКО (начиная с 1982 г.) по определению мер, направленных на защиту фольклора, в поддержку его развития и сохранения аутентичности. Перед участниками работы естественно возникла проблема – определиться в понимании существа того, что они собирались защищать. В обсуждении приняли участие представители стран с разными культурными состояниями и традициями и с разным отношением к фольклору. С одной стороны, для ряда стран понятия „фольклор” и „традиционная культура” оказались синонимами. В то же время в тех развивающихся странах, где концепция традиционной культуры включала новое искусство и письменную культуру, термин „фольклор” воспринимался как неуместный. Все же расширительное понимание фольклора нашло в Комитете активную поддержку. Наряду с нематериальными формами (фольклор вербальный, музыкальный, действенный) как вполне законные рассматривались формы материальные (произведения искусства, музыкальные инструменты, архитектурные формы). К тому же обоснованной критике был подвергнут эстетический критерий выделения фольклорных форм: во-первых, приходится сталкиваться с трудностями в различении „художественного” и „нехудожественного”; во-вторых, неясно, чью эстетику надо иметь в виду, где искать нормы, определяющие в эстетическом плане, что есть фольклор, – в общинах, им владеющих, или в концепциях искусства западной культуры? [313, 1983, N 1, p. 5–6]. Фольклор

должен восприниматься как интеллектуальное достояние общества. Его формы многообразны, он включает язык, словесность, музыку, танец, игры, мифологию, ритуалы, верования, обычаи, ремесла, архитектуру. При этом идентификация любой из традиционных форм нуждается в соответствующей научной методологии [313, 1984, N 3, p. 17].

В итоге обсуждений Комитет должен был признать, что конкретное содержание понятия в разных культурных традициях, национальных культурных установках и научных дисциплинах различно и не может быть приведено к общему знаменателю. Тем не менее было сформулировано определение, которое, несмотря на свою практическую („защитную“) функцию, интересно само по себе:

„Фольклор (в широком смысле, традиционная и распространенная фольк-культура) есть ориентированное на какую-либо группу и основанное на традиции творчество групп и личностей, отражающее ожидания (надежды) общины в качестве адекватного выражения ее культурного и социального самосознания. Его нормы и ценности передаются устно, подражанием или другими путями. Его формы включают, среди других, язык, словесность, музыку, танец, игры, мифологию, ритуалы, обычаи, ремесла, архитектуру и другие искусства“ [313, 1987, N 1, p. 8].

Для сравнения приведем определение, выработанное участниками Четвертой Северной конференции фольклорного архивоведения и документации и предложенное как альтернативное к принятому Комитетом ЮНЕСКО:

„Фольклор есть коллективное, традиционное знание, созданное человеческим творчеством и фантазией. Это знание в некоторых случаях манифестируется через выразительные культурные формы, и это те формы, через которые фольклор передается. Фольклор постоянно творится заново через исполнительские ситуации, обозначенные индивидуальными чертами. Фольклор сообщается главным образом через слова и действия, но даже в артефактах – таких как пища, одежда, произведения искусства и постройки – можно найти идеи и символы, которые являются фольклором... Термины «фольклор» и «традиция» частично совпадают. Традиция – более широкое понятие, но фольклорное исполнение может соединить некоторые элементы, отсутствующие в традиции“ (ibid.). Очень важное замечание: материальная культура включается в фольклор не своей собственно материальной стороной, но содержащимися в ней идеями и связанными с нею процессами. Таким образом, фольклор можно трактовать как „нефизическое наследие“.

Включения в поле фольклора и исключения из него обуславливаются в первую очередь тем, какой определяющий признак берется за основу. Когда таким признаком выступает, например, традиционность, то границы расширяются и внутри них оказываются рядом с песнями, легендами, верованиями, танцами и т. п. также обычаи, традиционная агрокультурная и домашняя практика, типы построек,

утвари и традиционные аспекты социальной организации. Тут может вступать в силу дополнительный, точнее, ограничительный критерий: вся эта совокупность традиций объединяется, по С. Томпсону, понятием „фольклор” лишь на стадии „письменного общества”, в обществе же „примитивном” это все — область, подлежащая ведению этнологии [286, vol. 1, p. 403].

А. Тэйлор относит к материалам фольклора три обширные сферы: физические объекты, идеи и слова. В первую включаются формы и способы применения инструментов, формы деревень, построек. Типичные фольклорные идеи „манифестируются в обычаях, связанных с рождением, смертью, с меньшими событиями жизни, со средствами от болезней, от ран, с агрокультурой, торговлей, профессиями, с религиозной жизнью”. Достаточно широк и пестр набор типовых „слов” [ibid., p. 402–403].

Все же, по-видимому, ширится и крепнет взгляд на фольклор как „аккумулированное знание”, средоточие разнообразных проявлений культурной традиции в духовной сфере. Элементы материальной культуры включаются лишь постольку, поскольку с ними связан духовный опыт: этого, конечно, тоже само по себе не так мало.

И. Х. Брунванд дифференцирует фольклор на вербальный, частично вербальный и невербальный. Ко второму относятся представления, танцы и игры; для третьего он делает уступку сторонникам „универсализма”, включая сюда не только жесты, музыку, искусство, но и пищу, ремесло [264, p. 81–82].

Один из самых полных списков видов и форм фольклора как комплекса вербальных и невербальных явлений духовной культуры предложен А. Дандесом. Одну группу составляют мифы, легенды, сказки, шутки (анекдоты — jokes), заклинания (charms), суеверия, благословения (blessings), пословицы, загадки, песнопения (chants), проклятия (ругательства — curses), клятвы, оскорбления, остроты (колкости — getorts), насмешки („шпильки” — taunts), поддразнивания (teases), тосты, скороговорки, приветственные и прощальные формулы. В следующей группе соседствуют танцы, драма (и представления мимов), искусства, верования, медицина, инструментальная музыка, песни, диалектная речь, сленг, сравнения, употребляемые в обыденной речи, метафоры, имена, прозвища, названия мест. Далее следует раздел folk poetry: от устной — эпоса — до рукописных сборников стихов, эпитафий, надписей на стенах и в общественных местах, стихов, сопровождающих скакание через веревочку (ballbouncing rhymes), стихов при игре пальцами рук и ног. Наконец, список завершается играми, жестами, символами, молитвами (перед едой и после еды) и просьбами, грубыми шутками, народной этимологией, рецептами блюд, стегаными и вышитыми узорами, выкриками уличных торговцев, традиционными сигналами, призывающими животных или заключающими команду, к ним обращенную, штампами на конвертах и традиционными репликами, после чиханья например, а также крупными формами — фестивалями, праздничными обрядами,

специально отмеченными днями. Стороннего читателя может смутить не только обилие рубрик, но и их группировка. В списке множество неканонических форм, плохо укладывающихся либо даже вовсе не укладывающихся в привычную жанровую обойму. Признавая, что список этот отражает размытость критериев, отсутствие ясных границ, разделяющих предметное поле фольклористики, этнографии и лингвистики, не будем все же спешить и задумаемся над тем, что за его пестротой и внешней неупорядоченностью кроется понимание фольклорности как некоего интегрирующего начала. К тому же список по существу открыт для включения в него материалов любой этнической культуры и вновь открывающихся фактов [274, р. 1–3].

Попытку обосновать широкую трактовку предметного поля фольклора в границах духовной культуры предпринимает П. Маранда. Фольклорная культура как целое включает план эстетический и план „иррациональных верований” и базирующихся на них действий. Она не может быть разделена на части, но подлежит изучению с разных точек зрения и разными специалистами [312, р. 82]. Таким образом, на первое место выдвигается понимание фольклора как ментальной сферы культуры. По словам другого ученого, фольклор – это не закреплённые какой-либо формой записи ментифакты (термин, употребляемый по аналогии с термином „артефакт” и относящийся к созданиям духовного творчества). Чтобы узнать фольклорные ментифакты, нужно непосредственное – „лицом к лицу” – общение с ними [263].

Упор на ментальности характерен не только для американских ученых. „Мысль о том, что за различными элементами фольклора стоит какая-то целостная система – «идеология», «картина мира» или даже философия”, по словам В. Фойта, не нова, но она „получила убедительное подтверждение лишь в нашем веке, благодаря развитию социальной психологии” [225, с. 191]. „Фольклор оказывается основным – а подчас и единственным – источником, рисующим тюркское видение мира... Авторы... использовали те фольклорные произведения, в которых максимально полно отражена картина мира” [217, с. 14].

Если фольклор принадлежит к сферам духовной культуры, выступая как ее часть, то мы вправе говорить о фольклорной культуре (в более точном смысле – субкультуре) как относительно самостоятельном явлении – со своими достаточно зыбкими границами и своим объемом составляющих (разумеется, и со своими специфическими качествами; но об этом – специально в следующем разделе книги).

Убеждение в том, что понятие „фольклор” должно быть сохранено лишь за комплексом разнообразных традиций, объединяемых художественным началом, в наше время разделяют представители многих национальных научных школ. Но, конечно, доводы сторонников не совпадают, равно как и конкретизация этого положения. Ф. Атли выделяет folk art в особую область, руководствуясь в первую очередь операциональными соображениями: „поле культуры требует разделения труда” [328, p. 203]. По его наблюдениям, для большинства американских антропологов фольклор обозначает „неписанную литературу” [ibid., p. 194]. М. Херсковитц замечает ту же тенденцию, объясняя ее развитием этнографического метода, обнаружившего дефекты прежнего сравнительного подхода, базировавшегося на концепции культурных пережитков [286, vol. 1, p. 400]. Своеобразный компромисс с прежними „широкими” концепциями предлагает Дж. Фостер: прилагая термин „фольклор” к „неписанным литературным манифестациям всех народов”, он позади этого „центрального литературного ядра” видит разного рода явления – игры, церемонии, колдовство и др., которые сами по себе не составляют фольклор, но могут рассматриваться в фольклористическом духе [ibid., p. 399]. Для У. Бэскома фольклор – это verbal art, явно родственное литературе, а также другим искусствам, но отличающееся формами создания и выражения. Все остальное – материальная культура, графическое и пластическое искусство, технология и экономика, социальная и политическая организация, религия – подпадает под общее понятие „культура” [ibid., p. 398].

Для характеристики положения дел в странах, еще недавно официально ориентировавшихся на теоретические и методологические установки советской науки, но одновременно создававших самостоятельные концепции фольклора, особенно показательны труды болгарских ученых. В новейшей болгарской фольклористике успешно разрабатывается понимание фольклора как типа художественной культуры со своими определяющими социологическими и эстетическими признаками. При этом подчеркивается единство составляющих фольклорную культуру: необходимо „видеть реальное бытие словесного, музыкального, танцевального, драматического и изобразительного искусства в структуре одной системы, существующей исторически в культуре всякого народа”, а не просто „избрать одно и признавать или нет наличие второго и третьего” [78, с. 11]. По мнению Т. Ив. Живкова, не следует „категорически противопоставлять” „вещественное” искусство „исполнительскому”, „материальное” – „нематериальному”, „статичное” – „процессуально-динамичному”; правильнее рассматривать их как „диалектически противоречивые и единые части целого”. „Вырывая народные пластические искусства из сферы фольклора, мы «разрушаем» его как систему”. Напротив, целостный взгляд „дает нам верную картину специфики фольклора

как художественного творчества" [там же, с. 33]. Разумеется, этот подход не мешает дифференцировать систему фольклора по составляющим, создавать соответствующую классификацию и сосредоточиваться в конкретных исследованиях на отдельных видах фольклора. Для понятия „словесный фольклор" Живков считает правильным закрепить за ним ограниченное значение: „народное рассказывание", „народный разговор", „народная риторика". По словам П. Бочкова, самостоятельное рассмотрение „сферы слова" ограничивает возможности системного исследования фольклора, хотя и позволяет раскрыть его со многих (и часто неожиданных) позиций [35, с. 103].

Заметим также, что в сегодняшней болгарской фольклористике нет ригористического отношения к „табели жанров"; существует живое понимание того, что „эмоционально-образная субстанция", проникая во все виды социального общения, „объективируется в разных степенях и формах", и диапазон здесь весьма широк — „от образного строя речи до сказки" [78, с. 35] (ср. [146]). Практически болгарские фольклористы систематически обращаются к таким фактам традиционной культуры, которые, строго говоря, к сфере художественной не относятся, и ученые их чаще всего игнорируют.

В советской фольклористике заметна тенденция к объединению в категорию фольклора „всех разнообразных видов художественного творчества народных масс (словесного, музыкального, хореографического, драматического, прикладного)." Главный довод — комплексный, синкретический характер этого творчества, предполагающий комплексный же научный подход [65, с. 18–21]. Отметим важное уточнение: фольклор как художественный феномен „является в действительности одновременно искусством и неискусством" [66, с. 34].

Принципу комплексности в сущности не противоречит выделение в самостоятельную область фольклора как „искусства слова". Странники такого выделения не оспаривают этого принципа, они просто в своей исследовательской практике его игнорируют, сосредоточивая все внимание на анализе „чистого" слова. Термин „фолькор" оказывается синонимом понятий „устная словесность", „народная поэзия" и т. д.

Подведем некоторые итоги нашего, вынужденно беглого, обзора. Они могут быть сведены к небольшому набору оппозиций. Первая из них — материальное — духовное. При кажущейся очевидности выделения традиционной культуры из фольклорного комплекса и представления ее в распоряжение этнографии стоит учитывать одно из важных завоеваний науки, открывшей, что глубинное духовное начало пронизывает всю „физическую" традицию с ее сложным предметным фондом, изощренными способами изготовления и употребления, с разветвленными способами хозяйствования, жизнеобеспечения, бытового уклада. А ведь в этой духовности заложено немало

непосредственных и опосредованных элементов фольклорной культуры. Жилище с его характерной планировкой, внешней и внутренней, предметы быта, орудия труда, подробности производственной жизни являются хранилищами мифологических представлений о мире, знаний, в которых непременно присутствуют элементы фантазии, „художественности“ [23].

Следующая оппозиция – культура вербальная–невербальная. Попытки отгородить их носят искусственный характер. Достаточно выразительно показано, что в фольклорной культуре традиционные идеи, воззрения, элементы мифологии, вообще система значений формулируются не обязательно в слове: изоморфными по отношению к нему выступают ритуалы, социальные акты, обычаи и этикет, типовые ситуации быта и т. д. Слово с трудом поддается вырыванию из всего массива традиций, а будучи вырванным, утрачивает (словно бы упрятывает) свойственные ему семантику и функции.

Наконец, третья оппозиция – искусство–неискусство. Разумеется, в фольклорной культуре эстетическое начало сильно, в ряде случаев оно выступает на первый план. В ней есть системы с преобладанием художественности. Это, однако, не дает оснований для выделения таких систем в некую обособленную зону, куда нет входа для систем, где художественность выступает в ослабленных формах либо вообще находится под вопросом. Существуют, по-видимому, „надэстетические“ факторы, которые способны объединить пестрый на первый взгляд материал культурной традиции. Реальность такова, что в этой традиции множество явлений переходного порядка, находящихся на грани искусства и неискусства, переходящих эту грань то в одну, то в другую сторону. Что особенно существенно и с чем нельзя не считаться – это пронизанность эстетическим началом всего массива традиционной культуры. Любые предметы – орудия труда, инструменты, утварь, одежда, постройки и т. д. и т. п. – при всей своей прагматической целесообразности так или иначе художественно окрашены и нередко могут рассматриваться и как произведения искусства. С другой стороны, художественные в собственном смысле слова явления в абсолютном своем большинстве повязаны с различными прагматическими функциями неэстетического плана.

Другими словами, разброс мнений относительно объема и границ категории фольклора вытекает из самой специфики, из природы традиционной культуры. Вырисовываются пять основных позиций в отношении к предметному полю фольклора. Отвлекаясь пока от аспектов, относящихся к стадияльно-историческим и социально-групповым характеристикам (о них – особый разговор), сформулируем их.

1. Фольклор включает всю совокупность, все многообразие форм традиционной культуры.

2. К фольклору относится весь комплекс традиционной духовной культуры, реализуемой в словах, идеях, предствлениях, звучаниях, движениях, действиях.

3. Фольклор включает только комплекс явлений духовной культуры, относящихся к искусству.

4. Фольклор — это в первую очередь сфера словесного искусства.

5. К сфере фольклора относятся явления и факты вербальной духовной культуры во всем их многообразии.

5

Для автора настоящей книги именно пятая позиция представляется особенно актуальной и требующей более обстоятельного рассмотрения. Позиция эта в последнее время получает все большую поддержку в отечественной науке, чему в немалой степени содействовало включение в сферу исследования свежих, нестандартных материалов, почерпнутых из традиционной культуры, связанное с этим умножение научных методик, расширение междисциплинарных изучений, успехи таких дисциплин, как этнолингвистика и этномузыкознание, укрепление связей фольклористики с этнографией. Живая и многосторонняя исследовательская практика преодолевает догматически установленные границы предметного поля и возбуждает теоретическую мысль на новые поиски.

Заслуживает всяческой поддержки работа, связанная с проблемами реконструкции славянских древностей и восстановлением богатого фонда традиционной духовной культуры славян. В связи с этим приведем высказывание руководителя этой работы Н. И. Толстого: „Определение места народного творчества в общенародной (общенациональной) культуре славянских народов осложняется разным пониманием границ, объема и сущности самого понятия «фольклор». Чрезмерно узкое определение фольклора как исключительно словесного народного творчества, ограниченное рядом особо выделенных жанров и текстов, имеющих художественную ценность, оставляет вне пределов фольклора обширные области народных представлений, народных знаний и народного поведения, которые как раз и связывают фольклор с другими элементами культуры. Рассмотрение обрядовых поэтических фольклорных текстов вне обряда, так же как и словесной стороны заговора вне ее действенной и предметной стороны, ведет к отрыву текста от функции, от действий и представлений, породивших этот текст, к одностороннему пониманию текста и фольклора...

Понимание фольклора в широком смысле этого слова и ощущение его причастности к народной духовной культуре в целом требует от фольклориста более пристального внимания к малым и «пограничным» жанрам — закличкам, благопожеланиям, заговорам, призывам и приглашениям, отгонным ритуальным монологам и диалогам, плачам, народным представлениям о природе, животном и растительном царстве и т. п.» [206, с. 3].

Идея расширительного толкования фольклора конкретизирована,

в частности, в „Программе Полесского этнологического атласа”, где выделен раздел „Представления о природе – Фольклор”. Здесь наряду с привычными для фольклористики темами мы находим: „Приветствия... запреты; Народный культ святых; Тексты перед сном, дальней дорогой, началом работ; Бранные формулы; Старое название села, предание о происхождении” [153, с. 45–46]. Теоретически вполне обосновано, а в научном плане чрезвычайно перспективно включение в сферу словесного фольклора всей традиционной словесности, обращающейся в данной среде, отнесение к фольклору всего, что традиционно выражено и закреплено в виде ли пространного организованного текста, вербальной формулы, или повторяющегося в типовых ситуациях и обстоятельствах – имеющего некий устойчивый смысл – выражения, а также отдельных слов, несущих „свою”, привычную для данной среды семантику. Фольклорист не должен бояться, что, расширяя поле фольклора, он неизбежно вторгнется в сферы, принадлежащие собственно лингвистике, диалектологии, этнонимике и т. п. Пересечение полей неизбежно, а вот строгое соблюдение границ может привести к образованию „пустот”, вовсе оставленных наукой. На пересечении материалов представители разных дисциплин вступают не в конфликт, но в контакт. В идеале же стоит стремиться к многопрофильной специализации, к объединению в одном лице профессиональных знатоков в разных областях. В этом направлении у нас уже есть удачные опыты: целый ряд выполненных в последнее время работ могут расцениваться как этнолингво-фольклористические – и по методике, и по задачам, и по результатам.

В свете сказанного одной из важнейших задач выступает составление возможно более полного по жанровому составу фонда фольклорной культуры отдельного этноса, регионов, локальных и социальных, профессиональных, половозрастных групп. Разумеется, столь же важно выявление возможно более представительного корпуса текстов, относящихся к каждому из жанров. Наконец, на первый план выдвигается задача исследования многообразия функциональных связей жанров и текстов, получающих свое как внешнее, так и глубинное выражение в структуре, семантике, сюжетике и др. Выводя вербальный фольклор за искусственно навязанные ему пределы, мы вовсе не устраняем эстетическое начало как один из существенных факторов. Но, во-первых, сама категория эстетического должна рассматриваться не в рамках канонической теории литературы, а в контексте народной эстетики, охватывающей так или иначе всю народную культуру. Во-вторых, анализ собственно художественных жанров не может быть ограничен задачами эстетического (идейно-художественного) порядка, он должен предполагать осуществление гораздо более широкого круга разных задач. Наконец, в-третьих, необходимо примириться с тем фактом, что далеко не все в фольклоре подлежит художественным оценкам и применению традиционных эстетических (т. е. идейно-художественных) критериев.

Возвращаясь к вопросу о жанровом фонде, обратим внимание на то, что для русского фольклора, скажем, уже давно и с разных сторон предлагались опыты его серьезного расширения. М. Я. Мельц в своих библиографических сводах чутко уловила эту тенденцию, выделив ряд рубрик – и в разделе „Тексты”, и в разделе „Исследования”: „Первобытные верования, демонология, мифология” [173, 1961]; „Приметы, поверья, гаданья, народный календарь”, „Мифология, верования” [173, 1966]; „Мифология, верования и приметы” [173, 1967]; „Описание примет, суеверий, поверий, гаданий, толкований снов и языческих представлений древних славян” [173, 1981].

Взгляд на вербальный фольклор как средоточие традиционной культуры устного слова, организованного по различным правилам, обязательно включенного в систему традиционных связей, так или иначе ритуализованного, а отсюда характериз�ваемого множеством форм, их дробностью, „специализированностью”, влечет необходимость открыть шлюзы для неканонических форм, в том числе возникающих и функционирующих в конкретных географических, социальных и групповых средах. Не случайно, конечно, неканонический материал заявлял о себе наиболее громко в работах, относившихся к фольклору именно таких сред. М. К. Азадовский, намечая в работе 1925 г. актуальные темы по русскому фольклору Сибири, назвал рядом с жанрами, давно освоенными наукой, арестантские песни; ворожбу и гадания; игры и игровые песни; космогонические представления; народный календарь; поверья крестьян; посиделки и вечерки; приисковые песни; сектантский фольклор [7, с. 6].

В качестве одного из далеких предшественников современного подхода к фольклорному жанровому фонду следует назвать Н. С. Лескова. Писатель, невероятно жадный до впечатлений, до проникновения в самые разные уголки русской действительности, он всю жизнь осваивал богатства народной культуры, которые в совокупности представили, говоря словами современного исследователя, „огромный континент народной жизни”. Важнейшими слагаемыми здесь были для Лескова различные проявления Слова в единстве с обычаями, обрядами, воззрениями, бытовой практикой. То, что мы называем фольклорным полем, было для писателя „областью синтеза национального умственного предания... и современного духовного творчества”, сосредоточенной в устном слове. Лесков одинаково воспринимал слово, закрепленное традицией в ясных жанровых формах, и слово, которое в табели жанров не значилось. Самая степень эстетической наполненности слов, весьма различная, не имела существенного значения – все слова проходили через творческую лабораторию писателя прежде всего со знаком культуры. Как отмечает А. А. Горелов, „в лесковском искусстве оказываются представленными практически все жанровые виды русской народной поэзии” [54, с.117]. Среди жанров неканонических, им широко освоенных, есть анекдоты, семейные предания, слухи, выклики торговцев, поверья, прозвища, „бытовая мифология”, ветхозаветный и евангельский

фольклор, наконец — фольклорная фразеология в ее диалектном многообразии, составлявшая часть повседневного и праздничного словаря и текущей речевой стихии.

Стоит еще добавить, что „тексты” извлекались Н. С. Лесковым в самой разнообразной среде — крестьянской, городской-простонародной, купеческой, армейской, интеллигентской, чиновничьей, монашеской, у представителей разных профессий.

Возвращаясь к современности, отметим проникновение широкого понимания категории фольклорного жанра и границ жанровой принадлежности в „Словнике восточнославянских фольклористических терминов” [187]. В соответствующем разделе фигурируют следующие термины: божба, благопожелание, гадание, выкрики торговцев, разносчиков и др., дразнилки, каламбуры, клятвы, окликивания, перевертыши, присловья, проклятия, слухи, суеверные приметы, толки и др. Факт этот как бы узаконивает существование неканонических жанров, привлекает к ним внимание специалистов (в „Словаре” предполагается описание каждого из них).

Современные исследования вводят новые темы или возвращают к жизни старые. К ним принадлежит пласт фольклорной культуры, в котором вербальные элементы слиты со зрелищным, балагурным началом, — „площадный фольклор” с характерными для него выступлениями кукольников, вожаков медведей, музыкантов и балагуров. „Из года в год городская площадь впитывала, отбирала, перерабатывала весь разнообразный материал, выплескивавшийся сюда в праздничные дни... На ярмарках и гуляньях возводились целые увеселительные городки, включавшие как старые, так и новые, неизвестные деревенской России развлечения и зрелища” [131, с. 8]. Этот „площадный”, „ярмарочный” фольклор в вербальной своей части был представлен „образцами народного красноречия и балагурства”, „раешными прибаутками”, „прибаутками балаганных дедов-зазывал”, „богатейшей коллекцией выкриков и приговоров мелких торговцев” и ремесленников, „торговой устной рекламой”, „комическими диалогами” и сценками, разыгрывавшимися „на специальных подмостках качелей, каруселей и цирков” [131, с. 8–9, 22, 24].

Интереснейшие наблюдения над неканоническими формами фольклора, который может быть отнесен к „производственному”, принадлежат В. В. Блажесу, автору исследования о комическом фольклоре уральских рабочих. Здесь распространены юмористические песни, остроты, „памфлеты”, пародии, юмористические прозвища, каламбуры, оскорбительные слова, ругательства. Особенный интерес представляют „традиции публичного осмеяния”, непосредственно связанные с отношениями между рабочими в процессе трудовой деятельности. Автор описывает обычаи шутить над новичками (со своими сюжетами: „крестины”, „ловить соболя” и др.), способы действенных осмеяний („костюмирование”, „смеховое переодевание”, „тачка”) с сопутствующими им насмешливыми восклицаниями, выкриками, гиканьем. Сюда же примыкает бытовое озорство как

форма развлечения – с типовыми проделками, розыгрышами, шутливым пародированием. Блажес дополняет свои описания выразительными характеристиками типов заводских юмористов, острословов, насмешников, „подковыров” [32].

Фольклористы недостаточно внимания уделили народному красноречию. Между тем материалы, попавшие в научный оборот, позволяют говорить, что в традиционных обществах красноречие занимает немаловажное место в социальной жизни коллектива, в обрядовой практике и в повседневном быту, характеризуясь по крайней мере двумя качествами: большой степенью ритуализованности и высокой культурой слова. Сошлемся здесь на наблюдения, относящиеся к двум совершенно разным этническим традициям – индейцев Северной Америки и черногорцев (южные славяне). Ф. Боас описал ритуал исполнения речей у индейцев квакуитл, в деталях представив социально-бытовой контекст и выявив их семантику. Речи произносил „оратор”, в руках у него был „говорящий жезл”, украшенный сложной резьбой, внутри жезла находились камешки, которые при ударах жезла о землю гремели; такие удары производились в конце каждой фразы. Самая манера произнесения речи отлична от обычной: у нее особенный тон, речь идет ускоренно, резко, с паузами; последнее слово произносится с подчеркнутой выразительностью. Каждая фраза или фрагмент ее после паузы начинается слогом „на”. Одни и те же фразы многократно повторяются. Многословие – еще одна особенность речей. В них немало традиционных формул и вопросов. Что же касается содержания, то оно всегда соотносится с характером ритуала и открывается в своих значениях в ритуальном контексте [262, р. 352–354].

Иной тип традиционного красноречия являет личность народного судьи, черногорского мудреца Константина Радуловича (Сулы Радова), которого исследователь называет воплощением мысли патриархального общества старой Черногории. Сохранились записи (правда, насколько точные – неизвестно) того, как он рассуживал сложные дела, разрешал конфликты между братствами и племенами, опираясь на традиции народной мудрости и сам обогащая ее неожиданными аргументами и острыми репликами, облекая свои рассуждения и решения в форму анекдотических историй, парадоксальных вопросов–ответов, метафорических выражений. Он мог также произнести при случае пространный монолог, безукоризненно организованный, богатый словесными фигурами и совершенно четкий по мысли. Вот он ведет беседу со сторонниками и противниками кровной мести. На доводы тех и других он отвечает утвердительно („истина је”). Когда же собеседники выражают удивление его непоследовательностью, Сула им объясняет: „Месть – это старое слово. Некогда, когда человек погибал за божью правду и не имел никого, кто бы его защитил, или когда неждо хватала человека и хотела отнять у него жизнь или через унижение убить в нем человека, тогда месть была напоминанием насильнику, что нет ничего, что могло бы сравняться

с честью. Сегодня другое время — существует закон, он охраняет человека от нелюди! То, что под видом мести сегодня кто-то творит, — не месть. Это ничтожество трепыхается, подобно жеребенку, который видит в поле другого жеребенка” [170, с. 103].

Народное красноречие этого типа — не просто факт культуры, слова, но феномен, отвечающий критериям народной нравственности, выражающий разные стороны системы человеческих отношений и поведения. На вопросы: „Что тебя в жизни больше всего обижало?“, „А что больше всего наполняло гордостью?“, — Сула ответил так. На первый:

„Бесчеловечность. Пока был я капитан, люди подбегали ко мне, стараясь первыми поздороваться, протянуть руку и поставить стул! А сейчас, когда меня видят — они не видят меня, когда слышат — не слышат меня, едва ждут пройти мимо, чтобы подбежать к новому капитану, поздороваться, протянуть руку и поставить стул”.

На второй:

„Человечность! Она не сгибается по погоде, как колос по ветру! Те, кто не были согласны со мной — а это были люди — те остались и нынче такими и не позволяют мне на старости лет ломать ногти, но и теперь, как и тогда, вместе со мною курят, постоянно садятся со мною и богом клянутся” [170, с. 105].

Множество фактов современной устной вербальной культуры есть все основания рассматривать как фольклор. В качестве экзотического (для наших ученых) примера отмечу широкое распространение (особенно в последнее время) фольклора футбольных болельщиков, включающих множество форм и текстов, как относительно устойчивых, так и текучих, меняющихся от сезона к сезону: здесь и предания из прошлого национального и мирового футбола, устные летописи чемпионатов, турниров, истории команд, портреты и эпизоды биографий звезд, занимательные эпизоды отдельных матчей (действительные и вымышленные), ритуализованные элементы поведения болельщиков на стадионах и за их пределами, стереотипы реагирования на типовые моменты игры и т. д. и т. п. Каждое поколение болельщиков частью наследует репертуар, частью же творит свое.

До недавнего времени закрытой зоной был фольклор советских тюрем и лагерей. Он как бы вовсе и не существовал, его никак не учитывали ученые, он не появлялся в печати. В последние десятилетия следы этого фольклора открывались нам через литературу на лагерную тему или песни А. Галича и В. Высоцкого. Теперь положение начинает меняться, но все-таки огромный пласт культуры нашей эпохи остается плохо известным и — что особенно тревожно — грозит исчезнуть безвозвратно. В его восстановлении главное слово принадлежит, конечно же, тем, кто слушал, исполнял (а может быть, и создавал) этот фольклор, чье существование было окутано атмосферой его воздействия. Вот одно из высказываний живого свидетеля и исследователя фольклора лагерей и тюрем: „А лагерный, тюремно-лагерный жаргон, вернее, жаргоны разных народов! Сколько слов,

каких ни у Даля и нигде не найдешь! В 1954 году в воронежской 020-й колонии я составил большой словарь лагерной и блатной фени. Но при освобождении у меня эти тетради отобрали, решили, что они подходят под параграф, запрещающий «разглашение сведений о местах заключения»... Там были не просто сухие «переводы» слов, скажем, «канать – идти», а статьи к каждому слову с примерами из «классики» (чаще всего из лагерных песен, анекдотов, шуток и т. д. фольклора) и из разговорной речи с вариантами значений и т. д.» [77, с. 12].

А. И. Солженицыну принадлежит едва ли не первая и глубокая характеристика лагерного фольклора как средоточия и выражения мировоззрения, психологии, быта, способов общения зэков. Этой теме посвящена значительная часть главы „Зэки как нация” из „Архипелага Гулаг” (т. 2, ч. 3, гл. 19). У зэков „есть свой фольклор и свои образы героев... У зэков нет письменности. Но в личном примере старых островитян, в устном предании и в фольклоре выработан и передается новичкам весь кодекс правильного зэческого поведения, основные заповеди в отношении к работе, к работодателям, к окружающим и к самому себе. Весь этот вместе взятый кодекс, замечательный, осуществленный в нравственной структуре туземца, и дает то, что мы называем национальным типом зэка”. В соответствии с общей направленностью главы автор в первую очередь сосредоточивает внимание на таких видах фольклора зэков, как рассказы о прошлом („как жил до Архипелага, и с кем жил, и как сюда попал”), „многочисленные фольклорные рассказы о ловкости и удачливости народа зэков”. „Юмор – их постоянный союзник, без которого, пожалуй, жизнь на Архипелаге была бы совершенно невозможна”. В этот культурный комплекс органично включен язык зэков, два существенных элемента которого „фольклорны” по существу: „высокоорганизованная матерщина”, в которой „постоянное психологическое состояние зэков получает наилучшую разрядку и находит себе наиболее адекватное выражение”, и разного рода выражения, фразовые стереотипы, формирующие „всякое их суждение об окружающем” [197, с. 464–491].

Обширную сферу народной вербальной культуры на протяжении десятилетий составлял текущий политический фольклор, официально определявшийся в массе своей как антисоветский, – анекдоты, слухи, частушки, пословицы, разного рода речения. Определяющим идеологическим его качеством было противостояние официально провозглашавшимся лозунгам и программам, собственно говоря, всей системе политических, экономических, духовных устоев „социалистического общества”. Внутренняя оппозиционность, установка на выявление лживости этих устоев и повседневного практического их выражения, утверждение истинной картины жизни организовали всю содержательную и структурную систему этого фольклора. „Анекдоты по-своему заполняли какие-то информационные ниши и пустоты в официальных трактовках и, пусть в утрированной

форме, выявляли подлинный смысл вещей. В ответ на официальные мифы обыденное сознание создает и собственное, только с обратным знаком" [120]. Или: „Со временем, думаю, выйдут в свет сборники анекдотов и черного юмора, свидетельства горького народного оптимизма. Надеюсь, что они собраны по крайней мере компетентными органами, и мы убедимся, с каким мужеством и блеском люди отстаивали свое право не верить в директивную ложь, не любить придуманных героев, не восхищаться несуществующими победами" [156].

В условиях полного отсутствия объективной информации и утраты доверия к официальным сообщениям особенное развитие в обществе получили слухи, явившиеся повседневным, мгновенно возникавшим и менявшимся „жанром". К ним добавлялись еще слухи иного типа, выражавшие устойчивые надежды и ожидания широких слоев общества. Таковы были в разные времена возникавшие слухи о роспуске колхозов. „Я сам в детстве слышал у себя в селе от уцелевших фронтовиков, что Сталин обещал это союзникам за помощь в разгроме Гитлера. Эти слухи разносили по селам нищие и странники-инвалиды" [199, с. 191].

Исследования новейшего времени сосредоточивают внимание на выявлении в разных этнических традициях многообразных видов так называемых малых форм фольклора, выраженных преимущественно в коротких – в несколько слов – текстах, паремиологических и близких к ним решениях, разного рода формулах и т. п. К ним также применимо определение М. М. Бахтина: „первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения". Сюда он включал короткие реплики бытового диалога, бытовой рассказ, разнообразный мир публицистических выступлений и отмечал неразработанность проблем с изучением стиля, типов „разговорно-диалогических жанров" „в нелитературных слоях народного языка" [27, с. 250–257]. Серьезный опыт восполнения этого пробела предложил специальный симпозиум – „Семиотика малых форм фольклора" [241]. Здесь представлен широкий диапазон жанровых включений, в том числе более или менее жестко обусловленных в своем содержании функциональными связями и культурно-бытовым контекстом. Е. С. Новик выделила (на сибирском материале) значительный слой словесных формул, сопровождающих промысловые обрядовые церемонии, в основе которых лежит символический обмен: кормления, жертвоприношения, гадания и др. Формулы эти „достаточно свободно варьируются, приближаясь часто к неклишированным речевым высказываниям". Новик обнаруживает в этих формулах типологию семантики и структуры. Особая роль вербального элемента в том, что он „отделяет обрядовые действия от действия бытового, превращает его в адресованную реплику", призванную „путем применения различных тактик спровоцировать адресата на ответную реакцию" [там же, с. 78–80].

Выявляются тексты, которые предпочтительно определить как фольклорно-речевые. Таковы благопожелания [там же, с. 94–95].

Близка к ним „группа относительно кратких заклинательных клишированных текстов, имеющих форму приглашений к рождественскому ужину... природных стихий... зверей или птиц, душ умерших родственников, персонажей божественной или нечистой силы”. Сакральный ритуал приглашений в его составляющих определяет инвариантную структуру текстов и особый способ их произнесения – повторяемость формул, необычную манеру интонирования голоса и др. [там же, с. 95–100].

Н. И. Толстой описывает ритуал проклинаний в сербской и болгарской традиции. Характерно, что „структура и семантика текстов, выражающих проклятия, близка к структуре и тематике клятв и божбы” [там же, с. 116]. В болгарских проклятиях О. А. Седакова обнаруживает отражение самых различных культов, языческих и христианских представлений, верований и обрядов [там же, с. 118–120].

В связи с малыми жанрами возникает вопрос об особом уровне кодирования значений. Тексты этих жанров, как отмечает Г. А. Левинтон, „в значительной своей части выполняют функцию словаря мотивов, которые... закодированы в форме, более эксплицитной, чем в отдельном слове, фразеологизме, тропе и т. д., но при этом в более компактной и удобозапоминаемой, чем в повествовательной сюжетной реализации мотива” [там же, с. 148].

Внимание к отдельному слову, краткому словосочетанию как факту фольклорного творчества вполне закономерно. Дело в том, что с такими фактами связываются не просто значения, подлежащие лингвистическому анализу, но поля смыслов, типология ситуаций, даже мини-сюжетов, устойчивость социально-бытового контекста. Раскрытие семантического и функционального пространства слова или словосочетания – дело фольклористов. В качестве примера приведу здесь слово „кивала”, которым завсегдатаи судебных заседаний и подсудимые называют народных заседателей [179, с. 157]. Как известно, заседателей два; судья в ходе дела, прежде чем вынести то или иное решение, обращается за согласием к одному (направо) и к другому (налево); при этом реакция заседателей однозначна – они в знак поддержки кивают утвердительно головой. Никаких других проявлений активности заседателей присутствующие не наблюдают.

Для фольклориста подобные „слова” важны не наличием какой-то особой организации (ее просто нет), но стоящим за ними сюжетно-ситуативным контекстом. „Слова” могут быть развернуты в типовой сюжет. Вместе с тем „слово” – вновь образованное или переосмысленное старое – наполнено образностью, оно отнюдь не нейтрально в плане выразительности.

С. Б. Адоньева справедливо напоминает, что „определение языка как творческой деятельности <восходящее к Шеллингу, Гумбольдту, Я. Гримму, Ф. Буславу, А. Афанасьеву, А. Потебне> снимает проблему качественного своеобразия художественного текста. Любой текст оказывается художественным в той или иной мере. Разработан-

ное и дополненное, это определение остается методологической базой для современных исследований в области фольклора” [4, с. 18]. Далее следует ссылка на В. В. Иванова: „Установка на понимание языка как творчества, объединяющая гумбольдтианскую (и потебнианскую) традицию с картезианской лингвистикой Холмского, в настоящее время должна быть дополнена постоянным учетом клишированных форм, характеризующих каждый речевой акт (в смысле М. М. Бахтина)... По сути отличие устного высказывания в обычной речи от фольклорного текста состоит только в возможном отсутствии у первого эстетической значимости, обычно имеющейся у второго”. На эту последнюю оговорку Адоньева справедливо возражает: „...дефиниция «эстетической значимости» не дана и дана быть не может”, и тут же продолжает цитату из Иванова: „Гумбольдтианская «картезианская» лингвистика вплоть до Холмского и его продолжателей подчеркивала творческий характер построения чуть ли не каждого языкового высказывания, его исключительную сложность, сближающую язык с искусством и языкознание с эстетикой” [4, с. 8–9].

Мы далеки от отождествления актов творчества в процессе речевого высказывания и в фольклоре. Однако выявление различий, даже принципиального характера, вряд ли будет плодотворным, если оно будет проводиться с применением критерия эстетической значимости. Не стоит ли ввести его, исследуя проявление в соответствующих текстах таких принципов фольклорности, как традиционность (с учетом многообразия аспектов этой категории), функциональность, социальный контекст, наличие семантического поля/фона?

Здесь уместно возразить авторам, которые находят для фольклорных фактов некоторые специфические признаки. В. Н. Топоров определяет *folk poetry* как „совокупность метрически и/или фонетически организованных текстов, актуальной сферой функционирования которой является устная традиция. Сюда включаются различные типы устных поэтических произведений – от эпоса, баллад и песен до так называемых малых форм: словосочетаний (*collocations*), словесных формул, пословиц, поговорок, приукрашиваний (*embellishment*), загадок, восхваляющих имен (*praise names*), ругательств (*expletives*), магических присловий и т. д., если они проявляют свойства метрической или звуковой организации” [327, р. 683].

Полагаем, что такие ограничения не могут служить в качестве универсального критерия. Впрочем, и сам В. Н. Топоров признает, что малые формы в разных традициях (или даже внутри одной традиции) представлены как поэтическими, так и непоэтическими текстами.

В. Е. Гусев относит к фольклору „лишь определенные формы народного творчества, обладающие особым комплексом признаков, а именно коллективное творчество в словесно-музыкально-хореографическом искусстве, развивающее и обновляющее традиционные средства изобразительности и существующее как исполнительское

искусство, способное к импровизации и варьированию произведений” [67, с. 308].

Наряду с другими ограничительными признаками назван признак „исполнительское искусство”. Вызывающий сомнения даже применительно к ряду классических жанров (поговорки, загадки, гадания и др.), он попросту неприложим к массе жанров неканонических, в том числе тех, которые сам автор выделяет в „некоторые своеобразные малые формы типа речений, крылатых слов, метких образных выражений и т. д.” [там же, с. 317].

Очевидно, что предварительные критерии и ограничения непременно столкнутся с многообразием и сложностью материала. Нужны ли они? Не правильнее ли заняться учетом, систематизацией, анализом того множества форм, какое предлагает нам живая (и угасшая) традиция слова?

В самой общей форме фольклор – это слово, ставшее *преданием* (т. е. традицией) и в этом своем качестве закрепившееся в народном сознании. Внесем тут же существенную поправку: предание может быть общенародным, но также и принадлежащим какой-то группе – социальной, профессиональной, региональной, возрастной и т. д. Не может являться ограничительным признаком длительность живого функционирования предания – есть немало „текучих” форм и текстов, обреченных на короткую жизнь. Не будем искать заранее граней, отделяющих собственно языковое творчество от собственно фольклорного, скорее всего, грани эти зыбки, неопределенны и имеют тенденцию к размыванию, а не укреплению. Согласимся, что вербальный фольклор – это культурное поле, не имеющее четких межей, и оно само состоит из множества субкультур, обладающих своими конкретными особенностями, связями, и поле это открыто.

6

Среди признаков, выделяющих и характеризующих фольклор как специфический культурный феномен, особое внимание уделяется учеными категории *устности*. Она обычно закладывается в самое определение (ср.: устное народное поэтическое творчество). Нередко она толкуется буквально и, следовательно, ограниченно – в порядке подчинения основному значению слова „устный”, отчего вольно или невольно сводится к категории, так сказать, технического порядка, а исследование ее сосредоточивается преимущественно на трансмиссионных аспектах. Об узости подхода свидетельствуют постоянные сопоставления устности фольклора с письменностью литературы. Они одним дают аргументы в пользу четкого разграничения двух форм вербальной культуры, другим же позволяют сблизать их и даже нивелировать различия [196]. Сторонники второй точки зрения в американской науке ссылаются на то, что формы вербального искусства у первобытных народов „частично корреспондируют” с собственно

литературными формами у цивилизованных народов, а в эволюционной перспективе оказываются их аналогами [275, р. 117]. На самом деле надо говорить о принципиальных различиях, которые влияют на всю историю сложных взаимоотношений фольклора и литературы. Случаи „устности” в литературе этих различий не снимают и не ослабляют, так же как и фиксируемые в разных этнических традициях случаи использования письменности в сохранении и передаче фольклорных текстов, ибо сходство проявляется лишь в применении одних и тех же слов к совершенно независимым явлениям и процессам. Ставить знак равенства или даже подобия между сочинением стихов поэтом устным путем (или чтением их по памяти с эстрады) и исполнением-сложением эпической песни сказителем — значит уходить от уяснения глубинных различий в самой природе и в механизме творчества поэта и сказителя, оставаясь регистратором чисто внешних его проявлений. Точно так же лишь механически можно сопоставить два творческих акта: пересказ (или произнесение наизусть) ребенком книжного текста, прочитанного ему, и исполнение им же считалки во время игры. Если же выйти за пределы собственно художественного слова, то окажется неправомерным сопоставлять категорию устности фольклора с различными формами обыденной внефольклорной вербальности: урока, который учитель ведет, не прибегая к записанному тексту; речи политического деятеля на каком-либо собрании, интервью и т. д. У каждого из этих (и множества других) типов устности свои категориальные особенности, границы применения, свои правила и т. д.

Термин „устность”, как и более широкое понятие „устная культура”, применительно к фольклору должен осмысляться в отвлечении от буквального смысла слова „устный” — произносимый. В терминологическом употреблении „устный” вовсе не значит — любой текст, произносимый вслух (вопрос о свойствах устной речи, многоканальности устного общения и характере устности фольклорных текстов обстоятельно рассмотрен С. Е. Никитиной [132]).

Речь должна идти об особых свойствах культурного феномена, которые проявляются в совокупности его важнейших качеств — способов создания, функционирования, хранения, обучения, передачи, восприятия, осмысления — и которые так или иначе находят свое отражение в структурах, в языке текстов. Свойства эти органичны и универсальны для всей традиционной культуры, материализуемой в многообразных формах и фактах этнографической действительности. Вся система сохранения, развития и передачи культурных навыков, традиционных знаний, мастерства в самых разных сферах жизни, в представлениях о мире, в нормах поведения, в социальных связях строится на принципах устности. Тот факт, что на определенных этапах могут включаться элементы письменной культуры, не меняет существа дела: культура остается устной по своей природе, так же как культура письменная остается сама собой, усваивая какие-то элементы культуры устной. Принципиальное значение имеет не тех-

ническая сторона дела (возможность обмена техникой функционирования), но сущностная дихотомия двух культур. Взаимоотношение их на разных стадиях истории и у разных этносов неодинаково. Основная тенденция (в масштабах всемирного процесса) заключается, по-видимому, в постепенном размывании устной культуры и интенсивном расширении культуры письменной. Но пока устная культура жива, она обладает своими качествами. Весь традиционный социальный, исторический, поведенческий опыт этноса сосредоточен, закреплён, хранится в памяти, в сознании, в различных вещественных выражениях. Передача и усвоение этого опыта лишь отчасти в некоторых разделах выделяются в специализированные сферы, в основном же они естественно включены в процесс жизнедеятельности, практики коллектива. Специально обучают тому, что требует индивидуального мастерства, основная же масса традиционных знаний, навыков, умений осваивается как бы незаметно и органично, спонтанно, неформально. Вновь обучившиеся становятся хранителями данной традиции, продолжая опыт „учителей” или „отбирая” ее у них (так взрослые утрачивают знание игр, „отдавая” их детям).

Всю традиционную культуру – независимо от характера ее материализации – можно обозначить как устную в широком смысле слова.

Для одного из ведущих направлений современной американской фольклористики категории „oral” и „orality” (как системы, обладающей своими закономерностями и определяющей способы и характер внутренней организации текстов) приобрели ключевой методологический характер и заняли значительное место в конкретных исследованиях. Направление это сложилось отчасти под воздействием идей Пэрри–Лорда и продолжает развивать их, хотя к ним несводимо. Устность („orality”) может употребляться как категория, объединяющая все естественные способы передачи информации с участием уст, ушей, глаз, других частей тела, с использованием разных знаковых систем. Именно в таком объединяющем смысле устность противопоставляется письменности в ее разнообразных выражениях, а равно всем современным способам технической передачи информации. Кроме того, „устность” фольклорной трансмиссии противопоставляется „устности” организованных форм трансмиссии (школы, собрания, лекции и т. п.). В понятие „oral” в таком случае входят: „обучение через передачу опыта”, „восприятие путем подражания / повторения”, „обучение показом”. Масса традиций переходит от поколения к поколению именно таким способом. Так, младшие дети на игровых площадках воспринимают в процессе игры весь соответствующий комплекс, включая вербальные формы, терминологию, правила, своеобразную обрядность, искусство достижения победы. А. Тэйлор говорит о передаче фольклорных ценностей словом или через обычай и практику, что равнозначно [274, р. 34]. По словам А. Дандеса, способ фольклорной устной трансмиссии не ограничен собственно фольклорным материалом. Многие аспекты культуры передаются так же: мальчик на

ферме может научиться водить трактор, наблюдая, как это делает отец, или получая словесную инструкцию, либо в результате применения обоих способов [277, р. 20–21].

Д. Бен-Амос подчеркивает одно из важнейших условий фольклорной коммуникации: она имеет место в ситуациях, когда люди стоят лицом к лицу и прямо обращаются друг к другу [260, р. 12–13]. Способы обращения при этом уже не играют роли – все они устные.

Л. Хонко предложил схему фольклорных форм трансмиссии, удачно демонстрирующую их специфику. Для бесписьменного общества устность является универсальной формой, и его можно определить как устное общество, в котором все – фольклор: закон, экономика, религия, общественный порядок и практическое умение.

В более узком смысле устность есть укороченная форма двойного термина „устный–аудиальный”. Она образует бинарную оппозицию с визуальным. В таком случае устность и визуальность – два важных взаимодействующих фактора традиционного общества, а вместе с музыкой / ритмом они образуют структурный треугольник. В письменном обществе устность ограничивает свои функции [313, 1985, № 3, р. 5].

Способы и законы устной трансмиссии и устного закрепления традиций разнообразны и, к сожалению, плохо описаны, что объясняется, конечно, сложностью наблюдений над живыми процессами. Передача и усвоение информации не могут быть сведены к однократным актам, они характеризуются длительностью, многоступенчатостью и по этой причине трудноуловимы для исследователя. В отечественной науке наиболее обстоятельный – с привлечением данных смежных дисциплин – анализ этих проблем принадлежит К. В. Чистову [234]. В американской науке характерна тенденция рассматривать oral transmission как самый показательный фактор, способствующий адекватному определению фольклора. „В своем культурном контексте фольклор – не совокупность объектов, но процесс; чтобы быть точным – коммуникативный процесс”. При этом отрицается дихотомия процесс–его продукция. „Рассказывание – это рассказ. Поэтому рассказчик, его рассказ и аудитория – все соотносятся друг с другом как компоненты единого континуума, который есть коммуникативное событие” [260, р. 10]. Характерно возражение по этому поводу А. Дандеса: „Конечно, нет никакого вреда в идее, что фольклор трансмиссионен подобно другим аспектам культуры, но должно быть понятно, что это никаким образом не включается в определение фольклора”. Для этого необходимы не внешние, а внутренние критерии [277, р. 21].

Таким образом, фольклор – в узком ли, широком ли значении – характером трансмиссии (а по существу – жизни) вливается в единый поток традиционной культуры, общим качеством которой на всех стадиях ее развития является „устность”.

То же самое можно сказать и о таких специфических качествах фольклора, как безличность, общераспространенность, следование

образцам/стереотипам, функциональность. Понятие безличности заменяют часто категориями коллективности, анонимности, вместо следования образцам говорят о традиционности и т. д. Замечательно то, что все названные определяющие критерии равным образом приложимы, скажем, к жилищу, одежде, праву, отношениям родства, обрядам и к любой другой сфере традиционной культуры. По всем этим признакам народная культура оказывается в оппозиции к культуре профессиональной, авторской, письменной, более того, по ряду своих особенностей она не соприкасается с последней и не может ей противопоставляться. Это и естественно, поскольку фольклор сложился, развивался, достиг вершин вне отношений с письменной культурой (имеется в виду типовая ситуация, когда фольклор веками существует до появления литературы) и поскольку в программу фольклорной культуры, в его генотип противостояние письменной культуры не входило. Можно, скорее, говорить об обратном – о возникновении и развитии письменной культуры с оглядкой на фольклорную культуру, с использованием ее опыта и противостоянием ей.

Некоторые итоги обсуждения проблем устности фольклора подведены в монографии Р. Финнеган [278]. Здесь рассмотрены многие важные аспекты, касающиеся разнообразных типовых ситуаций в связи с устными текстами. Автор обнаруживает, что общие критерии теории устности, распространенные в науке, трудно приложить к текстам разных жанров, не избежав упрощений. По ее мнению, теоретические построения должны опираться на понимание широты и разнообразия форм устности, которые дают о себе знать в сферах сочинения, исполнения текстов, коммуникации, вариативности. Вот некоторые выводы, предложенные Финнеган: „Устная поэзия, скорее, есть неизбежно относительное и комплексное понятие, чем абсолютная и ясно ограниченная категория” [ibid., p. 22]. „Идея чистой, неконтаминированной «устной культуры» как основной отправной точки для обсуждения – это миф” [ibid., p. 24]. „Произведение устной поэзии, чтобы достигнуть своей полной реализации, должно быть исполнено. Один текст сам по себе не может конституировать произведение устной поэзии. Аспект исполнения лежит в сердцевине всей концепции устной литературы” [ibid., p. 28]. Реальные процессы создания, запоминания, исполнения по-разному проявляются и взаимодействуют в зависимости от жанра, культурной традиции и даже поэтической индивидуальности [ibid., p. 86].

Очевидно, что с понятием „oral” в американской фольклористике связаны далеко не рутинные технические аспекты. Устность выступает для многих ученых, представителей так называемой oral theory, как важнейшее качество внутренней художественной системы фольклорных форм. При этом особенное внимание обращается на подлинность текстов, привлекаемых к анализу, т. е. на установление того, что собиратель получил текст действительно в устном исполнении и что, самое главное, документально можно подтвердить – сам исполнитель получил его устным же путем [328, p. 197]. Устная

теория преимущественно направлена на изучение эпической поэзии в духе идей Пэрри–Лорда. С 1986 г. в Охайо выходит периодическое издание „Oral Tradition” под редакцией Дж. М. Фоули и при участии многих известных специалистов. Оно должно стать центром сравнительных и междисциплинарных изучений „устной литературы”. Вышло более десяти томов, выразительно демонстрирующих успех приложения идей и методов Пэрри–Лорда к эпосу разных народов. В этих изданиях принимал участие и А. Лорд. Его работы развивали и уточняли положения его знаменитой монографии и трудов его последователей. Лорд предупреждает, в частности, от буквального применения понятия „oral”, когда речь заходит о традиционной литературе: эту последнюю неправомерно определять на основе критерия устности исполнения, игнорируя проблему происхождения. Устная литература традиционна по происхождению и по своей природе. Речь должна идти не только о существовании ее в традиционной среде, о хранении, передаче, исполнении и восприятии соответственно определенным традиционным нормам, о традиционной поэтике, но – как выделяет прежде всего Лорд – о глубине значений, которая неизменно присутствует в текстах и которая определяется происхождением, связью с предшествующими поколениями. Лорд не считает неудобным сочетание „устная литература”: во-первых, потому, что литература для него – это „тщательно построенное словесное выражение”; во-вторых, потому, что лишь установление различий с письменной литературой дает существование литературе устной. Последняя же лишается своего смысла без учета ее традиционности [305, р. 467–468]. В частности, конструктивная роль традиции воплощается в формуле, которую надо рассматривать как структурно-интегрирующее средство семантической, синтаксической и ритмической организации текста [304] (см. также [257, р. 32]).

Отсюда же подчеркивание динамической силы традиции как некоей существующей с прошлых времен совокупности специфических материалов культуры, содержания и стиля, переносящихся в настоящее и воздействующих на исполнителей гораздо сильнее их собственных вкусов и направленности дарования [326, р. 32].

Устную литературу следует рассматривать как часть устной традиции, как „форму коммуникации, которая употребляет слово в речи чрезвычайно сильно стилизованным, художественным способом”. Именно устная литература должна занимать в изучении фольклора центральное место [305, с. 273].

Широко распространившийся термин „устная традиция” принципиально объединяет две категории в качестве наиболее существенных признаков фольклора. Собственно, именно единство их наполняет понятие фольклора глубоким значением. По словам Яна Ван-Сины, „корпус устной традиции” формирует „коллективную память” общины, и культуры воспроизводят себя главным образом через устную традицию и традиционный двигатель поведения. Устная традиция в собственном смысле слова начинается, когда сообщения

передаются через поколения. Устная традиция как память поколений реализуется в различных материальных формах – текстах разной жанровой принадлежности [322, р. 565].

Несомненно, что проблема традиции – одна из ключевых для понимания фольклора во всех основных его аспектах. Не всегда традиция в фольклоре требует, на наш взгляд, неперменного сочетания с категорией устности.

Само понятие традиции охватывает все области деятельности человека и общества, все отношения, всю сферу культуры. С этой общей позиции проблема рассмотрена в новейшей монографии И. Т. Касавина, к которой мы и отсылаем читателя [96].

По-своему категория традиции обнаруживает свою универсальность на всем пространстве фольклорной культуры – как совокупность накопленного опыта поколений, наследия, живущего в памяти и реализуемого в самых различных формах и на самых разных уровнях и являющегося одновременно основой функционирующей системы и источником создания новых систем.

Тексты, пришедшие из прошлого, – это один из наиболее очевидных, осязаемых типов фольклорной традиции. Соседствующий с ним тип составляют традиционные слагаемые текстов: образы, формулы, символы, общие места и т. д. Традиционна вся система правил, по которым создаются и живут тексты и их составляющие, к традиции относятся грамматика жанров, поэтический язык, глубинная семантика, заключенная в подтексте, устойчивые функциональные связи, законы, регулирующие исполнение. Существенным является то, что в сферу традиции входит не только сама фольклорная „материя” и законы ее существования, но и знание ее, умение разложить ее на части и сложить вновь в том же или в сварьированном виде, владение грамматикой, а помимо всего – искусство исполнения, всякий раз обусловленного спецификой текста, его песенной, нарративной или другой природой, наличием специфических тонкостей исполнительства для каждого вида и т. д. И традиционность самой поэзии, и традиционность знаний ее по-настоящему сохраняются при наличии фольклорного сознания, которое также насквозь традиционно. Можно сказать, что фольклорная традиция – это единство материала, владения им и менталитета среды. Традиция предполагает живое обращение, функционирование в подходящих условиях. Своеобразие ее, однако, заключается в том, что она не просто существует, поддерживается в памяти, самовоспроизводится, повторяется без конца, но и движется, меняется, составляя почву, источник, арсенал всех новообразований в фольклоре. Новое возникает только в связи с традицией, в порядке преемственности, преодоления, отрицания традиции. Фольклорный процесс протекает только внутри традиции и во взаимоотношениях с нею. В ответ на возможные возражения, что культура вообще живет и движется взаимодействием творчества и традиции, скажем, что, во-первых, традиционность в фольклоре всеохватывающа, всепроникающа, действует с исключительной после-

довательностью и не допускает „сторонних” процессов, а, во-вторых, все ее проявления обусловлены внутренними закономерностями, вытекают из ее состояния. Феномен фольклора в том, что любой отдельно взятый текст, какой-либо его элемент, любое правило фольклорной грамматики, как и любой жанр, проясняют свои значения лишь на фоне традиции: сами по себе они словно бы не существуют.

Присоединимся к словам И. Земцовского: „Традиционность касается в фольклоре всего без исключения, начиная от особого склада мышления, от мировоззрения, не подверженного моде, от особой точки зрения на жизнь и историю... и кончая манерой звукоизвлечения” [83, с. 43].

7

Теперь нам предстоит обратиться к проблеме стадияльно-исторической и социально-культурной стратификации фольклора. Мы имеем дело с двумя аспектами проблемы, отчасти независимыми один от другого, отчасти пересекающимися. Применимо ли понятие „фольклор” ко всей культурной традиции, начиная с истоков ее, или оно приложимо лишь к отдельным этапам ее истории? Каковы критерии стадияльных ограничений его применения? Вопросы эти отчасти были подсказаны движением науки, дифференциацией родственных дисциплин, отчасти оказались связанными с толкованием термина, предложенного В. Томсом. Вокруг скромной заметки этого безвестного автора накопилось столько наносного, чуждого его содержанию, несправедливого, что есть смысл вновь вернуться к ней и попытаться прочитать ее непредвзято. Основу письма В. Томса в журнал „The Atheneum” составляет мечта воссоздать Мифологию Британских островов, подобную Мифологии Немецкой Якоба Гримма. Эта мифология может появиться лишь путем собирания бесконечного множества мелких фактов, относящихся к древним нравам, обычаям, обрядам, суевериям, балладам, пословицам и т. д. Хотя многое полностью исчезло, так же многое рассыпано в памяти тысяч читателей журнала. Эти остатки В. Томс уподобляет колоскам, которые сохранились рассеянными по полю. Когда-то с этого поля „наши предки могли собирать значительный урожай”. До сих пор такой разнообразный материал объединяли словами „popular antiquities” или „popular literature”. Томс предлагает новый термин — „хорошее саксонское составное” — „Folk-lore” („The Lore of the reople”). Вторая часть термина — „lore” — позволяет объединить разнородные материалы по признаку их общей роли в культуре, по их, так сказать, источниковедческой ценности. Томс подчеркивает, что, будучи незначительными, пустяковыми, если брать их в отдельности, материалы эти, взятые в системе, обнаруживают громадную значимость. Очевидно, что для Томса Folklore как целое принадлежит

древности. Отдельные факты, сохраняемые в памяти и в практике современников, интересны именно тем, что выступают как остатки целого, подлежащего восстановлению. В заметке Томса нет ничего, что свидетельствовало бы о его интересе к современным функциям или современному восприятию фольклорных фактов и тем более к пониманию фольклора как современного творчества [274, р. 4–6].

Позднейшая наука наполнила термин, предложенный Томсом и показавшийся удачным (именно как термин), своим содержанием, и надо признать, что автор его не несет за это никакой ответственности.

Множество подходов можно свести к нескольким ведущим позициям.

Позиция первая (А. Краппе). Folk-культура существует там, где ей противостоит/с нею сосуществует культура письменная. К культурным традициям „полуцивилизованных” народов понятие фольклора неприменимо, собирание и интерпретация „устных” материалов – задача этнографов [255, р. 256–257]. Не стоит тут же приписывать автору и его единомышленникам предрассудки расового или культурного порядка. За этой концепцией стоит убеждение, что „примитивную культуру” надо изучать как целое, и реальное понимание того, что исследование традиционной культуры в обществе со сложившейся „письменной культурой” требует своих методов и идей (см. также [286, vol. 1, р. 403]).

Позиция вторая. Фольклор представляет собою пережиточное явление – остатки архаической „устной культуры”. В силу того что понятие „фольклор” в таком случае приобретает уничижительный оттенок, в современных развивающихся странах существует негативное к нему отношение.

Позиция третья. Фольклор – „живая старина”, средоточие древних национальных ценностей, выражающих дух народа.

Позиция четвертая. „В чисто устной культуре – все фольклор”. В современном обществе это преимущественно то, что передается по обычаю. „Фольклор образует базовую часть нашей устной культуры, аккумулируя материнский разум поколений, который связывал человека с человеком и народ с народом традиционными фразами и символами” [286, vol. 1, р. 398–399].

Позиция пятая. В последнее время в разных научных школах укрепляется взгляд на фольклор как явление культуры, существующее на всем протяжении истории человеческого общества, протягивающееся от первобытности до современности. На каждой стадии фольклор обладает своими специфическими качествами, своим составом, своими общественными функциями. Вместе с тем история фольклора, его жизнь определяется глубокой преемственностью, действием традиционных универсалий, сохранением на последующих этапах предшествующих ценностей не только как пережитков, но и как живого наследия. Отграничение „устной культуры” „примитивных обществ” от фольклора „письменных обществ” неправо-

мочно именно в силу наличия и активного действия глубинных преемственных связей. Разумеется, фольклорная культура в современных обществах характеризуется особыми качествами, своими процессами, механизмом возникновения и обращения, что требует применения к ее исследованию соответствующей методики. Показательно, что в наше время резко возрос интерес к проблемам современного фольклора.

Второй аспект — это социальная природа и социальная дифференциация фольклора. Стоит напомнить, что первоначально распространение термина „фольклор” у нас в 20-е гг. обосновывалось желанием вывести из употребления как социологически несостоятельный, обремененный романтическими предрассудками термин „народная поэзия”. В противовес категории народного был выдвинут принцип классового критерия, в соответствии с которым фольклор — как старый, так и современный — дифференцировался по своей классовой принадлежности и направленности. Так, фольклор крестьянский, утратив свою цельность, рассматривался в рамках „более узких социальных групп”, создававших его. Для XIX в. выделялся фольклор бурлацкий, ямщицкий, разбойничий, тюремный, солдатский, рекрутский. В городе свой фольклор был у мещан; существовал фольклор рабочий, „трактирно-цыганский”, „лакейский”, фольклор семинаристов, студентов, революционной молодежи [190, с. 5].

Однако, когда в середине 30-х гг. понятия „народ”, „народный”, „народное творчество” были восстановлены в правах и наполнились особенным патриотическим содержанием, в фольклористике вновь вернулись к терминам „народное поэтическое творчество”, „устная народная поэзия”, истолковав их в духе марксистско-ленинской теории [11–13]. При этом проблема социальной дифференциации фольклора отступила на задний план и по существу должным образом с тех пор не рассматривалась сколько-нибудь серьезно. В рамках общенародного по своему характеру творчества выделялись фольклор крестьянский и рабочий и — в качестве частных ответвлений — солдатский, бурлацкий и др.

Догматизация понятия „народное поэтическое творчество” словно бы определило границы фольклора как социального явления. Одновременно понятие это приобрело оценочный характер. „Народное” стало означать принадлежность к высшим художественным достижениям, к сокровищам, „памятникам”. Допускалось наличие в фольклоре противоречий, проявлений исторически объяснимых слабостей идейного порядка, влияний господствующей идеологии. Но нельзя было даже допустить мысли о существовании „антинародного” фольклора или фольклора, принадлежащего „ненародным” социальным группам и слоям. Самое любопытное — идеи эти не навязывались нам извне, они формулировались в среде специалистов, убежденных, что они полностью соответствуют теории марксизма-ленинизма. В учебной практике и в практике средств массовой информации эти идеи приобрели характер непогрешимых истин.

Но и в серьезной научной литературе никто не подвергал их сомнению.

Наука оказалась в плену терминологической неупорядоченности. Слово „folk” получило у нас однозначный смысл: „народный”, а сами понятия „народ” и „народный” были приняты фольклористикой в трактовке марксистского обществоведения: народ в антагонистических формациях объединяет угнетенные массы трудящихся; господствующие эксплуататорские группы исключаются из этой категории. Сюда добавлялись еще марксистские положения о народе как решающей силе истории, творце всех материальных ценностей и создателе и носителе ценностей духовных. Не были полностью забыты и романтические представления о народе как средоточии мудрости, извечных национальных традиций и идеалов.

Наука немало потерпела от того, что сложное явление культуры, обладающее своей спецификой, получило, в сущности говоря, не терминологическое, а идеологическое определение. Словосочетание „народное творчество” оказалось отягощенным идеологическими догмами, оценочными нагрузками. Одним из последствий этого оказалось жесткое отмежевание части фольклорной культуры от всего ее массива, на пути изучения которого были поставлены идеологические преграды. Установка на восприятие народного творчества как чистого продукта культуры обернулась не только утратами для науки, но и создала соответствующую идеологическую атмосферу, в которой догматики могли свободно организовывать проработки, подвергать ученых разной критике за отступление от „марксистских истин”, за „популяризацию” „антинародных” произведений и т. д.

В зарубежной науке „folk” первоначально выступало (а иногда выступает и в наше время) синонимом „people” и „Volk”, разделяя их неоднозначность и социологическую неопределенность. Однако теперь положение меняется. В американской фольклористике термин „folk” утрачивает свою связь с первоначальным значением (в лучшем случае первоначальное значение, равное „people”, оказывается лишь одним из многих равноценных). Главное — это то, что слово приобретает условно-терминологическое значение, освобождаясь от идеологических нагрузок, связанных с буквальным его прочтением. Конвенциональность употребления слова по-своему удачно выразил Ян Брунванд: folk — это кто угодно, у кого есть фольклор [264].

Терминологически folk обозначает любую общность, любую группу, коллектив, некую единицу; они состояются по разным признакам: этническим, социальным, территориальным, профессиональным, половозрастным и иным. Главный признак folk — осознание внутренних связей по разным линиям и основанных на этих связях традиций, которые получают свое выражение, в частности, в фольклорных формах. В материалах упоминавшегося выше Комитета ЮНЕСКО говорится о группах — семейных, территориальных, национальных, региональных, религиозных и др., чье самосознание фольклор выражает [313, 1985, N 1–2, p. 7].

С особенной последовательностью и полемичностью идею folk выразил А. Дандес в статье „Who are the folk?“. Он подвергает обоснованной критике характерное для прошлого отождествление folk с крестьянством, рассмотрение всего, относящегося к folk, на уровне „illiterate“ („неграмотного“, „невежественного“), трактовку folk как находящегося между „диким“, „примитивным“, „бесписьменным“ и „цивилизованным“, „письменным“, „высоким“, „урбанистическим“. Согласно концепции Дандеса, „термин <folk> может относиться к любой группе какого бы то ни было народа, которая разделяет по крайней мере одну общую особенность. Не имеет значения, каков этот связующий фактор – общий род занятий, язык или религия, но, что важно, – группа, сформировавшаяся по любой причине, будет иметь некоторые традиции, которые она считает своими собственными... традиции, которые помогают группе осознавать групповое тождество” [277, р. 7] (см. также [274, р. 2]). Все folk-группы имеют свой фольклор, и он „обеспечивает социально санкционированный набор для выражения критического беспокойства, ставя проблемы, так же как и храня художественные средства выражения для передачи характера и взгляда на мир” [277, р. 9]. Отсюда возникает несогласие с марксистской концепцией фольклора как творчества „нижних классов”. В понимании Дандеса ряд групповых форм фольклора в сущности бесконечен: его составляют фольклор национальный, семейный, фольклор шахтеров, ковбоев, рыбаков, лесорубов, железнодорожников, игроков в бейсбол, военных. Возникновение новых общественных групп порождает и новый фольклор, например туристов, джазовых музыкантов, банковских служащих, мотоциклистов или программистов [277, р. 7–9]. У каждой семьи есть свой фольклор, сочетающий традиции двух родительских сторон: он может включать сюжеты о появлении семьи в данном месте, „семейные сигналы”, специфические традиционные выражения и т. д. Образование групп может идти по религиозному признаку. Университеты, колледжи, школы – тоже группы со своими традициями и своими легендами, песнями, шутками, обычаями. В конце концов даже сами фольклористы – это группа, folk.

Члены современного общества выступают как участники многих и разных folk-групп, как более или менее постоянных, так и временных. В конечном счете число участников группы не имеет значения, их может быть даже просто два. Современный технизированный уровень жизни не препятствует созданию фольклора новых групп, а телефон, радио, телевидение даже ускоряют его распространение.

В концепции А. Дандеса немало привлекательного. Она демократична, она снимает с фольклора налет некоей исключительности, исторической и социальной экзотичности, художественной элитарности. Она кладет конец попыткам возвести искусственные границы между фольклором разных исторических эпох и разных уровней культуры. Утверждая фольклор как тотальное явление, возникающее и обращающееся повсюду в человеческом обществе, она одно-

временно вносит в него дифференцирующее начало, отнюдь не ограничиваемое категориями классовости, но считающееся с реальностью богатого и многообразного мира действительности. Наконец, в этой концепции есть еще один важный момент — она придает должное значение социально объединяющей функции фольклора, равно как и функции выражения группового самосознания.

Уязвимость концепции А. Дандеса я вижу в том, что в ней как бы уравнивается культурное значение и ценность всего множества групповых феноменов, а вместе с этим и их научная равнозначимость. Безусловно, наука должна заниматься всей массой групповых фольклорных явлений и форм. Более того, к явлениям летучим, быстро исчезающим она обязана проявлять повышенное внимание. Наша отечественная наука много потеряла, проходя мимо фольклора разных (не очень заметных) социальных и профессиональных групп, почти полностью игнорируя фольклор школьников, студентов, совершенно не интересуясь фольклором семейным, дворовым и т. д. и т. п. При всем том будет справедливым с точки зрения интересов национальной культуры и задач науки подтвердить, что на первом месте должно стоять собрание, описание и исследование фольклора тех исторически сложившихся групп, которые составляют основу нации, этноса. Утверждая этот тезис в качестве принципиального, я вовсе не желаю умалять работы по изучению фольклора всех групп, которая всегда должна вестись с предельной активностью.

Если фольклорная культура рассматривается как культура неписьменная, закрепляемая лишь устной традицией и функционирующая в специфических „устных” формах, если один из ее устойчивых признаков — это неофициальность, а другой — включенность в практику, в те или иные формы непосредственного общения, то совершенно естественно предполагать наличие и развитие ее всюду там, где возникает потребность такого рода, а не только лишь в „бесписьменном” обществе и тем более не только в „низшей” среде, в угнетенных слоях общества. В России XIX в. несомненно существовал фольклор не только крестьянской деревни, помещичьей дворянской и лакейской, но и дворянской усадьбы; не только фольклор мастеровых, мелких торговцев и городской гольфильды, но и гостиных, балов и приемов, кабинетов и — наверняка — самого царского двора; не только фольклор солдатской массы, но и офицерский; фольклор монашеский, нищих, чиновников разного ранга, прислуги, полицейских, профессоров, обитателей ночлежек, газетчиков и т. д. и т. п. Следы этого фольклора хранят произведения русской литературы (самый яркий пример — творчество Н. С. Лескова, см. [54]), мемуары, газеты, разного рода документы. Весь он канул в прошлое, в частности, и потому, что основная масса его носила летучий характер.

По-видимому, мы вправе говорить о двух — частью независимых, частью пересекающихся и взаимодействующих — фольклорных системах, существование которых обусловлено социально-культурными факторами. Одна система принадлежит среде с господствующим

фольклорным сознанием и фольклорным способом сохранения и передачи культурной традиции. Другая функционирует в среде, культура которой определяется письменной, „ученой” традицией. Чистой письменной культуры не существует, поскольку она не может покрыть всего многообразия общественных потребностей данной среды. Целый ряд сфер общественной жизни предполагает использование фольклорных форм. Другими словами, к фольклору как феномену неприменимы классовые критерии, оценочные принципы. Фольклор может быть наполнен любым содержанием, и — подобно другим культурным феноменам — социальная его сущность всегда конкретна.

Заметим в заключение, что есть исторические эпохи и есть явления фольклора, когда эта социальная конкретность затухает, отступает на задний план, когда какие-то фольклорные формы обнаруживают свою общенародную сущность. В. П. Даркевич в своей книге, посвященной народной культуре средневековья, показал единство светской праздничной, площадной, карнавальной культуры и невозможность строгого социального огораживания ее функционирования [69]. Еще раньше о едином и целостном мире „площади позднего средневековья и Возрождения” писал М. М. Бахтин (цит. по [69, с. 95]). Единение участников этих празднеств могло иметь место лишь в условиях единого языка/единых представлений. Культура фольклорная и культура „ученая” взаимодействовали сложным образом: имели место и антагонизм, и подавление первой культуры церковью, и искажение и попытки принорования ее к потребностям официальной идеологии [64, с. 11–12].

Фольклорная культура в этом смысле отнюдь не сводится к культуре народных масс, она как феномен много шире и богаче, и традиция отождествления фольклорного только с народным должна быть разрушена.

Фольклор и действительность

1

Тема, вынесенная в название главы, включает по крайней мере три основных аспекта: первый — это место фольклора в действительности, т. е. в окружающем его пространстве общественной жизни, роль его здесь, отношение к нему, восприятие его людьми; второй, который можно рассматривать как конкретизацию первого, — взаимоотношения фольклора с разными сферами действительности; третий — это различные формы и выражения обусловленности фольклорных явлений внефольклорными факторами, зависимостей от внешней среды. Очевидно, что аспекты эти не всегда поддаются раздельному рассмотрению.

Одна из главных трудностей разработки темы вызывается сложностью самого феномена фольклора, невозможностью рассматривать его в неких однозначных категориях. Речь идет к тому же о явлении, которое по-разному живет на разных исторических стадиях общественного бытия и в различных конкретно-исторических хозяйственных, социальных, бытовых, культурных условиях. Необходимость учитывать стадиальный (вертикальный) разрез, с одной стороны, и конкретный социально-этнический и культурно-бытовой (горизонтальный), с другой – заставляет быть крайне осторожным при любых попытках предложить какие бы то ни было обобщающие характеристики. Есть и не менее существенная третья сторона – внутренние качества фольклорной культуры, создающие широкий спектр ее конкретных проявлений.

При всем том мы вправе говорить о существовании и активном выражении некоторого комплекса закономерностей, типовых качеств, постоянно действующих регуляторов, которые так или иначе определяют взаимоотношения фольклора со всей совокупностью жизни этноса и его отдельных групп. Комплекс этот, конечно, не универсален, но в нем можно увидеть некоторые преобладающие тенденции.

В начале обсуждения темы представляется вполне своевременным подвергнуть критическому пересмотру прочно утвердившиеся в советской науке и получившие характер основополагающих идеологических постулатов положения о фольклоре как вторичном, надстроечном явлении, отражающем бытие. С точки зрения правоверного теоретического догматизма любая попытка отклониться от формулы „действительность первична, фольклор вторичен” (или, что одно и то же, „в фольклоре нет и не может быть ничего, кроме действительности”) должна была расцениваться как подрыв основ марксистско-ленинского материалистического понимания истории и искусства. При этом и сама категория бытия, действительности трактовалась плоско и примитивно.

С этим была связана и подчеркнутая идеологизация как фольклора, так и науки о нем. Фольклор – „выражение чаяний и ожиданий народа”, „выразитель мировоззрения трудовых масс”, „идеологии и художественных вкусов трудового народа” [175, с. 6–7], „оружие... борьбы за свои классовые интересы” [там же, с. 179].

В руках вульгаризаторов и догматиков от науки эти постулаты служили методологическим орудием для поверхностных, чисто иллюстративных описаний и одновременно для пресечения любых попыток ученых проникнуть в сложность явлений. Все печальной памяти проработочные кампании, наклеивание разного рода ярлыков на авторов неординарных, а то и просто выдающихся трудов, обвинения в безыдейности, антиисторизме и прочих грехах имели „теоретическую” основу как раз в этих постулатах. К сожалению, они проникли и в серьезную науку, хотя нередко носили характер защитного средства. В последние десятилетия обстановка в отечест-

венной науке значительно изменилась, исследователи могли просто игнорировать привычные формулы. Однако в общетеоретическом плане расчета с ними произведено не было, что позволяло последователям моноидеологического догматизма верить в непреложность своих постулатов и время от времени обличать отступников.

Одним из последовательных борцов против вульгарно-догматического толкования фактов фольклора был В. Я. Пропп. С естественной озабоченностью отмечал он „довольно типичную для целого ряда современных работ” „явную и несколько примитивную антиисторичность”, проявляющуюся особенно наглядно в толковании связей фольклора с действительностью. В качестве курьезного примера он ссылаясь на книгу В. П. Аникина „Русская народная сказка. Пособие для учителей” (М., 1959). Аникин усматривает классовую борьбу в сказках о животных. «Социальный аллегоризм есть важнейшее свойство народных сказок о животных, и без этого аллегоризма сказка была бы не нужна народу». Таким образом, сказка как таковая народу не нужна. Нужен только аллегорический социальный смысл. Автор пытается доказать, что волк — это «народный притеснитель». К таким же притеснителям принадлежит и медведь. В области волшебной сказки к народным притеснителям социального порядка отнесен Кощей» [163, с. 81]. С тех пор как все это было сказано, прошла четверть века, и можно было бы не вспоминать, если бы не то обстоятельство, что „курьезные” и вульгаризаторские положения продолжают переходить из одной работы Аникина в другую. „Реальные прототипы образа лисы надо искать среди тех людей, мораль и образ жизни которых были глубоко чужды народу”; „фантастические рассказы о животных как род сказочной поэзии возникли в острых перипетиях социально-классовой борьбы и несут на себе ее отчетливую печать” [14, с. 138, 140]. А вот как характеризуется — в соответствии с принципами „конкретного историзма”, декларируемыми Аникиным, — былина о Ставре: „Боярин Ставер — торговец-ростовщик”; былина „не воспела боярина-богатея и ростовщика. Настоящим героем, бесспорно, надо признать жену Ставра” [там же, с. 232—233]. Увы, это не обмолвки и не издержки стиля, но рядовое выражение методологии, в свете которой красочные произведения народной фантазии, исполненные глубокого смысла, обладающие сложным подтекстом, оказываются плоскими иллюстрациями.

Конечно, теория „вторичности” и жесткой идеологической направленности фольклора могла реализовываться в не столь вульгарных формах и применение ее серьезными исследователями способствовало раскрытию отдельных сторон фольклора, остававшихся ранее в тени. Но, в сущности говоря, такие исследователи неизбежно должны были входить в конфликт с теоретическими постулатами, открывая для себя всю сложность и противоречивость отношений фольклора с действительностью, заложенные в самой его природе. В итоге мы вправе говорить по крайней мере о двух концептуальных положениях, противостоящих господствовавшей еще недавно

тенденции – рассматривать фольклорные факты в прямолинейной обусловленности соответствующими фактами социального порядка. Первое из этих положений сформулировано В. Я. Проппом: „Легко впасть в ошибку, полагая, будто фольклор непосредственно отражает социальные, или бытовые, или иные отношения. Фольклор, в особенности на ранних ступенях своего развития, – не бытописание... Действительность передается не прямо, а сквозь призму известного мышления, и это мышление настолько отлично от нашего, что многие явления фольклора бывает очень трудно сопоставить с чем бы то ни было... Поэтому мы иногда тщетно за фольклорной реальностью будем искать реальность бытовую... Мы рискуем впасть в своего рода наивный реализм, либо будем воспринимать явления фольклора как гротеск, экзотику, вольную игру необузданной фантазии” [163, с. 26–27]. Справедливость и научная продуктивность этих мыслей подтверждена немалым числом исследований последнего времени.

Второе положение не получило пока что столь же четкого выражения, хотя фактически оно находит реализацию в современной научной практике. Суть его в том, что значительнейший массив фольклорной культуры ни в коей мере несводим к вторичному отражению, но органично и непосредственно включен в бытие и столь же материален и первичен, как, скажем, возделывание плантаций, постройка домов, сооружение лодок, охота или воспроизводство рода. Как и в физических предметах (артефактах), в явлениях фольклора (ментифактах) осуществляется подлинное единство материального и духовного, практического и идеологического. Фольклор выступает – в определенных условиях и обстоятельствах – равноценным участником прагматических действий, функционирующих социальных институтов, бытовых ситуаций. При этом нередко оказывается, что ставить вопрос о первичности и вторичности попросту некорректно, а иногда правомочно говорить о порождающей роли именно фольклорных фактов (см. об этом [25]).

Как уже следует из сказанного выше, ни социальная принадлежность, ни идеологическая направленность фольклорной культуры не выступают в качестве некоей однозначной постоянной и не должны, как это имело место до сих пор в нашей „установочной” литературе, входить в определение ее сущности. Мы имеем дело с явлением сложным, разнонаправленным, связанным так или иначе со всей совокупностью отношений в обществе. Определять фольклорность фактов культуры, прилагая к ним выверенные идеологические мерки, – грех, целиком лежащий на нашей науке, и чем быстрее и последовательнее мы будем от него освобождаться, тем лучше. Сам по себе фольклор как культурный феномен ни хорош, ни плох, ни прогрессивен, ни реакционен. Он прежде всего просто существует – так же естественно и необходимо, как жилища, одежда, орудия труда, еда, речь. Его субстанциональные признаки – вербальность, принадлежность устной традиции, специфические способы порожде-

ния и живого функционирования, а также качество особо значимое (которому будет уделено специальное внимание): я предлагаю определить его термином „включенность” или, лучше, используя иностранную основу, „инклюзивность”. Бессознательность и безличность характеризуют фольклорное творчество, они присущи ему по самой его природе, и никакая логика (вроде: должен же быть первый, кто сотворил или начал творить данный текст), равно как и никакие попытки представить процесс творения эмпирически (вроде горьковского „Как сложили песню”), не может опровергнуть или поколебать это положение.

Если понятием „фольклор” мы охватываем не выборочную по социально-идеологическим признакам, а всю вербальную традицию этноса, то неизбежно приходится считаться с тем, что фольклорная культура столь же многосоставна, пестра и богата своими формами, неисчерпаема по содержанию и разнообразна по функциональным связям, как и лежащая вне ее действительность.

Следование теории отражения требовало поисков той реальности, которую отражала и выражала народная поэзия, а также выявления оценок, отношения и — во вторую очередь — способов, какими все это достигалось. Отыскание разного рода реалий, исторических или бытовых, доказательство соответствий или совпадений занимали немало места в таких исследованиях. С другой стороны, утверждалась мысль, что фольклор, идя от реальности, минует необходимость ее непосредственного воспроизведения и идет к широким обобщениям. Оба подхода имели право на существование, но лишь при том условии, что они были применимы к части материала и отнюдь не исчерпывали возможностей его интерпретации. Будучи заявлены в категорической форме, они ограничивались поверхностным, иллюстративным толкованием фольклорных явлений. Поэтому заслуживает всяческого внимания взгляд на фольклор, свободный от идеологических постулатов. „Какова та реальность, та действительность, которую изображает народная лирика?”. На этот вопрос оригинально и смело отвечает Г. И. Мальцев: „Эта поэзия (элиминируя всякую реальность) в качестве единственного «реального объекта» имеет саму себя, т. е. ее поэтические формы не «относятся» (в миметическом плане) ни к какой реальности, кроме самого поэтического языка, их образующего”. И далее очень важное уточнение: „В предлагаемом подходе мимесис фольклорной необрядовой лирики понимается как ее направленность на традицию. Т. е. сама традиция понимается как субстанция содержания лирической песни, как та единственная реальность, которую изображает и выражает народная лирика. Именно традиционные смыслы и создают ту действительность, которая воспевается в песнях, создают тот своеобразный мир, который непосредственно несоотносим с миром «реальных данностей» и в известной степени противостоит «конкретному бытию» — это мир традиции” [112, с. 63–64].

Сказано превосходно. И может быть отнесено не только к народ-

ной лирике. Непосредственная несоотнесенность с миром „реальных данностей” „своего” фольклорного мира, противостояние „конкретному бытию” характерно и для героического эпоса, немислимого вне его многоветвистых связей с традиционными смыслами, и для сказок, и для ряда других жанров. Разумеется, это не может быть полностью распространено на весь массив вербальной фольклорной культуры, имея в виду богатый спектр ее отношений с лежащим вне ее миром. С позиций современного понимания самой природы фольклора убедительно опровергаются попытки навязать классическим его формам прямую зависимость от конкретной истории. П. Бочков возражает последователям неоисторической школы: „Глубинный смысл текстов”, по его мнению, „не может быть выведен прямо ни из «конкретного жизненно-исторического смысла фольклора» и его традиций, ни через «конкретное изучение истории народа, его жизни и быта»... Гораздо чаще фольклорный художественный образ функционирует как модель, как концепция данной человеческой общности, относящаяся к ее художественной, социальной или познавательной деятельности, а не как «художественное воссоздание реальности»” [35, с. 104].

Там же, где фольклор как будто непосредственно обращается к реальности, к лицам и событиям политической жизни, к обыденности, там происходит обязательная их трансформация, „выворачивание”, включение в „свой” фольклорный мир, где они обретают новую судьбу. И происходит это не от незнания реальности, не от капризов устной молвы и даже не от преднамеренных идеологических заданий, не от сознательных устремлений отдельных лиц или коллективов, а в силу природы фольклора, его сущности, коренных законов его жизни.

Зазоры между политической или бытовой реальностью и фольклорным откликом на нее (в тех случаях, когда он имел место) возбуждают как будто бы естественные недоуменные вопросы: отчего так? отчего события, прямо-таки просящиеся в песню, в предание в своем „натуральном” виде, либо вовсе обделены вниманием фольклора, либо представлены в нем, с точки зрения историка, искаженно, мелко? Вот кажущиеся на первый взгляд справедливыми претензии к современному фольклору, за которыми следует далеко идущая оценка „политического чутья” народа и даже отказ от безоговорочного признания за устным народным творчеством „квинтэссенции народной мудрости”: А. Еременко тревожит, что „у народа пропал политический инстинкт, политическое чутье... Приходится признать тот факт, что народ на уровне фольклора (политический анекдот) «не просек» той бездны, в которую он катился в так называемый период застоя. Все «брежневские» анекдоты – благодушно-снисходительные, по ним нельзя восстановить «ужаса ситуации»”, „размах преступлений”, увидеть, что „в Политбюро сидели... элементарные уголовники, банальные воры” [129, с. 4]. В этой суровой оценке проявляется характерная ошибка, свойственная, впрочем, и людям,

специально занимающимся фольклором: коль скоро в нем заключена „квинтэссенция народной мудрости”, естественно искать в нем прямые политические оценки, требовать информации и обобщений на уровне свободной прессы и передовой публицистики, а не находя их, заключать с чувством разочарования, что „произошла какая-то осечка”. Между тем мы не вправе предъявлять фольклору такого рода требования и претензии. В нем преломляется далеко не все, чем в данный момент живет общество, даже очень значительное и страшное. Основной жанровый массив фольклора чужд хроникальности, сиюминутности и даже просто откровенной злободневности. У каждого жанра свои сферы бытия, свои общественные функции и свои возможности. Что касается злобы дня, то это прерогатива слухов, сплетен, разного рода толков, острот, живой речевой стихии. Злобе дня посвящаются частушки и, конечно, анекдоты. Это — жанр совершенно специфической эстетики. Можно, не боясь преувеличений, сказать, что анекдот эпохи застоя дал такую характеристику времени, отношений, поведения людей, оценку исторических личностей и современников, какой мы не найдем в любых других источниках современной общественной мысли. Анекдоты о Брежневе надо рассматривать не изолированно, а в общем массиве текстов и сюжетов. Разумеется, они многого о нем не сказали, да и не могли сказать: не дело анекдотов творить политические биографии или создавать синтетический образ. В основе анекдотических циклов лежит, как правило, некая организующая идея, собирающая вокруг себя сюжетику и определяющая направление ударов. При этом цикл так или иначе ориентируется на какую-то традицию. Стоит еще учитывать, что анекдот самого высокого класса не бьет прямо в лоб, но идет к цели „обходным путем”. Анекдоты о Брежневе связаны с традицией рассказов о пошехонцах — людях предельной глупости, бездарности, неспособных к какому бы то ни было реальному делу. Брежнев — это современный пошехонец, но — в отличие от традиционных персонажей — пошехонец, поднятый на вершины власти и там обнаруживающий свое ничтожество. Нет, об этих анекдотах никак не скажешь, что они „благородно-снисходительные”. Они как раз свидетельствуют, что народ „просек” сущность „застойной” власти, хотя и обнаружил ее с одной только стороны. Об этом очень точно сказал В. Буковский, высоко оценив политический анекдот. Он точно подметил одно из главных свойств анекдота — в нарочито вымышленных, „перевернутых” формах оголять „нелепость всех пропагандистских ухищрений”, а заодно и самих жизненных ситуаций, противопоставляя им свою „правдивую историю социализма” [37, с. 183].

Но и фольклорная классика наглядно подтверждает, что политические события и коллизии, их реальные участники, оказываясь в поле зрения фольклора, трансформировались, обретая специфический вид и получая особенную трактовку: все это не просто накладывалось на факты и оценки, зафиксированные историческими документами, но — и как раз в самом главном, бросающемся в глаза, —

перерастало в вымысел, органически преобразовывалось в художественную конструкцию по специфическим законам фольклорного сознания. И получалось, что песни или предания о событиях и лицах отражали уже не историческую конкретику, а народную традицию. Таковы в большинстве своем произведения, героями которых выступают фольклорные двойники исторических личностей: Степан Разин, Довбуш, Петр Первый, атаман Платов и т. д. и т. п. На более архаическом уровне им до известной степени отвечают персонажи героического эпоса и мифологии.

2

В самом общем плане вербальный фольклор мы вправе рассматривать как средоточие памяти – в общенациональном ли, групповом или семейном масштабе, получившее организованные формы. В нем концентрируется существенная часть опыта, накопленного традицией, и материализуется в известных пределах сама традиция. Важно при этом подчеркнуть, что фольклорная память – не пассивный банк, „про запас“, но активно действующая система, актуальный арсенал, непосредственно включенный в функционирующую реальность. Превращение каких-то отсеков этого арсенала в хранилище „наследия“, в мемориал – одно из свидетельств угасания фольклорной культуры как универсального социального феномена, угасания, связанного с глубинными переменами в самой народной жизни. С другой стороны, идет процесс актуализации „стареющих“ фондов путем их семантической трансформации.

Фольклор как память традиции и – одновременно – как актуальное действие не позволяет применять к нему односторонних оценок. Его специфическая сила именно в многообразии, противоречивости, наличии взаимоисключающих тенденций. Выступая голосом традиции, он разными своими сторонами находит соответствующее место в динамике действительности, включается в нее и оказывается часто выражением/обобщением некоей надгрупповой позиции. Это последнее обстоятельство объясняет „авторитетность“, „бесспорность“, „окончателность“ фольклорного слова в разных ситуациях: оно ведь не принадлежит никому лично, никакой „партии“, но пришло из традиции, из предания, из опыта поколений. Фольклорное высказывание не подлежит критике со стороны его обладателей или слушателей, но ему может быть противопоставлено (или поставлено рядом с ним) другое высказывание, с другим значением, с другой трактовкой той же темы. Фольклору свойственно собирать и закреплять опыт традиций в его разноцветии, в контрастных столкновениях. При этом каждая отдельная единица фольклора – независимо от ее объема – склонна отвечать лишь одному цвету. Наиболее открыто это качество проявляется в пословицах, где любое выражение поразительно односторонне, категорично в этой своей односторонности, как бы исклю-

чает другие трактовки и позиции. Лишь соседство выражений создает многообразие. Такая система паремиологии, как показано новейшими исследованиями, отражает в первую очередь требования человеческой логики [145].

Фольклорный фонд любого этноса строится по принципу объединения противоречащих один другому, дополняющих друг друга, сложно взаимодействующих жанров и разновидностей, а внутри жанров — соответствующих текстов. Так, в русском фольклоре в разных точках осмысления и эмоционального восприятия окажутся — в трактовке разных жанров — одни и те же исторические ситуации, события и персонажи, отношения между молодыми людьми, между братом и сестрой, различные бытовые коллизии. Фольклор в целом полифоничен, и это его качество задано самой его природой. Монофоничность одного жанра, одного текста легко принять за выражение некоей „правильной“ народной точки зрения, а столкновения между ними — за выражение классовой борьбы, идеологических противоречий. В действительности же, будучи несравненным по своим масштабам (кроме естественного языка, конечно) обобщением опыта традиции, фольклор оказывается тем самым важнейшим фактором интеграции этнического и группового самосознания, средством цементирования связей если не всего народа, то во всяком случае тех его частей, которые сохраняют традиционный образ жизни в основных ее слагаемых. Однако же необходимо учитывать реальность связей внутри традиционного общества. Так, в старой России крестьянское население отдельных регионов жило довольно замкнуто и даже внутри регионов связи не были особенно тесными. Жители центральных губерний не имели широких и систематических контактов ни с Русским Севером, ни с казачьим Югом. На Русском Севере обитатели Зимнего берега Белого моря не общались с населением Печоры, а это последнее не имело связей с русскими в Карелии. При всем том мы вправе говорить о наличии по всей территории России (включая и Сибирь) единой по своим общим особенностям фольклорной культуры, хотя и с более или менее ярко выраженными региональными чертами, а в отношении Русского Севера — о таком значительном объединяющем ее элементе, как былинная традиция (и тоже отмеченная диалектными различиями).

Таким образом, об интегрирующем характере фольклорной культуры в жизни русского этноса (в его крестьянской ипостаси) можно говорить в плане объективном, поскольку сама крестьянская масса этого осознавать не могла. При объективной общности культуры в среде ее носителей (и столь же объективно) существовало осознание различий, чаще всего диалектного характера, которым, однако, могло придаваться важное значение. На Новой Гвинее, где еще недавно прочно сохранялась (а во многом продолжает сохраняться) этническая, культурная, языковая разобщенность отдельных групп, замкнутых на внутринатурных и общинных связях, фольклор в его синкретическом единстве форм выступает одним из тех факторов,

в которых объективно воплощается общность коренных обитателей страны, но также и множественность ее проявлений. В этом смысле фольклор оказывается готовым в новых исторических условиях стать важным слагаемым формирующейся культуры нации, сохраняя вместе с тем свои региональные особенности (см. об этом [313, 1987, N 3, p. 16]).

Фольклор сосредоточивает в себе существенную часть ментальной жизни общества, группы, семьи, во всяком случае ту ее часть, которая связана с функционирующими институтами, с ситуациями и действиями, повторяющимися регулярно, устойчивыми, отработанными опытом, требующими вербального закрепления. На ранних стадиях общественной жизни эта роль в значительной степени принадлежит мифам, которые выполняют ее естественно и бессознательно. По словам К. Г. Юнга, в изложении М. и Ф. Херсковитцей, „примитивный менталитет не изобретает мифы, он знает их по опыту” (или познает их из опыта – experiences them). „Мифы – это самобытные (original) откровения (revelations) предсознательной души, произвольные утверждения о нечаянных (или бессознательных – unconscious) случаях и еще кое-что – кроме аллегорий физических процессов”. Они „ментальная жизнь примитивного племени, которая немедленно распадается на куски и гниет, когда теряет свое мифологическое наследие, подобно человеку, теряющему душу” [291, p. 96–97].

С существенными поправками на содержательную сторону и на историческую специфику примерно то же можно сказать и о фольклоре в целом в традиционном обществе. „Фольклор содержит единую систему мифологических, религиозных, нравственных и других представлений и норм, которые в целом выражают своеобразную историческую память этноса, его отношение к природе и обществу, нравственные принципы, взгляд на мир... В силу ряда особенностей общественного сознания в «фольклорные времена» народов эти представления и нормы «материализуются» чаще всего в специфическую сюжетику и образность” [79, с. 175]. Здесь напрашиваются некоторые уточнения. „Единая система представлений” включает элементы разностадиальные, разного уровня эволюции и неодинакового происхождения. Кроме того, сама природа фольклора предполагает описание и характеристику ряда явлений, категорий, предметов словно бы с разных точек зрения. Отсюда в системе фольклора наряду с безусловным единством дают себя знать и противоречия, несогласованности, разногласия. Единство достигается не за счет гармонии, а путем полифонии, отнюдь не ведомой какой-то одной волей. „Историческая память этноса” в фольклорном преломлении не обладает идеологической монолитностью, и было бы неосторожно пытаться строить на фольклорной основе некую цельную народную философскую систему. В фольклоре – при желании – можно найти материал для позитивных и негативных высказываний по поводу многих – одних и тех же – жизненных ситуаций, для возвеличивания, оправдания или осуждения одних и тех же явлений. Заблужде-

нием оказывается готовность видеть в нем лишь средоточие идеалов, положительной мудрости, стыдливо умалчивая о выражениях противоположного порядка либо приписывая их противоречивости народного сознания. Всеохватность фольклора как совокупности исторической памяти этноса и его полифункциональная направленность (о чем речь пойдет ниже) предопределяют его идеологическую неопределенность и „всеядность”, свободное отношение к альтернативным, подчас взаимоисключающим трактовкам и концепциям, перепады оценок. Эти качества можно обнаружить в пределах одного жанра, где они оказываются определяющими для содержательного мира (половицы, загадки, частушки, анекдоты). Они же во многом обуславливают содержательную систему жанров соседствующих: то, что в текстах одной жанровой принадлежности предстает с безусловно положительным знаком, в других подвергается отрицанию; героическое оказывается смешным, возвышенное – пошлым. В одних сказках героем выступает обладатель чистых нравственных качеств, в других – плут и мошенник. Воровство и обман безоговорочно осуждаются в одних произведениях и возводятся на ступень героических деяний в других. Как замечает А. Дандес, „устная словесность не только передает, утверждает и укрепляет приемлемые общественные нормы поведения, но также и предоставляет отдушину для избавления от этих норм”. Так, „в рассказах о трикстере герой часто игнорирует или оскверняет предписанные... условия” [275, р. 126].

Фольклор – если брать его в целом, в совокупности жанров и текстов – одновременно и активен в утверждении или ниспровержении определенных социальных, нравственных принципов и норм, и довольно-таки безразличен к их разнообразным проявлениям. Можно было бы сказать, что именно множество не совпадающих по сути своей оценок и характеристик ситуаций, событий, конфликтов воплощает „нормы” фольклорного мира, а не некий набор истин. Этой направленности фольклора отвечают и его специфический язык, система его метафорических кодов, сюжетно-мотивный фонд.

Понятен и оправдан идеологический плюрализм фольклора. В нашей науке он не принимался во внимание должным образом. Слишком буквально и некритически были восприняты замечания В. И. Ленина о необходимости просматривать „под социальным углом зрения” русскую народную словесность, так же как и слова о „чаяниях и ожиданиях народных”, отразившихся в ней. Похоже, что В. И. Ленину как политику надо было в первую очередь извлечь содержательное политическое зерно, не только оставив без внимания все „другое”, но и полностью игнорировав специфику фольклора – художественную, кодовую, функциональную, генетическую. А между тем именно этой спецификой определялись границы вовлечения фольклора в сферы политики, классовой борьбы, превращения его в орудие этой борьбы. Фольклор изначально был ориентирован на интерес к тому, что ныне принято называть общечеловеческими ценностями, был включен в процесс деятельности социальных

коллективов, служил их жизненным целям путем обобщения и закрепления опыта традиции, переосмысления традиции и ее актуализации.

В системе отношений традиционного общества, строго регулировавшихся нормами, запретами, предписаниями, вербальный фольклор оказывался и способом формулирования, узаконивания, проповеди этих норм, выступая тем самым на страже устоев, и выражением „особых взглядов”, неофициальных и даже антиофициальных суждений, противостоявших не только „господствующей письменной культуре элиты” [305, р. 120], но и общепринятым установкам и понятиям традиционной среды. Внутренняя оппозиционность тех фольклорных произведений, которые были обращены непосредственно к быту, семейным отношениям, социальным институтам, строилась на выворачивании наизнанку типовых коллизий реальности, на представлении типовых ситуаций в „обратном изображении”, на парадоксальных нарушениях привычных оценок поведения. В художественную систему этого фольклора входили игнорирование достоверности, нарочитое уклонение от бытовой эмпирики, от описаний и трактовок в духе здравого смысла, предпочтение необыкновенного, небывалого, немислимого.

Одно из объяснений этого феномена состоит в том, что фольклор как вербальная система формировался в недрах мифологии, вырос из нее, питался ею и на всем пути своей истории не мог расстаться с этим наследием. Антиэмпиричность, „безытийность” органичны именно для мифологии, являясь следствием ее „всесакральности”: для нее „существенно, реально лишь то, что сакрально отмечено, сакрализовано, а сакрализовано только то, что порождено в акте творения, входит в состав Космоса как его часть, выводимо из него, причастно ему. Вместе с тем в принципе все может быть возведено к первоначальной сфере сакральности, включая и то, что в ходе «оплотнения» и дегенерации отпало от него” [215, с. 13].

Принцип сакрализации реализуется и в фольклоре, но в преображенных формах и лишь в некоторых жанрах сохраняется по существу либо в виде мифологических следов. Преображение захватывает семантику, коды, структуры, правила организации, сюжетно-мотивный фонд. Сохраняется — также в преображенных формах — принцип: значимым, заслуживающим вхождения в систему оказывается лишь то, что приобретает характер семантической, структурной и кодовой организованности и, следовательно, „отмеченности”, семиотичности. Простое воспроизведение реальности этим требованиям не отвечает. Фольклор предполагает создание „своей” реальности. Фольклорный мир описывается по принципам, сходным с миром мифологическим, т. е., по словам Д. С. Раевского, через „сюжетно-событийный «метафорический код», повествование о неких вымышленных событиях” [171, с. 64—65]. Парадокс заключается в том, что фольклор всем множеством своих форм включен в реальную жизнь этноса, отдельных его групп, половозрастных, профессиональных и иных подразделений,

воздействует на эту жизнь разными способами, демонстрируя при этом свою самостоятельность, „отдельность” в части языка, изоэченности кодов, неисчерпаемости своего событийного фонда, изобилия структурных возможностей. Надэмпиричность фольклора – при очевидной часто прагматичности – особенно явно обнаруживается, когда вербальный текст выступает в единстве с непосредственно практическими действиями либо с текстами условно символического характера типа обрядов, игры и т. п.

Принято говорить, что в традиционном обществе существует более или менее унифицированный „взгляд на мир” (worldview), „в смысле познавательной системы, с помощью которой люди воспринимают, сознательно или бессознательно, отношения между собой, с другими, с Космосом и повседневным течением жизни”. Чаще взгляд на мир существует имплицитно и осознается людьми не более, чем грамматика родного языка. Ключи к нему можно обнаружить в фактах этнографической действительности. Но один из источников его познания – фольклор, поскольку именно в нем принципы и темы взгляда на мир становятся эксплицитными [276, р. 226].

Соображения эти были бы полностью справедливы, если под взглядом на мир видеть модель мира как „сокращенное и упрощенное отображение всей суммы представлений о мире внутри данной традиции, взятых в их системном и операционном аспекте” [214, с. 161]. См. также статью Т. В. Цивьян [228]. Если же речь идет о познавательной системе, действующей в прагматическом мире, то они справедливы лишь для части материала. В целом же принципиально единый взгляд на мир в фольклоре обращен в первую очередь не вовне, а вовнутрь, и представления о мире реальном, об отношениях в нем в существенной мере выступают в соответствующих преломленных и „искаженных”, а часто и просто сконструированных формах. Такая специфичность фольклора предполагает весьма осторожное обращение с его текстами в качестве источника для „моделирования миропонимания” [56, с. 13].

3

Выше называлась – как одно из важнейших постоянных качеств фольклора – инклюзивность, т. е. включенность всей фольклорной культуры и отдельных конкретных ее слагаемых в систему жизнедеятельности этноса. Наиболее очевидный и универсальный показатель инклюзивности видится в том, что различные элементы фольклора (жанры, тексты, их фрагменты) живут естественной жизнью и проявляют себя в потоке бытовой, производственной, общественной деятельности людей, оказываются непосредственно вовлеченными в этот поток и составляют его непреходящую органическую часть. В этом смысле вербальному фольклору нет аналогии, скажем, в сфере литературы. И размежевание здесь идет не по линии устная

словесность—письменная словесность, а по способам жизненной реализации: общение с литературой (через чтение или слушание) предполагает выключение личности из других сфер деятельности, сосредоточение на этом занятии как единственном в данный момент (случаи совмещения не в счет, поскольку они носят часто механический характер); фольклор же не только не предполагает такого выключения, но, напротив, сам оказывается существенным элементом некоего более широкого акта общения либо требует подключения каких-то специальных форм общения. Ссылки на то, что в ряде ситуаций слушающие заняты целиком актом исполнения, не противоречат сказанному: во-первых, акты исполнения—слушания в чистом виде характерны лишь для относительно небольшой части традиционной фольклорной культуры; во-вторых, и в них нередко проявляется та же инклюзивность, поскольку они либо имеют ярко выраженный характер направленных ситуаций (рассказывание сказок на сон грядущий, исполнение былин перед рыбаками в паузах между выборкой сетей), либо сами особым образом организованы и насыщены ритуальным началом (исполнение эпических поэм среднеазиатскими сказителями).

Инклюзивность отнюдь не превращает фольклор в некий придаток практических дел. Значение культурного феномена полностью сохраняется в любом случае, но печать, накладываемая ею, настолько сильна, что без уяснения ее сути и специфики сам феномен не может быть познан. С различными аспектами инклюзивности связаны генезис, историческая эволюция, структура и содержание фольклорных форм.

Фольклорная инклюзивность сама находится в зависимости от социальной и хозяйственно-культурной типологии данного коллектива, от его образа жизни. Значительный объем фольклорной культуры функционирует в границах годовичного цикла, жизненного пути человека, повторяющихся моментов общественной, производственной, семейной жизни. Какая-то ее часть, не будучи столь жестко приурочена к циклическому движению и так очевидно обусловлена временными факторами, реализуется в типовых, повторяющихся бытовых ситуациях.

Естественно, что характер инклюзивных связей обуславливает в определенной степени возможности развития той или иной формы в относительно самостоятельный феномен. Один из внутренних процессов фольклорного творчества заключается в преодолении различными путями жесткой связанности жанров/текстов собственно инклюзивными началами. Будучи включен в некую внефольклорную данность, фольклорный ментифакт так или иначе оказывается ограничен со стороны структуры, языка, семантики, он подчинен определенному набору правил, универсалий. В рамках жестких ограничений обеспечивается полнота осуществления замысла, доведение до совершенства имеющихся возможностей, но также и складываются предпосылки для устойчивого нарушения чисто инклюзивных

связей. Как это ни парадоксально, но именно момент обязательности инклюзии (по-разному себя проявляющей) способствовал сложению отдельных элементов фольклорной культуры в системы со своими внутренними закономерностями, обеспечивающими их самоорганизацию и саморазвитие.

Инклюзивность фольклора получает свое наиболее широкое и многоликое выражение в функциональных его связях. Обсуждения требует прежде всего понятие „функция” применительно к фольклору. Сразу же стоит заметить, что особое применение этого термина В. Я. Проппом [160] для обозначения типовых, повторяющихся действий в волшебных сказках остается исключением и в наших дальнейших рассуждениях учитываться не будет. Расхожим в отечественной фольклористике стало понимание функции как *роли* жанра, текста в социально-бытовой практике, в действиях людей. П. Г. Богатырев, склонный именно к такому пониманию, опирался на определение Ж. Марузо в „Словаре лингвистических терминов”: „В функции, в противоположность форме, заключена та роль, которую член предложения играет в грамматической структуре высказывания... В более общем смысле говорят, что лингвистический элемент выполняет какую-то функцию, когда он способствует пониманию речи” [34, с. 30]. Справедливости ради заметим, что в своих конкретных исследованиях Богатырев в толковании функций фольклорных и этнографических явлений исходил из гораздо более широкого понимания функций. Разумеется, сведение функции к ролевой категории, выдвигающее на первый план момент назначения за счет других (семантических, структурных) моментов, представляется поверхностным. Мы, однако же, рискуем впасть в одностороннюю критику, если не учтем существенного уточнения, сделанного Р. Якобсоном: „Особенно часто смешиваются омонимические термины функция как <роль, задача> (в аспекте целевой модели) и функция как <соответствие между двумя переменными>” [247, с. 377]. Не отрицая вовсе связи между двумя значениями термина применительно к фольклору, обратим особое внимание на второе из них. В. Е. Гусев приводит определение функции в „Академическом словаре русского языка” и в авторитетных „Толковых словарях” русского языка: „Явление, зависящее от другого и изменяющееся по мере изменения этого другого явления” [68, с. 5–6]. Будучи перенесено на фольклор, оно тотчас же вызывает некоторое сопротивление: дело в том, что в этом случае явление фольклора оказывается в пассивном, зависимом положении: оно мыслится заведомо вторичным относительно „другого”. „Соответствие между двумя переменными” (Р. Якобсон) таких отношений не предполагает.

Системный подход, все более укрепляющийся в современной науке, рассматривает функцию как один из трех „отдельных и вместе с тем взаимно связанных между собой аспектов”, характеризующих

„живую систему”. Аспекты эти – структура, функция и история. Под функцией понимается совокупность реакций системы на условия внешней и внутренней среды [31, с. 65].

Можно полагать, что с позиции равноценности соотносящихся явлений рассматривает функцию Л. Ельмслев: „Зависимость, отвечающую условиям анализа, мы назовем функцией. Так, мы скажем, что существует функция между классом и его сегментами (целью и ее частями, или парадигмой и ее членами) и между сегментами (частями или членами)... Сущность в тексте (или в системе) имеет определенные функции в силу того, что... зависит от других сущностей, так что некоторые сущности предполагают существование других” [74, с. 292–293].

И еще один пример из лингвистического опыта: „В основе современного описательного языкознания лежит понятие лингвистической функции элементов языковой системы, т. е. их отношения к другим элементам той же системы... Понятие функции определенного элемента языка сводится к постоянным соотношениям его положения и положения других элементов того же языка в пределах текста и системы” [122, с. 4–5].

Нетрудно заметить, что приведенные высказывания имеют в виду функции как отношения внутри системы. Мы же переносим акцент на отношения элементов фольклорной системы с внефольклорными явлениями и системами. Конечно, можно было бы оправдать такой подход тем, что континуум народной культуры составляет целостную систему, а фольклор выступает одним из ее элементов. Гораздо важнее, однако, тот факт, что инклюзивность фольклора как его кардинальная особенность реализуется в разветвленном наборе функций. Под функциями мы будем понимать типовые, органичные, исторически сложившиеся связи явлений вербального фольклора (в первую очередь жанров, их разновидностей и отдельных текстов) с лежащими вовне системами и явлениями. Разумеется, такого рода связи и отношения предполагают и в разной степени выраженное ролевое начало.

Функциональный подход к явлениям культуры, в том числе и к вербальному фольклору, получил прочное теоретическое обоснование и разностороннюю конкретную реализацию в трудах Б. Малиновского. Деятельность этого выдающегося ученого, создателя мощного направления в мировой науке, нашла в советской этнографии и фольклористике в основном негативное освещение. Ни одной его работы у нас пока не переведено. В итоге то ценное, что заключено в его теории и в конкретных исследованиях, не получило отклика. Между тем, не переварив должным образом наследие Малиновского, наша наука рискует сохранять в существенных областях отставание.

Одним из самых важных элементов концепции Малиновского была идея культуры как интегральной системы, в которой все составляющие оказываются совершенно необходимыми: каждый отдельный предмет, обычай, какое-либо верование представляет ценность,

выполняя социальную функцию с позитивным для общества значением. Культура – это искусственная, или вторичная, реальность, абсолютно необходимая для человеческого выживания, для осуществления естественных биологических и социальных процессов. Вместе с тем „каждая человеческая культура дает ее членам определенное видение мира” [307, р. 517]. Отсюда, чтобы понять культуру и ее элементы, необходимо „усвоить” точку зрения туземца, его отношение к жизни, представить „его видение его мира” [ibid., р. 25].

„Функциональный метод” впервые был сформулирован Б. Малиновским в статье „Anthropology” в 13-м издании „The Encyclopedia Britanica” (1926): „Этот тип теории направлен на объяснение антропологических фактов на всех уровнях развития их функцией, ролью, которую они играют в интегральной системе культуры, способом их отношений друг с другом внутри системы и способом, каким эта система относится к физическому окружению. Он направлен на понимание природы культуры в большей степени, чем на гадательную реконструкцию ее эволюции или прошлых исторических событий” (цит. по [308, р. XXIX–XXX]). В дополнение к этому: „Самая антикварная сторона примитивной культуры является перед нами живой, активной, динамической, когда мы изучаем ее в отношении к полному тексту племенной жизни, а не просто как набор историй, зафиксированных этнографом в его записных книжках” [ibid., р. XLIII].

Малиновский не стремился к энциклопедическому описанию изучавшейся им этнической культуры. Но, описывая детально ее отдельные разделы, он исследовал их в контексте широких связей и отношений с различными ее элементами. Блестящими образцами применения функционального метода явились три монографии о традиционной культуре тробрианцев: „Аргонавты Западной Океании” (1922), „Половая жизнь дикарей в Северо-Восточной Меланезии” (1-е изд. 1929 г.), „Коралловые плантации и их магия” (1935 г. [307–309]). Содержание каждой из книг оказывается много шире их названий – именно в силу последовательного функционального подхода. „Любовь, сексуальное сближение, эротизм в соединении с любовной магией и мифологией любви есть часть обычаев ухаживания. Это последнее в свою очередь есть подготовительная фаза к браку как одной из сторон семейной жизни. Семья сама разветвляется в клан, в отношения между матрилинейным и патрилинейным кровным родством. И все это, столь близко переплетенное, составляет реально одну большую систему родства, систему, которая контролирует социальные отношения людей племени между собою, господствует над их экономикой, распространяет их магию и мифологию и входит в их религию и даже в художественную продукцию, так что, начав с проблем секса, я пришел к тому, чтобы дать полное описание системы родства и ее функции в тробрианской культуре [308, р. XX]. 14 глав книги содержат: „Отношения между полями в племенной жизни”; „Статус женщины в туземном обществе”; „Добрачные отношения”;

„Путь к браку”; „Брак”; „Развод и расторжение брака смертью”; „Производство потомства и беременность в туземных верованиях и обычаях”; „Беременность и рождение. Детство”; „Обычайные формы вольностей поведения”; „Физическая близость и психология эротической жизни”; „Магия любви и красоты”; „Эротические сны и фантазии”; „Мораль и манеры”; „Дикарский миф об инцесте”. Магия, мифология, вербальный фольклор разных форм не просто насыщают почти каждый раздел, но сами получают освещение в контексте отношений племени и раскрываются в своих многообразных связях и глубокой семантике [308].

Монография о коралловых плантациях дает картину нерасторжимо единства и многоветвистых функциональных связей аспектов культуры: материальных, собственно производственных (обработка земли, посадка, уход, сбор урожая; орудия труда), экологических, социальных (правовые аспекты, социальная организация, система родства и политическая власть, роль вождей), духовных (магический—мифологический мир; представления о круговороте сезонов, с которыми связаны сакральные интересы, ритуалы, церемониальная жизнь; „эстетика огородничества” и — шире — всего круга поэтических представлений, с огородничеством связанных). В этом переплетении различных элементов, сложным образом соотносящихся как друг с другом, так и с общим видением мира и с единой установкой на жизнеобеспечение общества, по-особому раскрываются существенные стороны быта в его основных составляющих [309].

В методологическом же плане важна последовательность полевой работы этнографа, которая „состоит всегда в изучении взаимных связей (сцеплений), или корреляций”. Функции — это „способ, каким дом, или каноз, или церемониальное пространство коррелирует с телесными и духовными потребностями людей племени” [308, р. XLIII—XLIV].

В другой монографии представлена „этнографическая теория языка”, имеющая прямое отношение к фольклористической проблематике. По Малиновскому, неправомерно подходить к языку независимо от культурной реальности. Задача антрополога — дать полное описание языка как аспекта и одновременно инструмента культуры. Главная функция языка — не выражать мысль, не копировать мыслительный процесс, но выполнять прагматическую роль в человеческом поведении. Слово есть часть действий и эквивалент действий, тип человеческого поведения. Антрополог обращается в первую очередь к прагматической стороне языка, который, подобно всем другим аспектам культуры, функционирует в ее контексте и в этом своем качестве (а не со стороны грамматических особенностей) должен быть понят [309, vol. 2, p. 17]. (См. об этом далее в связи с проблемами контекста).

В своей концепции культуры Б. Малиновский исходил из понимания „базовых потребностей” — тех, что необходимы для индивидуального и группового выживания (таких как обмен веществ, размно-

жение, безопасность, здоровье и др.) и удовлетворяемых „культурными реакциями” (cultural responses), соответственно продовольствием, семьей, защитными средствами, гигиеной и др., а рядом с ними „производственных потребностей” („императивов”), порожденных „условиями жизни человека как социального животного”, необходимостью регулирования человеческого поведения, социализации, власти и удовлетворяемых средствами экономики, социального контроля, политической организации и др. Функциональный метод выделяет пучок „императивов”, охватывающих разные стороны общественных потребностей. Особо Малиновский называет „объединяющие императивы” (integrative imperatives), куда он зачисляет традицию, нормативные ценности, магию, религию, знания, искусство, церемониал, так же как язык и различные формы символизма. Каждая из этих разновидностей характеризуется своими функциональными признаками; при этом под функцией понимаются и роли, и социально значимые действия, и в более широком плане отношения „императивов” друг к другу и к системе культуры в целом. Так, религия, по Малиновскому, дает человеческой культуре основную (элементарную) моральную интеграцию. Магия выступает в качестве важной культурной силы, при этом она никогда не вторгается в реально достижимое практическое дело, требующее применения техники (приготовление каменных орудий, добывание огня и др.), но неизменно появляется в любом типе деятельности, где случай и неконтролируемые силы нарушают человеческие расчеты (война и ухаживание, дождь, ветер и т. д.) [311, р. 34–38].

Исследование функций идет на трех уровнях. К первому относится выяснение воздействия какого-либо института, обычая и т. д. на другие институты и обычаи. Исследование институциональных взаимоотношений состоит в извлечении „невидимых фактов”: в уяснении принципов их организации и их взаимосвязей. Малиновский исходит из убеждения, что очевидность фактов — это иллюзия, если под фактами понимать то, что находится за поверхностной видимостью. Существует „невидимая реальность”, которая скрыта от неискушенного взгляда и может быть обнаружена только путем индуктивных выкладок, отбора и конструирования множества проявлений различной важности. Такую „невидимую реальность” в виде мира мифологии и магии, социальных ценностей и норм, представлений о земле и взаимоотношений людей с нею Малиновский открыл, шаг за шагом распутывая сложный клубок отношений вокруг тробриандского огородничества.

Второй уровень функционального исследования включает анализ воздействия данного института на утверждение/сохранение/поддержку специфических отношений в обществе и на достижение желаемых результатов.

На третьем уровне функции выступают как роли, которые тот или иной институт играет в стимулировании социальных связей и надежности данных способов жизни или культуры в данной среде [ibid., р. 82–83].

Ко всему сказанному стоит добавить, что смысл и значение концепции функций культуры лучше всего раскрываются и обретают убедительную силу не тогда, когда ее автор или ее популяризаторы пытаются в немногих словах сформулировать основные теоретические и методические положения, а при непредвзятом чтении трудов Малиновского, от начала до конца построенных на его собственных полевых исследованиях. Как верно заметил один из представителей школы Малиновского, он понял, что антрополог должен жить непосредственно между людьми, должен бегло говорить на их языке, без переводчиков, должен вести наблюдения за тем, что люди действительно делают, а не записывать то, что они говорят об этом. Он должен видеть их институты не как причудливые обычаи примитивности, но всегда как соединение реальных широких проблем живущих — борьбу против природы, личные отношения, возникающие в сексуальных связях и в семье, потребность в законах и порядках в общественной жизни. Функциональный метод родился из необходимости полно выразить результаты полевой работы и пролить свет на более общие явления.

Понятно, что метод этот трудноприменим (если вообще применим в соответствующих масштабах) к огромному массиву материала, собранного в прошлом. Однако же изучение функций этнографических и фольклорных фактов на основе пусть отрывочных наблюдений собирателей возможно, и в этом смысле опыт Малиновского не бесполезен. Конечно, многое невосполнимо, и особенно отсутствие наблюдений над тем, что ученый называл „незначительностью подлинной жизни” [307, р. 18—19].

Новый стимул функциональным исследованиям дает развитие структурно-типологического метода в этнографии и фольклористике. Рассматривая явления культуры как структуры, состоящие из более простых элементов и в свою очередь оказывающиеся частями более сложных единств, структурализм настаивает на необходимости „перейти от наблюдений отдельных феноменов и их описания к анализу систем”, что означает, в частности, выдвижение на первый план функционального анализа [110, с. 5].

Хотя и функциональный и структурно-типологический подходы предполагают синхронный разрез исследования, функции фольклора трудно (если вообще возможно) раскрыть во всем объеме без учета диахронического и — шире — исторического начала. Функциональные связи и отношения исторически обусловлены, и разные стадии развития фольклора дают их относительно неоднозначную картину. Забегая несколько вперед, замечу, что они также подвержены диахроническим сдвигам, а кроме того, — что особенно важно — в сфере фольклорной функциональности действуют по-своему те же законы типологической преемственности, „прорастания” нового из традиции, отрицания традиции, что и в фольклорном творчестве в целом. Синхронный анализ поэтому требует дополнений исторического порядка, если мы хотим понять не просто действие функцио-

нальных связей в данный момент, но и их корни и осознать их как некоторый результат эволюции. Это особенно важно при изучении классического фольклора, который множеством нитей связан с предшествующей, „архаической”, стадией и включает в себе имплицитные и эксплицитные проявления таких связей.

Мы вынуждены считаться с исторической спецификой, допуская наличие некогда „периода недифференцированной функциональности”, при которой множество функций/ролей осуществлялось в рамках невыделенных связей. По мере развития набор ролей естественно вырос, но в еще большей пропорции множилось число дифференцированных, „отделившихся” функциональных связей и увеличивалось их структурное многообразие. Вероятно, можно говорить о пике такого процесса, когда функциональные связи фольклора вырастают в сложнейшую систему. А затем начинается их распад, при котором ослабление их приводит к утрате структурной и семантической цельности (различные виды деформации жанров и текстов) и к свободному, внутренне не всегда обоснованному перемещению функций. Но и в условиях, когда функциональность в фольклоре полна жизни, она способна „сдвигаться”, в отношениях между жанрами/текстами и бытовой реальностью выявляются новые поля, а прежние отодвигаются на задний план. По наблюдениям П. Г. Богатырева, происходит перестройка структуры функций в зависимости от ситуации [34, с. 350–361].

Данная нами выше характеристика фольклорной функции теперь должна быть дополнена одним весьма существенным моментом: любая функциональная связь какого-либо жанра, текста, элемента, протягивающаяся вовне, в какую-либо область культуры, имеющая или откровенный прагматический характер (допустим, песенное сопровождение каких-то трудовых усилий), или более отвлеченное идеологическое назначение (скажем, передача исторически ценного сообщения, сопровождение каких-то этикетных ситуаций), оказывается вместе с тем связью внутренней, структурной. Функция действует по обе стороны границ текста и, если она органична для него, приобретает для самого текста структурное значение. Следовательно, функциональный анализ не просто выявляет место данного фольклорного элемента во внефольклорной структуре (обряде, трудовых действиях, институтах), его отношение к ней и его непосредственную роль, но и обращается к самому этому элементу для выяснения того, что в нем обусловлено существующими внефольклорными связями и как эти связи выражены в нем. При таком понимании функциональный подход неизбежно вступает в контакт с подходом структурно-семиотическим, поскольку именно в структуре, в семантике, в языке функциональные связи получают наиболее полную, глубинную, органическую реализацию.

Связи фольклора с внефольклорным миром, коль скоро они относительно устойчивы, цикличны и обязательны, — это по преимуществу связи с этнографической действительностью. Совершенно зако-

номерна поэтому насыщенность фольклорных ментифактов разного уровня этнографическими реалиями, реминисценциями, структурными и семантическими элементами. Применение к анализу фольклорных жанров, текстов, мотивов и т. д. метода этнографизма поэтому будет тем успешнее, чем органичнее он будет взаимодействовать с методами функциональным, структурно-типологическим и историко-типологическим.

Насколько правомочно говорить как о функциональных о связях *внутри* одной фольклорной системы или *между* фольклорными системами? Вопрос этот прояснен очень слабо и даже по-настоящему, похоже, не поставлен, во всяком случае в отечественной науке. В самом предварительном порядке стоит коснуться лишь нескольких аспектов. Так, существуют особые отношения между жанрами, соприкасающимися между собой по „выбору” предметного поля, но отчетливо разделяющимися по характеру описания, по самой концепции. В русском фольклоре, например, есть целый ряд таких жанровых пар, находящихся между собою в отношениях своеобразного противостояния: таковы, скажем, песни военно-исторические с преимущественным героическим настроем и лирические, о проводах солдата, о гибели воина; или протяжные лирические с их возвышенно-романтической и драматической трактовкой любви, и шуточные/плясовые с упором на фривольные мотивы и насмешку над отношениями любовников. Сошлюсь здесь на наблюдения Е. М. Белецкой в ее диссертации о песенном фольклоре гребенских казаков. Систематизируя материал по признаку ситуативно-тематической общности, автор показывает принципиальные различия в трактовках и в стилистическом выражении одних и тех же (или сходных) ситуаций в песнях разного типа. Наиболее обстоятельно это раскрывается на материале песен о военном быте. За дифференциацией песен по характеру описаний, по отношению к изображаемому обнаруживается разная половозрастная принадлежность песенных циклов, деление их на мужские и женские. А это ведет нас уже прямо в сферу функциональных связей [28].

Другая сторона межжанровых отношений – своеобразное комментирование одних жанров/текстов через другие: это касается, например, исторических песен и преданий, пословиц и видов сказочной прозы.

Наконец, стоит обратить внимание на случаи функциональных замен одних произведений определенной принадлежности текстами из других жанров. В роли обрядовых песен могли выступать иногда былины, тем самым оказываясь в новых для них отношениях не только с какой-то невербальной системой, но и с жанром, для этой системы привычным. Нередки случаи включения в свадебный обряд обычных лирических песен. Причины такого рода перенесений остаются чаще всего невыясненными.

Функциональность как одно из наиболее характерных, почти постоянно действующих проявлений инклюзивности фольклора не

может быть сведена ни к прагматическому воздействию на те или иные участки действительности, ни к идеологическому назначению или обслуживанию общественной жизни. Между тем тенденция к такому пониманию имеет место даже у авторов, которые справедливо определяют функциональность как „сложную систему динамических взаимообратимых внутренних и внешних взаимосвязей – образных, сюжетных, жанровых, бытовых, социальных, исторических” [68, с. 6]. Развивая идею полифункциональности, В. Е. Гусев предлагает следующий перечень „уже известных нам функций фольклора”: развлекательная, эстетическая, этическая, дидактическая, нравственная, познавательная, информативная, магическая, ритуальная [там же, с. 7]. Заметим сразу же, что по характеру своему названные функции принципиально неоднородны: магическая, ритуальная, этикетная принадлежат к функциям, которые реализуют отношения между фольклорными жанрами/текстами и материализуемыми в виде определенных ситуаций, действий социальными явлениями. Наличие именно функциональных связей, т. е. оказывающих свое воздействие в обоих направлениях (на ситуацию и на текст), здесь не вызывает сомнений, и задача исследователя в том, чтобы раскрыть их в их конкретике, выявить механизм их действий и показать их преломление в структуре, семантике, языке фольклорных текстов.

Что касается других названных функций, то здесь могут возникнуть некоторые сомнения: насколько справедливо относить к ним общекультурные, идеологические, социальные возможности и предназначения, свойственные в разной степени видам фольклора, – эстетически воздействовать, сообщать информацию, сосредоточивать и передавать знания, поучать, давать уроки нравственности и т. д.? Скорее можно было бы утверждать, что эти общие свойства, характеризующие, собственно говоря, любой текст культуры и любой ее артефакт, реализуются в фольклоре через те или иные конкретные функциональные связи, оказываясь побочным ли, специальным ли результатом этих последних. Функциональность предполагает взаимодействие фольклорных текстов с какой-то определенной сферой общественного бытия и относительную конкретность, материальную воплощенность связей. При этом имеет место выход и за обозначенные традицией пределы в сферы более общих отношений. Трудно говорить, например, о какой-то особой информативной функции фольклорных текстов. В широком плане всякий текст – средоточие информации. Из любого текста можно извлечь нечто информативное. Но функции – это другое. Так, функция преданий состоит в концентрации исторического (реального, мифологического, легендарного) опыта коллектива и в обеспечении его внутренних связей через его историю, равным образом и связей со своей территорией и своими предками. В более широком плане предания соотносятся с исторической памятью этноса (этнической, локальной группы и др.) и в этом своем качестве заключают, помимо всего прочего, некий познава-

тельный материал и воспитательное воздействие. Приметы о погоде, конечно же, не просто выполняют информационно-познавательную функцию, но концентрируют коллективный метеорологический опыт, обеспечивая возможности погодного прогнозирования и соответствующую организацию связанных с погодой работ. Сказать, что пестушки выполняют дидактическую функцию, — значит не сказать о них по существу ничего реального. Функция пестушек — в соединении слов с повторяющимися движениями — вовлечь ребенка в простейшую игру, где организованное поэтическое слово, голос и ритмически налаженные перемены в положении тела создают некое гармоничное целое, вызывая положительный эмоциональный и физический эффект. Отмечая во всех этих случаях проявление функциональности, следует заметить, что и предания, и приметы, и пестушки ориентированы на эти свои функции как нечто вполне конкретное и вовсе не претендуют на информационность, познавательность или дидактичность „вообще”. Фольклорная функция всегда конкретна, хотя и носит типовой характер.

Характерную ошибку в определении функции одной жанровой разновидности песенного фольклора допустили Ф. Ф. Болонев и М. Н. Мельников. По их мнению, „абсолютное большинство хороводных и игровых песен имеет четко выраженное дидактическое начало”. Оно протягивается в эпоху древности: „На заре славянского земледелия хороводные песни закрепляли в слове народные технологические знания, а игровое действие помогало выработать у молодого поколения трудовые навыки”. Доказательством тому служит якобы „художественная структура”: „В каждой строфе сообщалось только об одной операции”; „чтобы закрепить полученные знания в памяти, стих, несущий основную информацию, многократно повторялся и строился в виде вопроса” [226, с. 10–11].

Перед нами — пример наивно-рационалистической реконструкции песенной функции. Очевидно, что никакие игровые и плясовые движения не могли ни воссоздать соответствующих трудовых операций, ни тем более научить им. Движения эти всегда непременно условны и схематичны, а соответствие текстов реальным операциям можно восстановить, лишь зная характер этих последних. Функция игровых песен — не дидактическая, а ритуально-магическая. Структура игр и плясок и связанных с ними песен ориентирована не на обучение и запоминание, а на активное воздействие: условное воспроизведение операций с настойчивым повторением их элементов должно обеспечить успех последующих (или состоявшихся) трудовых акций и получение хороших результатов. Не станем вдаваться в подробности, кто именно являлся объектом воздействия — непосредственно силы природы, их мифические „хозяева”, сами участники трудовых действий либо орудия; важно, что соответствующий фольклор был наполнен не дидактико-практическим, а идеологическим, социальным содержанием, и функция его никогда не была узкоприкладной, но была направлена на установление и укрепление

связей коллектива с природой и — одновременно — связей внутри коллектива.

Плодотворность именно такого подхода к фольклорным ментифактам, отказа от наивно-прагматической их трактовки выразительно демонстрируют наблюдения над разнообразными типами „фонаций” у орочей. Как подчеркивают Н. Н. Ким и Ю. И. Шейкин, „жанровые образования орочей, непосредственно или опосредованно связанные с рыболовным и охотничьим промыслами, включены в жизненно важные механизмы культурной самоорганизации этноса”. Одно из проявлений такого „включения” состоит в том, что „обрядовые формы фольклорного поведения сопровождаются типами фонаций, которые в контексте интонационной культуры этноса обладают репутацией магического воздействия на окружающую среду... Фольклорные игры сопровождаются различными типами интонирования: возгласным, звукоподражательным, вокальным, фоноинструментальным, речевым и др. Игры занимают важное место не только в системе развлекательных процедур, но и в этнопедагогике орочей, поэтому они формируют механизм этнического самоопределения” [125, с. 9–10]. Авторы подробно описывают символические звукоподражания, функции которых имеют несомненный социальный характер и включены в „механизм культурной саморегуляции этноса” [там же, с. 11–15].

С трудом поддается изучению, хотя и прокламируется учеными, особая психолого-оздоровительная роль фольклора как спасения от разного рода репрессивных давлений, которые навязываются личности обществом. Примерами здесь могут, по-видимому, служить типовые ситуации, связанные с бытованием фольклорных текстов в экстремальных условиях. В повести И. Полякова „Песни задрипанного ДПР”, которую мы вправе рассматривать как достоверный документ времени, представлен мир, где такая экстремальность выступает нормой быта: в приемнике-распределителе собраны дети, пережившие потерю семей, аресты родителей, беды войны. Голодное существование, полное бесправие младших и дикое самоуправство старших, нравственный распад еще не сформировавшихся личностей — такова обстановка, в которой существует свой фольклорный репертуар: блатные песни, изощренные ругательства, циничные клятвы и рассказы о „героических” делах на „воле”. Но на этом беспросветном фоне выделяются песни, которые — на языке той же среды, но романтизированном, очищенном — вносят совершенно другие мотивы, вызывающие сильнейшую эмоциональную разрядку у замордованных жизнью детишек. „Телячьи нежности, — комментирует исполнение таких песен автор, — в ДПР были не в чести. Даже нечаянно оброненное умильное словечко о маме или папе грозило осмеянием и оскорблением. В песнях — другое дело, там все дозволено” [155, с. 45]. „Все дозволено” — это один из императивов фольклорной культуры вообще, ее эмоционально-психологической направленности в особенности. Снова подчеркнем, что это свое воздействие фольклор

оказывал не через молчаливое, пассивное восприятие его „потребителей”, но в специфических коммуникативных условиях, в процессе общения, чаще всего группового.

Общественно-психологические аспекты воздействия фольклора обсуждаются американскими учеными. У. Р. Бэском пишет, что фольклор, помимо всего прочего, „служит поддержке установленных верований, отношений, институтов, как сакральных, так и мирских”, а в некоторых обществах применяется в качестве „средства давления на тех, кто отстает от принятых норм” [252, с. 190]. В том же духе, со ссылкой на своего предшественника, высказывается А. Дандес: устная словесность, будучи частью фольклора, „не только передает, утверждает и укрепляет приемлемые общественные нормы поведения, но также предоставляет установленную отдушину для избавления от этих норм”. Примерами служат рассказы о трикстерах, игнорирующих или оскверняющих предписанные культурные условия, а также истории о нарушениях табу (тема инцеста). Одна из самых важных функций устной словесности – обеспечение формы общения, свободной от чувства вины и способной отражать обсуждение беспокоящих сознание предметов [275, р. 126].

Особо стоит сказать о так называемой эстетической функции. Что означает это понятие применительно к фольклору? Если фольклор – это художественное творчество, то вправе ли мы выделять особую эстетическую функцию? Явления, принадлежащие к искусству, не нуждаются в наделении их специальной эстетической функцией, поскольку эстетическое заложено в них изначально. Если же согласиться с тем, что вербальный фольклор – категория более широкая и что целый ряд его видов не укладывается в рамки художественного творчества, то какие основания у нас искать в них специальную эстетическую функцию? Нам уже приходилось выше говорить о том, что эстетическое начало – в самых различных его формах – так или иначе окрашивает предметный мир народной культуры: установка не только на полезность вещей, отвечающую требованиям практического применения, но и на их красоту чрезвычайно характерна для традиционного быта. Значит ли это, что мы имеем здесь дело с эстетической функцией? Скорее будет справедливым заметить, что воплощенная в различных предметных формах красота, сама по себе воспринимаемая в ее непосредственной ценности, обладает своими внеэстетическими функциями – связями, ведущими нас в сферы ритуала, мифологии, магии.

Если же под эстетической функцией фольклора понимать воздействие его на среду, в которой он живет, характер восприятия его художественной сущности, то здесь наша наука попросту бессильна. Мы не знаем и не можем знать эстетических критериев и эстетического уровня среды, поскольку располагаем лишь знаниями о результатах художественной (или кажущейся нам художественной) деятельности при полном отсутствии какой бы то ни было теории, свода представлений о прекрасном, инструментария оценок и т. д.

Наверняка известно лишь, что в традиционной культуре эстетически значимое (по нашим же концепциям) непосредственно включено в трудовую, социальную, бытовую деятельность коллектива. При этом справедливо будет говорить не о подчинении одного другому, но о единстве художественного и прагматического, функционального.

4

Рассмотрение типологии функциональных связей предполагает непреходящий учет стадиального состояния фольклора. Поскольку в первобытном обществе он еще не выделен (или слабо выделен) из синкретического единства непосредственной материальной деятельности коллектива и духовного мира, он оказывается органически включен в общую систему представлений о природе и обществе, составляет одно целое с мифологией, функционирует с нею, является интегрирующей частью ритуалов, церемоний, магических действий, трудовых операций, типовых общественных, бытовых отношений, а кроме того, выступает средоточием практического опыта, реальных знаний. В этих условиях любой фольклорный текст в функциональном плане одновременно универсален, неся в себе множество связей и участвуя в осуществлении разнообразных социальных задач, и в то же время конкретно „предназначен“, жестко включен в какую-то типовую ситуацию. Любая такая ситуация испытывает потребность в соответствующих текстах, без них она не может состояться, но и тексты обретают свое значение лишь в контексте ситуации. Таким образом, возникновение фольклорных форм (жанров) в недрах и в условиях первобытного функционального синкретизма связано с функциональным самоопределением и с выработкой соответствующих сюжетных, образных, семантических, структурных стереотипов. Было бы, однако, неосторожно этот процесс рассматривать как непосредственно определяемый функциональной прагматикой, на самом деле отношения между словом и прагматическим контекстом были всегда осложнены воздействием системы представлений, что изначально придавало фольклорному слову глубину смысла, неоднозначность содержания, своеобразие структуры. Чем архаичнее фольклор, тем прочнее и обязательнее его непосредственные функциональные связи. Но они и очень сложны, выражены непрямо, вербальная их сторона ориентирована на мифологический фонд представлений.

На нескольких уровнях должны рассматриваться отношения фольклора и мифа. Выраженный в вербальной форме миф принадлежит к фольклору и может рассматриваться как жанр (или комплекс жанров). Миф, выраженный предметно, соотносится с фольклором, подобно другим артефактам, обладающим значениями. С мифом, выраженным в ритуалах, фольклор взаимодействует различными способами, о чем дальше будет идти речь специально. Есть, однако, уровни, на которых отношения фольклора и мифа выступают как

отношения зависимости, вторичности, обусловленности. Ряд фольклорных жанров следует рассматривать как результат длительных и сложных процессов выделения из синкретического мифологического единства и трансформации мифологической традиции: таковы героический эпос, волшебные сказки, различные предания. Что не менее существенно, фольклор — связан ли он в своем генезисе непосредственно с мифологическими истоками или нет — мифологичен по самому своему существу, т. е. насыщен разного рода мифологическими реминисценциями, отголосками, мотивами, следами.

Отсюда и объяснимы та сложность и то многообразие преемственностей функционального порядка, которые существуют между фольклором и мифом.

Миф в первобытной культуре многофункционален. Вот совсем не исчерпывающий перечень его функций, данный Б. Малиновским: „Миф выражает, усиливает и кодифицирует верование; он охраняет и придает силу основам морали; он подтверждает и поручается за действенность ритуала и содержит практические правила руководством человека. Миф, таким образом, — это жизненный ингредиент человеческой цивилизации; он не праздный рассказ, но трудолюбиво работающая ее активная сила; он не есть интеллектуальное объяснение или художественная фантазия, но прагматическая хартия примитивной веры и моральной щедрости...

Функция мифа, коротко говоря, — укреплять традицию и обеспечивать ее великое значение и престиж путем обратного возведения ее к более высокой, лучшей, сверхъестественной реальности начальных событий” [310, р. 77–79]. Конкретным комментарием к этим общим положениям может послужить одно из описаний тробриандинского ритуала. В связи с предстоявшим ритуальным плаванием проводил осмотр лодочного хозяйства — в сопровождении заклинаний и рассказов о летящем каноз. Миф не просто пояснял происходящее, но служил обоснованием, даже практическим руководством действий.

Согласно наблюдениям Малиновского, существует особый класс „историй”, трактуемых как сакральные, воплощенные в ритуале, в морали, в социальной организации. Они являются силой, утверждающей великую и наиболее релевантную реальность, определяющей настоящую жизнь и судьбу коллектива, и знание ее обеспечивает коллектив мотивами для ритуальных действий и нравственного поведения, а заодно и указаниями, как их надо исполнять. Таким образом, они „формируют догматическую основу примитивной цивилизации” [ibid., р. 85–86].

Как видим, Малиновский, описывая функции мифа, характеризует его не просто как некую систему вероятных идеологических воззрений, но как вполне конкретную материальную силу, с обязательностью реализующую себя через ряд институтов культуры. В соответствии с таким подходом М. Е. Оплер формулирует одну из важнейших функций мифа как системы: мифология для первобыт-

ного коллектива „представляет сумму знаний, на основе которых он должен действовать” (цит. по [253, с. 345]). Или, по словам А. Х. Гэйтона, „мифологическая система народа есть часть его образовательной системы” (цит. по [там же]).

Вопрос, остающийся камнем преткновения для многих, о различении мифа и немифа получает у Малиновского разрешение, основанное на применении функционального метода. В первобытном обществе миф — не просто рассказ, точнее, даже вовсе не рассказываемая история, но живая реальность, „хартия” местных прав, происхождения, наследования и сексуальных отношений, основание магической техники и гарантия магической эффективности, прецедент, на котором должна строиться современная жизнь, если она претендует на то, чтобы быть хорошей. Функционалист выявляет мифы среди массы рассказов по реальным признакам: включены ли они в ритуалы? Привлекаются ли к обсуждению моральных и социальных норм? Рассказываются ли они в определенных случаях? Обнаружить функциональные связи мифов в повседневной жизни непросто. Факт применения мифа о любви к акту любовной магии Малиновский, например, „имел возможность обнаружить, главным образом слыша эхо драматических событий, следя за деревенскими сплетнями и зная, что действительно произошло в деревнях” [308, р. XLII].

Что касается важного критерия „веры”, то он интерпретируется Малиновским следующим образом: „Простейшая демаркация между миром мифов и действительной реальностью — невозможность в наши дни событий, случавшихся прежде. Туземцы хорошо знают, что никто не выходит сегодня из-под земли, что люди не превращаются в животных, не рождаются от них; каноэ не летают”. Реальность всех этих сверхъестественных актов остается прерогативой мифического прошлого [307, р. 302]. Близкую аналогию мы находим в сфере героического эпоса: севернорусские сказители были убеждены, что былинные богатыри некогда жили и совершали свои деяния, но время богатырства навсегда ушло, и оно до известной степени противостоит настоящему.

Б. Малиновский обнаружил еще один критерий, по которому тробриандцы выделяли мифы: они просто знали, что некоторый корпус рассказов, завещанных им отцами и дядями по материнской линии, принадлежит к *lili'u*. „Мы знаем, что нет никаких других рассказов, которые относятся к *lili'u*. Таким образом, какие бы рассказы мы ни слышали, мы знаем *lili'u*, это или нет” [ibid., р. 299].

И миф, и различные виды фольклора соотносятся с миром данного общества идеологически не только через функциональные связи, т. е. обязательные и получающие материализацию в тексте и воле. Всегда непросто дифференцировать функциональную конкретику и идеологическое наполнение мифа, выходящее за ее пределы. У. Р. Бэском, например, говорит о психологической функции мифов: они позволяют спастись в фантазии от общественного давления, от сексуальных запретов или биологических ограничений; на этой

почве якобы возникают мифы об Эдипе, о посмертной жизни и т. д. [253, р. 333].

У в фольклористике нет недостатка в довольно-таки свободном оперировании с понятием функции и с приписыванием фольклору и отдельным его видам воспитательных, педагогических и других идеологических функций, хотя речь должна идти часто лишь о заложённых в фольклорных ментифактах возможностях идейного, психологического, нравственного воздействия. Кто же станет оспаривать, что сказки о великанах, соответствующим образом поданные, могут дисциплинировать маленьких слушателей, что сказки басенного типа с их откровенной морализацией должны успешно внушать моральные принципы, такие как, по мнению Бэскома, прилежание, сыновний пиетет, насмешка над ленью и непослушанием? [ibid., р. 345]. Реальный эффект тем более вероятен, если учитывать особое отношение к слову в первобытном обществе. Только категория функциональности здесь, скорее всего, ни при чем. О ней можно говорить, например, когда приводится пример с песнями, которые содержат инструкции мальчикам во время прохождения ими обряда инициации или девушкам при подготовке их к браку [ibid., р. 345].

Реальные функции, всегда материализованные в некие конкретные формы, связаны в конечном счете с задачами воспитания, внушения нравственных норм, обучения каким-то правилам, установления узаконенных отношений. Функции — это специфический способ осуществления социальных, производственных, биологических целей коллектива. Но сами цели в их общем плане несводимы к функциям, тем более что они осуществляются в обществе многими путями.

Как соотносятся в реальной жизни функции фольклора и его идеологические, психологические, нравственные роли, на этот вопрос стороннему наблюдателю ответить трудно. Тем большую ценность представляют немногочисленные свидетельства, пришедшие „изнутри”. К таковым принадлежит рабочий документ Специального комитета ЮНЕСКО, принадлежащий перу Пьера Сэмми-Макфоя, генерального инспектора образования Центральной Африканской Республики. Автор подчеркивает исключительную важность фольклора в жизни его страны как развивающейся: это ее богатство, социальный, культурный и экономический источник ее силы и возможностей, „часть живой материи нации” (фольклор в излагаемом документе определяется как „корпус физических, мимических и интеллектуальных творческих форм выражения, основанных на традиции. Он может включать музыку, танцы, религиозные ритуалы и верования, легенды, рассказы и пословицы и общинные игры”) [313, 1987, N 3, р. 16]. П. Сэмми-Макфой со знанием дела описывает функциональные аспекты разных форм фольклора. Так, ритуальные танцы вызывают духов предков и служат способом обращения к ним за помощью. Отсюда — особая важность соблюдения всех правил их исполнения. В процессе танцев, а также обрядов, связанных с рожде-

нием, браком, похоронами, происходит приобщение молодых людей к ритуальным знаниям. Говоря о колыбельных песнях, автор предупреждает от упрощенной прагматической их оценки („заставить детей перестать кричать и заснуть”). Песни эти создают „сильный эмоциональный обмен между матерью и ребенком”. Одновременно они – „средство воспитания любви и привязанности к родной земле”, поскольку песни этого типа „воспевают достоинства предков, родителей, племени... описывают красоту пейзажей, деревень, холмов и потоков” [ibid., p. 17]. Сказители и знатоки преданий – это „живые архивы” и „живая память” о народе и истории страны. Тексты, ими сообщаемые, передают от поколения к поколению различные моральные и культурные ценности, воинский опыт, „исподволь внушая молодым людям чувство принадлежности к определенной группе”. Они могли также своими выступлениями смягчить гнев вождей и умерять гордость воинов, распространяя мудрость и благоразумие, а иногда и внося мир в семейные ссоры. Рассказы, пословицы и загадки – интегральная часть образования и обучения молодых людей. „Устная словесность” обеспечивает поддержание в веках традиции и, следовательно, общественной морали. Она – не имеющий равных способ передачи моральных принципов и правил поведения. Она, с одной стороны, обильна и разнообразна по составу, с другой – ей присуща загадочность, которая, будучи применена к посвящаемым (т. е. подвергаемым обряду инициации), развивает в детях ощущения напряжения, жертвенности, красоты и поэзии, душевное состояние созидания и уважения к господствующим в обществе правилам. В конечном счете именно устная традиция формирует „задник (backdrop) всего африканского мышления” [ibid., p. 18].

В документе П. Сэмми-Макфоя проводится политически важная для страны идея: значительное этническое разнообразие фольклора Центральной Африканской Республики, являющегося выражением родовых связей, одновременно делает его эффективным средством интеграции множества этнических групп в единую общность, ломки региональных барьеров и сокрушения трайбализма. В частности, по мнению автора, через общенациональное распространение „своего” фольклора меньшинства заявляют о себе и утверждают себя, а одновременно вносят свой вклад в общее культурное достояние. Национальную общность можно трактовать как гармоническое смешение всех местных особенностей [ibid., p. 20].

В документе сообщаются факты, проливающие свет на кровную связь судеб народа с судьбой фольклора, на трагические последствия для экономики, страны, всей жизни народа, вызванные кардинальными сдвигами в состоянии традиционной фольклорной культуры. Сэмми-Макфой описывает, что произошло в результате гонений на фольклор со стороны колониальной администрации и миссионеров. Люди утратили возможность находить утешение в плясках, церемониях, ритуалах, философски и с добрым юмором мириться с суровой системой: „барабаны больше не помогали им собраться с духом и

найти силы превозмочь испытания и беды". Все это привело к упадку традиционного производства; деревни стали хиреть; молодежь устремилась в города. В результате религиозного фанатизма традиционная религия потеряла свой богатый фольклор – песни, танцы, фестивали. Следствием этого процесса может явиться утрата уже через одно-два поколения корней этнической, культурной общности [ibid., p. 19].

5

Типологию функциональной инклюзивности можно начать с выделения связей фольклорных жанров/текстов с трудовыми процессами и операциями. Это вовсе не значит, что такие связи являются основными или что именно они лежат у истоков вербального фольклора. Я не разделяю трудовой теории происхождения искусства и не склонен преувеличивать непосредственной роли труда в генезисе, в содержании и образности фольклора. Внешние связи трудовых действий с привязанными к ним вербальными текстами обычно лежат на поверхности, чего, впрочем, нельзя сказать о связях внутренних, семантических. Известная теория о соотношенности текстов с рабочим ритмом и об их ритмоорганизующей роли приложима лишь к какой-то части материала и никак не может считаться универсальной. Действительные связи и соотношения гораздо сложнее. Мы вправе рассматривать многие традиционные для народного быта трудовые процессы как организованные системы со своим замкнутым содержанием, со своей сюжетикой, с элементами знаковости и более или менее разработанного кода. Фольклорные тексты составляют органическую часть этих систем, они связаны с данным рабочим процессом, с его отрезками, „шагами”, с выполнением определенных производственных задач. Организующую роль выполняют разного рода команды, формульные выражения, призывы, возгласы. Функция трудовых песен неоднозначна: иногда они действительно способствуют созданию единого трудового ритма; они призваны также психологически сплотить работающих, создать благоприятную эмоциональную обстановку. Содержание их отражает моменты рабочего процесса (примеры см. [157, с. 9–14]). Таковы различные артельно-трудовые песни у русских. Наиболее значительная публикация и развернутая характеристика их принадлежит А. А. Банину [26]. У него же читатель найдет историографический обзор литературы по теме и сводку рассыпанных по разным источникам свидетельств об исполнении таких песен в прошлом. Автор подчеркивает, что трудовые артельные песни отличаются от других разновидностей трудовых песен тем, что „не только сопровождают трудовую деятельность человека, но и служат важнейшим организующим началом самого процесса труда” [там же, с. 4].

В книге рассмотрены различные типы песен и их исполнения в зависимости от специфики артельного труда: песни, исполнявшиеся

в разные моменты плотницкой работы (забивание свай и др.), при тяге судов бурлаками (показана связь песенных текстов с выработанными правилами „равномерного шагания” всей ватаги), при лесосплаве, крючничестве (промысле грузчиков), неводном промысле рыбы, при работах „всем миром”. В объяснении функциональной значимости песен Банин основывается на двух главных факторах: „свойстве музыкального ритма воздействовать на моторику человеческих мышц” („через свой ритм и интонацию, через веками сложившуюся форму – структуру (запев – хоровой подхват) артельная песня позволяет всем работающим легко регулировать напряжение мышц как по известной каждому команде”) и на том, что „через характерность музыкальных интонаций и с помощью поэтического текста артельная песня эмоционально воздействовала, вдохновляла людей на нелегкий труд, заражала трудовым задором”. Тем самым „бытовая функция трудовых артельных песен является до известной степени определяющим признаком жанра” [там же, с. 63]. В то же время автор приходит к заключению, что характер музыкальной формы и вербальных текстов, искусство импровизации не позволяют сводить жанровую характеристику этих песен к функциональному их назначению. „Тематика импровизации зависит от характера выполняемого труда, от окружающей обстановки, от переживаний работающих и т. д. В нее включаются ирония, шутка, каламбуры, которые настраивают работающих на жизнерадостный, веселый лад. Ирония направлена, как правило, на хозяина или подрядчика, нередко – на прохожих, иногда даже на свой собственный счет” [там же, с. 65].

С собственно вербальной стороны в текстах артельных песен выделяется несколько типов. Первый – наиболее элементарный: все сводится к возгласам, командам, призывам „Ой, бери еще, ой, еще! Давай раз еще! Ой, раз еще!”; или „Еще первый, другой раз, Ой, разом, разом мы!”). В текстах второго типа аналогичные возгласы перемежаются одним-двумя стихами содержательного плана („Ой ты, тетенька Настасья, Раскачай-ка нам на счастье!”; или: „Сваха, дай разочек, ой еще!”). Третий тип представлен „настоящими” песнями, сюжетного или лирического плана, где прагматическая направленность выражена лишь в припевах („Эй, не будите-ка молодую Утром рано поутру”; или: „Ох да по тропыньке галка шла”). Чем содержательнее текст, тем менее выражены в нем прямые функциональные мотивы. Как показывают материалы книги Банина, в разряд трудовых могли попадать песни, изначально к таковым не принадлежавшие.

Недавно были собраны и опубликованы песни сибирских лесосплавщиков [94]. Сплавные работы включают широкий круг коллективных действий – от порубки леса и доставки бревен к месту формирования плотов до разборки их в пункте прибытия. Не все из этих действий сопровождалось припевками – в первую очередь, по-видимому, те, где требовалась консолидация артеальных усилий. В сборнике выделено семь таких видов работы, в которых главным

объектом выступал плот. Припевки эти – „своеобразные музыкальные команды”. Преобладают здесь выражения типа: „Ой да разик, разик да еще!”, „Навалися еще раз!”, „Эй, подружнее, ребятаё!”, „Да еще ух!”. Но содержание текстов прагматикой не ограничивается, и встречаются стихи, к действиям артельщиков отношения не имеющие: „Что ж вы, девки, не поете?” или ответное: „Я – старуха й то пою”.

Составитель сборника отмечает, что в артелях были специальные запевалы; их хорошо знали. Припевки исполнялись в особом высоком регистре. Вероятно, И. Истомин не преувеличивает, утверждая, что припевки были музыкальной формой, не просто помогавшей сплавщикам выполнять тяжелые работы, но и выражавшей „волю, мощь, удаль рабочих” [там же, с. 9–10].

На уральских заводах весенний сплав барок с продукцией выливался в грандиозное действо, органически соединявшее собственно производственное начало с праздником. „Спишка” (сталкивание барок в реку) была главным этапом празднично-трудового дня, и здесь обязательно звучали артельно-трудовые песни. По словам В. В. Блажеса, такие песни „звучали не только на сплаве, но и в заводских складах, цехах, на строительных площадках – везде, где требовались подъем, перемещение габаритных или тяжеловесных деталей, конструкций”. Собственно практическое назначение песни состояло в том, что она „задавала и поддерживала рабочий ритм, определяла динамику трудовых усилий артели”. Отсюда речитативный ее характер. Обычно запевал один, а припев-восклицание подхватывали остальные. От запевалы („наговорщика”) требовались знание многих припевок, умение „складывать” их на ходу, приносившаяся к производственным ситуациям [32, с. 70].

Очевидно, что в организующее начало артельных песен входил и содержательно-эмоциональный настрой. Характерной особенностью артельных песен, связанных со спишкой, является их преимущественно юмористическая окрашенность, шутливость. Помимо всего прочего, в них устойчивы эротические мотивы и образы, часто неприличные.

Кажется, будто исследователи, убежденные в эффективности организующей роли артельных песен, не учитывают, что их применение в трудовом процессе не является непременным условием его осуществления и что артель могла бы – оставаясь на чисто прагматических позициях – обойтись простыми командами или иными внефольклорными средствами. Нельзя не видеть, что мы имеем здесь дело с особой функцией слова, не совпадающей полностью с его прямым смыслом, и фольклорного текста в целом, включение которого в действие вносит магическое начало и – что особенно существенно – превращает его в ритуализованный акт. Слово воздействует не только на физические усилия работающих и на их эмоциональное состояние, но и на их взаимоотношения с микросредой, в которой они находятся, с объектами и с орудиями труда, а на каком-то этапе

сознания — и с теми невидимыми силами, которые стоят и за этими объектами, и за ситуацией и заложены в орудиях и от поведения которых зависит успех дела. Это в равной степени относится как к песням, так и к разного рода формулам, восклицаниям.

В трудовых песнях архаических обществ присутствует глубокий содержательный план. Те, кто такие песни по традиции исполняет, не всегда им владеют. Когда же они комментируют текст, это позволяет увидеть его глубину. Автору этих строк довелось услышать и записать несколько трудовых песен в д. Бонгу (Новая Гвинея) и получить к ним пояснения. Одна из песен — рыбаков, ее поют, когда в море тянут сети. Похоже, что музыкальная ее структура должна легко ложиться на ритм движений рук, тянущих сеть; можно даже предположить, что строфа песни соответствует одному короткому циклу движений. Текст, на первый взгляд, элементарен: он состоит из многократно повторяющейся короткой фразы, которую можно перевести словами „чайка ест угря“. Объяснение певцов раскрывает логику, скрытую в подтексте: чайки обычно собираются над местами скопления рыбы; следовательно, чтобы напасть на такое место, ловцам нужно навести на него чаек — песня это и делает. Перед нами случай магии, не прямо направленной на желаемый объект, а действующей, так сказать, окольным путем.

Другую песню исполняют женщины во время расчистки мужчинами участка леса под огород. Непосредственную ритмоорганизующую связь песни с рубкой уловить трудно. Зато становится очевидной — из объяснений певцов — ее магическая направленность и наличие мифологического плана. Замечательно при этом, что и то и другое в тексте как будто не выражено ни прямо, ни в какой-либо символической форме. Текст как бы нейтрален, но в песне в целом заключен большой смысл: она должна ослабить сопротивление дерева, придать дополнительную силу топорам и вынудить дух дерева покинуть его, но не исчезнуть вовсе, а остаться на огороде и охранять его. По-видимому, эффективность в данном случае достигается самим фактом песенного сопровождения трудового акта, характером мелодии, текста, всей обстановкой исполнения. Производственный акт и фольклорное сопровождение сливаются в единое ритуальное действие, и вот это-то единство обеспечивает успех дела (168, с. 205—211].

Степень ритуализации тем выше, чем значительнее насыщенность действия мифологическими и магическими элементами. Они могут присутствовать, так сказать, незримо, но материализуются они прежде всего в фольклорных текстах. По-видимому, по мере постепенной видимой и осознаваемой коллективом утраты связей производственных процессов с мифологическим фоном и магией соответствующие мотивы песен уходят в глубину, просто исчезают, сохраняются в виде следов, но неизменно исполнение их вносит в процесс отпечаток ритуализованности.

Наиболее развитые, универсальные, продуктивные функции фольклора – обрядовые. Это вполне понятно, если учесть всеохватность традиционной жизни обрядами и тот несомненный факт, что редко какой-либо обряд совершается без участия вербального элемента. Характер связей вербальных текстов с остальными элементами обрядности и с обрядами как целостными системами – вот один из важнейших предметов исследования. Оно должно вестись в двух основных направлениях, которым не стоит особенно отдаляться друг от друга: одно – это изучение роли слова в обряде, его места здесь, способов его эффективного воздействия; другое – выявление жанрообразующего, сюжетообразующего и иного воздействия обрядовых функций на фольклор. Мысль о том, что обряд никогда не может быть понят без изучения всей совокупности элементов, его составляющих, в том числе и элемента вербального, а соответствующий фольклор без самого тщательного выяснения его обрядовых связей останется *terra incognita*, все еще не получила безусловного признания и внедрения в исследовательскую практику. И это несмотря на блестящие результаты, добытые учеными разных школ на материалах народной культуры разных регионов мира. В отечественной науке последних лет наибольшие успехи связаны с работами представителей структурно-типологического, историко-типологического, этнолингвистического направлений: речь идет не только о множестве конкретных результатов (даже открытий разного масштаба), но и о достижениях общетеоретического и методологического порядка. Мы начинаем постепенно преодолевать сложившуюся научную инерцию разделения фольклора и обряда на две самостоятельные, независимые сферы культуры, которым лишь суждено соприкоснуться или даже сливаться в каких-то пунктах. Инерция эта словно бы игнорировала тот несомненный факт, что единство существовало изначально как проявление культурного синкретизма и что в действительности происходил процесс постепенного выделения некоторых форм в относительно самостоятельные феномены, самоопределения вербального (вербально-музыкального, вербально-музыкально-танцевального и др.) начала. Миф, песня, заклинательная формула не приходили в обряд извне, но рождались в нем вместе с другими его составляющими. Разумеется, это общий принцип, который с наибольшей последовательностью осуществляется в культуре первобытного общества. Непосредственная соотнесенность вербальных форм с прагматикой, структурой и семантикой обряда сказывается осязательно на ранних, архаических стадиях, хотя из этого отнюдь не следует вывод об их элементарности. Идеологические основы, определяющие связь текста с обрядом, по-своему столь сложны, что о простоте их выражения говорить не приходится, хотя верно и то, что архаический текст ограничен в конечном счете рамками, заданными обрядом и кругом представлений, к обряду относящихся. С другой стороны,

известно множество текстов с собственными планами значений, которые словно бы не столь необходимы обрядам и не получают видимого отклика в них. Возможно, что иные из таких значений пришли из прошлого как следы некогда существовавших и утраченных обрядов. Но с уверенностью можно говорить и о тенденции к расширению содержания обрядовых текстов, к более непосредственному выходу их в иные сферы, в быт, в социальные коллизии и т. д. В порядке гипотезы можно допустить, что это один из путей складывания необрядовых фольклорных жанров (особенно песенных).

При всем том в обрядовых текстах все в первую очередь прочитывается так или иначе в соотношении с обрядом, с его живым движением, социальным, идеологическим, контекстным фоном, с его семантикой. По наблюдениям Г. А. Левинтона, даже фонологические аспекты русских свадебных песен разъясняются этим путем [105]. Из накопленного учеными опыта с очевидностью вытекает, что анализ связей вербального текста со всей обрядовой системой в целом и с конкретным контекстом дает наилучшие результаты тогда, когда исследователь располагает возможно более подробными и точными полевыми описаниями обряда и одновременно выступает во всеоружии современной теории фольклора, обряда, мифа как специфического культурного триединства.

Перед наукой безбрежное море материала, отличающегося стадийным, историческим, региональным, этническим, культурным, типовым разнообразием. Фольклористу важно окунуться в это море, чтобы осознать эту необозримую реальность обрядового фонда, созданного человечеством. До недавнего времени отечественная фольклористика (отчасти и этнография) ориентировалась на сравнительно ограниченный круг так называемой семейной и календарной обрядности. В установлении некоего канонического фонда и сосредоточении главного внимания на нем свою роль сыграла русская фольклористика. Работы по русскому обрядовому фольклору, выполнявшиеся преимущественно по канонам доброй филологической традиции, во многом задавали тон и являлись образцами для соответствующих работ по фольклору народов СССР. Из-за этой тенденции многое, исключительно характерное, уникальное оставалось вне поля внимания ученых и даже собирателей. Сейчас картина изменилась, но все же актуальной остается задача вовлечения в центр внимания исследователей того обширного материала, который отражает специфику обрядовой жизни народов. Необходимость в массе конкретных работ, охватывающих в совокупности мировой обрядовый фонд, очевидна. Но столь же необходима работа по типологии обрядового фольклора, в том числе его функциональных связей, их закономерностей, механизма их действия.

При всем богатстве обрядовой жизни отношения фольклорных текстов и обрядов сводимы к некоему набору типов, внутри которых проявляется многообразие вариантов, конкретных форм и способов реализации. И то и другое обуславливается такими факторами, как

временная протяженность обряда (однократность или длительность, одно- или многоэтапность), степень насыщенности действиями, предметами, участниками, регулярность проведения, направленность. С другой стороны, важны и внутрифольклорные факторы – возможности фольклора, жанровая специфика, внеобрядовые связи.

Обрядовая функциональность фольклора проявляет себя на нескольких уровнях. Первый – это уровень связей с инвариантной системой обряда, проявляющейся в его наиболее общих, генерализующих принципах, которые организуют и пронизывают его концепцию и последовательное развертывание, а также с его социальным, идеологическим, культурно-бытовым окружением. Так, свадебный фольклор какого-либо этноса в своем составе, в структуре, содержании несет следы обусловленности типовыми для данного общества представлениями о браке и о возникающей молодой семье, принципами и нормами самого института брака и правилами его заключения, характером отношений родства и действующими законами экзогамии, хозяйственно-экономическими аспектами брачных отношений молодежи, комплексом мифологических и магических представлений и магической практики, относящихся к браку и семье. Перечень таких общих, воздействующих факторов можно и продолжить. Все они в разной степени и в разных формах получают свое преломление в свадебном фольклоре. Будучи привязаны к тем или иным шагам обряда, фольклорные тексты в то же время неизменно выражают более общие, универсальные его значения. В русских свадебных песнях, например, в качестве таких метазначений, перекрывающих конкретное содержание отдельных обрядовых эпизодов, относящихся к концептуальной стороне обряда, выступают разделение всех участников свадьбы (с точки зрения невесты) на „своих” и „чужих” и трактовка этих последних как представителей „вражеской” стороны – „похитителей”, „купцов” и т. п.; противопоставление девичества как счастливой поры предстоящему замужеству как беде; переход в новое состояние как разрыв родовых связей и др.

Наличие разного рода сквозных идей, образов, мотивов, тем обнаруживается едва ли не во всех обрядовых комплексах. В русском календарном фольклоре это ожидание и встреча весны, гадания о девичьей судьбе, мотивы возврата силы, отданной земле, и т. д. Целый ряд аналогичных фактов откроется нам далее, при рассмотрении отдельных обрядовых циклов.

Таким образом, функциональные связи первого уровня ведут нас в сферы общемировоззренческие, концептуальные, социальные. Уловить эти связи бывает особенно трудно, но раскрытие их способно обеспечить проникновение в устойчивую глубинную семантику текстов.

Столь же важно оно для уяснения функциональных связей на втором уровне, который представлен конкретикой обрядовой церемонии в ее инвариантном выражении. Для каждого обряда существует выработанный традицией и более или менее строго регламенти-

рованный церемониальный набор с последовательно сменяющимися друг друга этапами, с кругом участников, с определенным реквизитом, наконец – с типовым сценарием; свои постоянные места здесь закреплены за определенными видами или даже текстами вербального (вербально-музыкального, вербально-музыкально-драматического) фольклора. Любой живой обряд, исполненный однажды, можно рассматривать как единичную реализацию инвариантной традиции. Впрочем, допустима и обратная трактовка: инвариант – это некая условная реконструкция, основанная на схематизации множества попавших в поле зрения ученых единичных исполнений. В научной практике приходится сталкиваться с описаниями инвариантов, обобщающих региональную/локальную форму обряда, а не однажды зафиксированное его исполнение. Независимо от того, как смотреть на инвариант обряда, одно обстоятельство остается безусловным: в культуре данного этноса существует представление об обряде как системе общих правил, действий, предметов, участников, последовательности и т. д. (включая разного рода запреты, приметы и проч.), и эта система периодически реализуется в конкретном исполнении. Для понимания обрядового фольклора важно, что он соотносится именно с системой и что в фольклорной традиции хранятся тексты, предназначенные для каждого из этапов церемонии, для определенных ее участников, связанные с этими этапами, с общими правилами, запретами, представлениями. Особенность связей на втором уровне заключается, в частности, в наличии множества функционально синонимичных текстов, из которых в данное исполнение попадают только несколько или даже один. В данном случае вряд ли можно говорить о факте избыточности, поскольку в живой традиции коллектива набор таких синонимичных текстов ограничен. Множество текстов-синонимов – факт реальной истории фольклора, а отнюдь не особенность, свойственная специально обрядовому фольклору. Другое дело, что знание обрядовых текстов в их вариативно-синонимическом многообразии – одно из обязательных условий надежности раскрытия их семантики и генезиса.

Фольклористический анализ ведется чаще всего именно на втором уровне. Он удобен, поскольку позволяет подключить весь корпус известных текстов, применить сравнительную методику, приводит к широким заключениям. В последнее время предложен и, на наш взгляд, успешно осуществлен и иной подход, основанный на признании ценности и аналитических возможностей одного текста, без учета (во всяком случае без прямого привлечения) имеющихся вариантов. Сторонник такого подхода Г. А. Левинтон мотивирует свой опыт анализа тем, что, по его мнению, единичный вариант полностью обладает значениями и осуществляет предписанные фольклорному тексту функции в соответствующем пункте обрядового действия [105, с. 166]. Безусловное достоинство такого опыта – это возможность неторопливого, скрупулезного разбора текста, стиха за стихом, слова за словом, с пристальным вниманием к деталям.

Второй уровень связей выявляет такое существенное свойство функциональности текстов, как следование их шагам обряда. Соотношение текстов/их элементов с церемониальным движением осуществляется по достаточно широкому ситуативному спектру. Одна из типовых ситуаций – это совпадение текста с моментом обряда. Одновременно совершаются как бы два аналогичных действия: одно физическое, другое словесное. Точнее сказать, мы имеем дело с двумя кодами одного значения. При этом нередко значение, выраженное в физическом действии, оставалось бы скрытым, если бы не параллельное ему словесное выражение. Впрочем, о буквальном совпадении говорить все же не приходится, поскольку операция с каким-либо предметом, какой-либо жест, движение, просто застывшая на миг мизансцена заключают, как правило, некий символический смысл, а вербальный текст – пусть даже в образной, чаще метафорической форме – эту символику обнажает, как бы реализует. Простейший пример – с подблюдными песнями. Вторая часть каждой песни – формула „Кому вынется, Тому сбудется, Тому сбудется, Не минуется. Слава!“ – сопровождает вынимание кольца (или чьего-то фанга), закрепляя результат предшествующего гадания и адресуя его владельцу вынутого предмета. Можно было бы допустить также, что вербальная формула придает самому действию сакрально-магический характер, институтирует его в его истинном значении. По-видимому, это одна из типовых функций обрядового текста.

Сложнее случаи, когда дело не ограничивается совпадением, параллельностью текста и действия, ситуации, и вербальный элемент выводит эти последние в сферы дополнительных значений, тем самым обнаруживая связь ритуальной процедуры, скажем, с мифологическим планом. На Новой Гвинее зафиксирован обряд с плодами пандануса: двое мужчин, двигаясь вокруг огня с плодами в руках, то поднимали, то опускали их, следовавшая за ними процессия исполняла песню, в которой постоянным элементом было обращение к марите (плоду), а слова менявшиеся означали названия разных локусов. „Марита, поднимись и спустись с Комба ку; Марита, поднимись и спустись с Ком ку...“ и т. д. Локусы эти – места обитания мифической „Дымовой“ женщины, а сама Марита ассоциировалась с духами „нижней земли“ [168, с. 224].

Кроме мифологического плана в текстах, „повторяющих“ шаги обряда, может заключаться и психологический план. В функциональном отношении релевантным оказывается любой ритуально-психологический аспект, т. е. тот, который обнаруживает характер отношений между участниками обряда – женихом и невестой, оплакивающим покойника и умершим и т. д. Обнаружение этого аспекта через текст песни или причитания имеет значение для нормального прохождения обрядовой церемонии. Но текст способен и выйти за ритуальные границы в сферу чисто бытовую и выразить переживания и чувства, не предписанные обрядом, и тем самым ослабить или даже утратить на каких-то отрезках свою обрядовую направленность.

Такого рода содержательную избыточность определенно обнаруживают причитания, способные превращаться в целые поэмы на темы человеческого горя.

Специфика песенных кодов особенно наглядно проявляется в тех случаях, когда функционально-семантический параллелизм текста и физического действия или предмета прочитывается без труда. П. Г. Богатырев сопоставил славянские колядки с обрядовым хлебом. И там, и там на первом плане гиперболические изображения и пожелания. В тот же ряд он поместил и маскарадные переодевания в медведя и обрядовые танцы, выражавшие благопожелания [34, с. 422–432]. Функциональное единство лишь подчеркнуло кодовые различия. Отсюда возникает вопрос о генетических взаимоотношениях разных форм народного искусства, чьи пути пересеклись в едином ритуале.

Третий уровень функциональных связей – это конкретное исполнение обряда, живая реализация инвариантных норм. Отношения первого и второго уровней здесь поддерживаются в тех пределах, какие предоставляет единичное исполнение, и отчасти постольку, поскольку исполнители сознательно или бессознательно их сохраняют. Естественно, что многое уходит в подтекст либо вовсе оказывается невыявленным. Прочность и масштабы традиционных функций фольклорных текстов обусловлены и репертуаром, каким владеют исполнители. Существенная особенность функционирования текстов на этом уровне заключается в том, что участники обряда, не нарушая инвариантных обрядовых связей, осмысляют эти тексты в конкретно-личностном плане. Песни, причитания, разного рода три-словья, формульные выражения адресуются определенным лицам – „героям” или участникам происходящего действия, которые одновременно – реальные люди со своими конкретными отношениями к совершаемому. И персонажи песен, и различные предметы и пространственные точки, упоминаемые в них, получают вполне конкретную привязку. Поэтические реалии оказываются реалиями окружающего быта. Именно в обстановке конкретного единичного исполнения происходит слияние обряда с жизнью данного коллектива, семьи, группы людей. Внешне это слияние дает себя знать иногда в самих текстах: в наделении песенных персонажей именами реальных участников; в самом подборе текстов, отвечающих положению участников (например, сиротству невесты); в большем или меньшем насыщении текстов подробностями реального плана (это особенно характерно для похоронных причитаний, где такие подробности могут относиться и к оплакиваемому, и к лицу, от имени которого исполняется плач). Однако не внешние переключки являются определяющими. Ощущение полноты слияния с обрядом (и его фольклорными элементами) со стороны его участников – это прежде всего факт традиционного мировосприятия, проявление стойких стереотипов восприятия и поведения, подчинения нормам.

Говоря о слиянии обряда с реальностью жизни, необходимо

видеть важнейший результат его: становясь фактом жизни данного коллектива, обряд качественно разрушает и преобразует обыденность. Происходит трансформация микромира, попадающего в поле действия обряда. Преобразуется пространство: оно отчасти мифологизируется, предстает в сакральных формах, отчасти приукрашивается, обретает иной социальный статус, наделяется необычными свойствами и приметам. В этом преобразении пространства немаловажную роль играет — наряду со средствами декорирования, обрядового строительства — фольклор: именно в песнях легче всего убогая изба превращается в дворец, сказочно преобразуется интерьер, реальные локусы приобретают фантастическую окраску. Меняется и предметный мир: одни предметы опять-таки перекрашиваются, получают чудесные свойства; другие создаются заново. Чаще всего именно в фольклорных текстах раскрываются семантика и обрядовое назначение этих предметов. Наконец, фольклор играет немаловажную роль в том, что обряд изменяет социальный статус людей, в него вовлеченных, наделяет их специфическими правами и обязанностями, одаряет особыми возможностями. Именно фольклор в первую очередь создает тот особый тип отношений, который определяет самую суть обряда. Отношения между реальными людьми — женихом и невестой, вдовой и умершим мужем, матерью и сыном-рекрутом, хозяевами дома и гостями, обретая ритуальные формы, освобождаются от обыденного, случайного и получают характер знаковый, типовой, обогащаются рядом метафор, особых смыслов. Г. А. Левинтон справедливо замечает, что „каждый из исполняемых на свадьбе текстов всегда оформляет какие-то отношения между персонажами обряда” [105, с. 163]. Можно добавить, что благодаря фольклору обнаруживается многообразие этих отношений — возвышенно-праздничная либо эмоционально-драматическая, пародийно-насмешливая, шутливо-комическая их окраска. Оформление происходит и другими путями: через названия чинов, через костюмы, украшения, символы, поедение участников в разные моменты, через пантомимы и т. д. У текстов же почти всегда есть и другие функции, касающиеся как адресантов и адресатов, так и третьих лиц, а также различных аспектов происходящего действия. Динамичность фольклорных текстов сказывается в том, что они продвигают обряд по предугазанному пути — даже когда внешнего движения в нем нет, обеспечивают переходы от одних этапов к другим, непрерывно нагружают обрядовые события соответствующей семантикой.

Особая роль выпадает на долю фольклора, когда он должен воссоздать обрядовые ситуации, которые физическими действиями оформить невозможно либо можно лишь в крайне ограниченных пределах, т. е. воплотить в реальность желаемое. В таких ситуациях исполнение фольклора становится главным действием, осуществляющим наиболее значимые цели обряда. Фольклорные тексты выливаются в ритуальные просьбы, пожелания, заклинания с явной или скрытой магической окраской; что особенно существенно — они

придают желаемому, испрашиваемому характер состоявшегося результата. Южнославянский обряд призывания дождя, построенный на магической убежденности в способность природы исполнять обрядовые требования, включал песни, в которых полностью реализовывалась идеальная программа:

Мы идем по селу, ой додо, ой додо ле!
А облака по небу, ой додо, ой додо ле!
А мы быстрее, облака быстрее...
Облака нас обогнали...
Росистый дождь еще быстрее.
Да оросил жито наше...
Жито наше и поля... [270, с. 88–90].

В сюжетике и образности зимних колядок поэтически воплощается желаемая трансформация дома и семьи, которым они адресуются. В песнях происходит то, что – согласно замыслу обряда – и должно произойти: наделение обитателей дома богатством, благополучием, обеспечение урожая. Мир колядки в плане временном, пространственном, сюжетном в силу его обрядовой принадлежности непосредственно соотносится с миром конкретным, зримым, включенным в данное обрядовое исполнение, и – соответственно требованиям обряда – преображает этот мир: хозяин приезжает домой на роскошных конях и привозит домочадцам богатые подарки; каждый член семьи получает то, чего больше всего ждет и что полагается ему по его семейному статусу; дом и все хозяйство наполняются достатком, размеры которого поэтически гиперболизированы.

Для признания многоплановости функций обрядовых текстов стоит заметить, что содержание многих колядных циклов отнюдь не сводится к воспроизведению желаемого результата и бывает „никак не связано с идеей аграрного и хозяйственного благополучия”. Имеются в виду, в частности, украинско-белорусские и западнославянские колядные песни с богатым набором мотивов брачной символики, адресованных девушкам [49, с. 40–67] и парням [там же, с. 68–76]. Последние примеры показывают, как фольклорные жанровые формы, предназначенные как будто для сравнительно узких и определенных обрядовых целей, наполняются содержанием, далеко выходящим за их пределы, приобретают поэтическую многозначность, с точки зрения собственно данных обрядовых функций явно избыточную, но с точки зрения внутрифольклорных закономерностей вполне естественную.

К сверхзадачам вербального текста принадлежит раскрытие значений моментов церемонии и характера отношений между ее участниками и ее участников с силами „другого” мира. Поскольку эти значения и отношения осложнены целой системой представлений, социальных, бытовых норм, вербальный текст содержит разного рода следы, аллюзии, мотивы, ведущие к этим представлениям и нормам. Наличие их почти обязательно для обрядового фольклора, именно в них заключена нередко магическая сила текста, и именно они

способствуют тому, что исполняемый обряд приобретает характер воспроизведения мифа либо во всяком случае напоминает о связи с ним.

Следующие далее примеры из традиции разных этносов и регионов отчасти служат иллюстрацией к сказанному выше.

Припев „ой додо” в приведенной южнославянской песне-заклинании дождя указывает на главенствующую роль в обряде „додоле”: так называли специально избиравшуюся девушку, которая должна была отвечать ряду строгих условий. По некоторым данным, додоле — это персонаж, в архаических своих истоках связанный с культом умерших, возможно — с представлениями о русалках [103, с. 108–109]. Тем самым можно предположить, что в приведенной песне сохранился мифологический след, а вместе с тем и представление о силах, способных вызывать желанный дождь. В другой этнической традиции заклинание дождя прямо связывается с обращением к мифологическому персонажу. В рапануйском фольклоре сохранился текст:

О дождь, длинные слезы Хиро!
Лейся вниз,
Падай вниз!
О дождь, длинные слезы Хиро!

Хиро на о-ве Пасхи был богом дождя, и сохранились изображения „плачущего” божества — „с круглыми скорбными глазами, вниз из которых идут линии... символизирующие слезы” [224, с. 133–134]. В данном случае мы имеем полное совпадение образа вербального и иконическим.

Довольно четко обозначены границы функциональности у песен, исполнявшихся в составе церемоний, связанных с потлачем у индейцев квакиутл. Всю систему потлача, соответствующий обряд описал Ф. Боас [262], включив в описания и песенные тексты в английском переводе. Один из эпизодов обряда — исполнение песен от имени соперничающих вождей. Преобладающими являются здесь мотивы самоутверждения вождей, прославления их могущества, превосходства друг над другом, унижения соперника. Эти мотивы можно было бы воспринимать как постоянные, всегда актуальные, а песни — соответственно — как традицию, всегда сохраняющую свое значение. Однако включенность их в ритуал и принципы кодирования содержания делают их значимыми в полном объеме лишь для данной ситуации и придают им ограниченную конкретность. Отдельными мотивами песни соприкасаются с внеритуальной действительностью: в них упоминаются прежние походы и победы вождя, воспеваются его слава, якобы достигшая самых отдаленных пределов мира; вождь утверждает свое величие, называя вождей всех племен своими слугами и объявляя собственное племя самым могучим. Ключом к пониманию некоторых образных выражений служат факты из истории межплеменных отношений. Так, за угрозой „Пусть все боятся

умереть в руках того, через чье тело брызжет кровь тех, кто пытался есть в доме великого вождя” стоит воспоминание о реальном кровавом событии: герой песни убил однажды на пиру другого вождя, своего соперника.

Все же основное содержание песен прочитывается лишь в контексте обряда с характерными для него пространственными границами, составом участников, набором ритуальных предметов и символикой. Пространственно-событийный континуум, в который погружены песни, это „жировой пир” (grease feast), совершающийся в доме восплаемого вождя. В системе потлача это самое значительное ритуальное пиршество, на котором съедается и сжигается неимоверное количество рыбьего жира. Тот, кто устраивает такой пир, тем самым очень высоко поднимает престиж своего племени. Соответственно и дому, в котором идет пир, придается сакральное значение, так же как и огню, который раскладывается в центре дома. Громадное пламя устремляется вверх, оно может даже захватить крышу, но этикет требует, чтобы гости оставались на местах и жарились у огня. В песне эта ситуация подается в гиперболических формах и с подключением мифологических мотивов:

„Не смотрите вокруг, племена! не смотрите вокруг, иначе мы увидим нечто, что причинит нам вред в огромном доме этого действительно великого вождя...”

Мы увидим нечто страшное... В доме вождя находится неправдоподобное чудовище. Поэтому мы цепенеем и не можем двинуться. Дом нашего... действительно великого вождя берет наши жизни и наше дыхание”.

В том же духе изображается и сам вождь: он стоит на высшей ступени вождей племен, среди его имен – Великая Гора, Преграда, Поддерживающий; он тот, от кого исходит и кем отвязывается ритуальный предмет, изготавливаемый из коры кедра.

Образность песен связана с еще одной устойчивой сферой символики потлача – с медными пластинами: имеющие особую форму, с изображениями в верхней части („лицо”), каждая со своим именем, они становятся предметом ритуальной торговли, представляющей один из вариантов потлача. Специфика здесь в том, что торговля происходит между соперниками. В ходе „жирового пира” устроитель ломает свою пластину и куски ее дает сопернику. Если последний хочет поддержать свой престиж, он должен разбить свою пластину такой же или более высокой стоимости и отдать хозяину пира кусок вместе с полученным; за это ему полагается плата. Но он может также, разбив пластину, бросить свой кусок вместе с полученным далеко в море и этим заявить о своем превосходстве. Разбивание пластин соперниками – это одно из средств возвышения собственного престижа и понижения чужого. Соперник, не способный уничтожить соответствующее или большее число пластин, посрамлен.

Этот комплекс представлений и обрядовых действий отражается в словах песни: „Не позволяйте вождю уничтожать слишком много

богатства, иначе мы уподобимся обломкам пластины, разбитой великим раскальвателем пластин, великим вождем, который бросает пластины в воду, великим вождем, которого никто не может превзойти”.

Ответная песня соперника должна опровергнуть высокие притязания вождя, унижить и оскорбить его, развенчать созданный первой песней ореол и, напротив, утвердить величие и превосходство этого героя. Обмен песнями предстает, таким образом, как потлач, в котором обнажается одна из его сущностей – борьба за престиж. Этой цели служат и ритуальные символы – „жировой пир”, костер в доме, уничтожение предметов, особо ценных в точки зрения потлача. Соперник в своей песне утверждает, что другой вождь лишь хвастает, не владея на самом деле высокими предметами, символы же власти в его руках, и он пользуется ими, чтобы унижить хозяина. О пиршественном костре: „Это я – единственный в мире, кому принадлежит густой дым, что поднимается весь год для приглашенных племен”. О пластинах: когда он, соперник, придет в ярость и разломает громадные пластины, имена которых Облако, Убийца-кит, Островной Мыс, Бобер, вождь-хозяин станет похож на старого пса и вытянет перед ним ноги. О „жировом пире”: „тот” вождь („паук-женщина”) лишь хвастает, что намерен устроить пир, отдать, согласно правилам потлача, каноэ и разломать пластины, оттого его лицо сухо и покрыто плесенью. Это он, победительный соперник, проводит пир, и пусть бедняга вождь приходит; если он захочет получить еду от сына вождя, которого зовут Полно дыма и Самый большой дым, пусть он ест и пьет до тошноты и рвоты. „Мой пир шагает через огонь... Имя другого вождя не возвращает его, и второй пир отправился через огонь вверх к нему”. Эти последние слова воспроизводят одну из типовых ситуаций обрядов потлача: тот, кто не организовал вовремя ответного „жирового пира”, оказывается посрамленным [ibid., p. 81–100].

Очевидно, что функциональные связи определяют семантику, структуру, образность песен. Определяющие начала живут вне самих песен, но эта внепесенная реальность обнаруживает в песенном контексте свои смыслы и свок поэтическую специфику. Ритуальный конфликт по-своему реализуется в словах; к коллизиям, подробностям и развязкам, составляющим течение ритуала, добавляются свои, песенные, которые можно воспринимать как не осуществляемые в самом ритуале либо как доводящие до крайности то, что скрыто присутствует в ритуале. Показательно, что исполнителям обряда возможности песни кажутся недостаточными. Ф. Боас рассказывает, что участники обряда, исполнявшие ответную песню, подключили дополнительный элемент: чтобы эффект заключительных строк песни был сильнее, они поставили возле огня изображение унижаемого вождя в позе, показывавшей, что вождь умоляет не делать костер больше, так как он уже обжигает его [ibid., p. 98].

Другой тип отношений между обрядом и текстами дает свадебный

обряд и фольклор тех же индейцев квакиутл. Обряд проходит под знаком культа предков, об участии или традиционной роли которых напоминают различные виды нарративов и ритуальная символика.

Большое место в обряде занимают символические манипуляции с одеялами, которым придается особая ценность и устойчивая функция в потлаче. Одеяла служат предметом выкупа невесты, но также и символами договоренности, нормального течения обряда и благополучного прохождения отдельных его этапов. Получив от старшего родственника невесты по паре одеял, сваты по возвращении домой сворачивают одеяла так, как будто несут младенцев, и приговаривают: „Мы несем невесту! Смотрите на нее!“ [ibid., p. 57].

Одеяла, служащие выкупом за невесту, должен вручить участник обряда, специально предназначенный для этой цели. Показательно, что обязанность эта передается как бы по наследству, восходя к мифическому предку. Об этом говорит сначала вождь („Это твоя обязанность, данная тебе в соответствии с древним мифом, – говорить об одеялах, отдаваемых секретно“), а затем сам исполнитель („Ты, вождь, произнес верные слова о моей обязанности – она была дана моим предкам в мифические времена“). Сакральный характер предстоящих действий известен исполнителю: ранее полученные два одеяла играют роль магического пояса – они должны сделать его сильным в момент тайной передачи одеял, символизирующей заключение брака.

Действия „сватов“ и традиционные их речи считаются идущими из глубин мифического времени и завещанными предками. Вождь, представляющий партию жениха, говорит об обряде как о пути, проложенном „нашими мифическими предками, которые рассказали нам, что нужно говорить в наших свадебных речах“. Именно эта связь, манифестируемая точностью исполнения, обеспечивает нормальное движение обряда. Представитель партии невесты, удостоверяя правильность услышанных только что речей, соответствие их традиции, символически передает им невесту, т. е. пока еще одеяла. Здесь чуть ли не впервые (во всяком случае так можно предположить по описанию Боаса) в обряд включаются песни – „сакральная летняя“, а затем „песня благодарности“ и снова сакральные песни сватов, которые ведут невесту. Позднее молодые люди поют „любовные песни“, когда ведут жениха. К сожалению, Боас не приводит текстов [ibid., p. 59–60].

Ссылки на наследие предков встречаются затем не раз, например во время ритуальной трапезы, которую мать жениха устраивает для нескольких благородных женщин родственных групп.

Четыре женщины обладают привилегией – давать советы невесте, относящиеся к ее предстоящей жизни с мужем. Опять-таки привилегия эта идет от мифических времен: ее дал их предкам создатель еще тогда, когда в мир пришла первая жизнь.

Процедура взятия невесты из родительского дома окружена значениями мифологического плана. Люди, назначенные ее осуществить,

обладают силой, которая передана им их предками. По указаниям распорядителя вожди родственных групп, вооруженные луками и стрелами, особым шагом приближаются к дому невесты и, становясь у входа, произносят свои речи, держа наготове оружие.

„Я пришел с моей унаследованной силой. Это лук моего предка <следует имя>, и нет ничего, что противостояло бы его стрелам. Вскормленный в пустыне матерью, он, сверхъестественный, получил сам этот лук после пиршества и очищения и убил из него Камень-Тело и его людей, победил племя его отца. С этими словами я поднимаю твою принцессу с пола, так как я иду отдать ее за моего вождя <имя>”.

Здесь же разыгрывается пантомима, в центре которой вождь из племени жениха. Он бросается к дверям, делая вид, что обнаружил кита, и метает гарпун внутрь дома. „Вот моя сила, которая сошла ко мне от моего самого древнего предка, вождя Нутка, получившего этот китовый гарпун как сверхъестественный подарок от волка. Теперь мой гарпун настиг принцессу”. Вытянув за шнур гарпун назад, он продолжает: „Теперь ты сдвинул невесту с пола”.

Следующий вождь идет, издавая волчий вой. Его сила, должная поднять невесту с пола, — это кварцевый кристалл, извергнутый волком некогда в его предка [ibid., p. 65].

Аналогичные выходы продолжаются, пока вся эта церемония не достигает кульминации. Распорядитель обряда вызывает вождя Комокава, чтобы тот вынес невесту. Следует его речь о порядке, Сотворившем-Дневной-Свет, который спустился в дом Хозяина моря на Птичьем острове, и тот познакомил его со многими церемониями морского чудовища, убийцы кита, огромной бычьей головы. Комокава получил силу от Хозяина моря. Происходит обмен речами: Комокава заявляет о своем родстве с Хозяином моря и о цели своего прихода; хозяин дома выражает согласие. Следует священная песня Сотворившего-Дневной-Свет.

Я был принесен в самый нижний из миров,
Я был доставлен в дом Хозяина моря,
Там я получил все. Там я получил море,
Приносителя богатства Комокава.

Этим пассажем, пронизанным мифологическими реминисценциями, завершается долгая процедура получения невесты.

Пантомимы, следующие иногда за этим, передают еще раз, более определенно, мифологические моменты борьбы за невесту; в частности, в них изображаются опасности, какие подстерегали тех, кто вошел бы в дом невесты. Пантомимы, обрядовые действия и рассказы говорят о двери дома как о лязгающей пасти чудовища; дверь защищена огнем, и отец невесты вызывает желающих пройти через огонь. Иногда образ огня материализовался в факелах, которые держали мужчины. Место огня мог занимать чудовищный поглотитель [ibid., p. 53–67].

Таким образом, мифологическая и собственно ритуальная семантика, составляя нерасчленимое единство, получают символическое выражение в действиях, предметах, перевоплощениях, пантомимах, речах и песнях, коротких высказываниях. Формы манифестации могут дополнять, заменять одна другую, параллельно реализовываться. Лишь полнота ритуала обеспечивает полноту семантики. У каждой формы своя структура, свой план выражения и свой способ введения в систему ритуала. Вербальные формы достаточно строго организованы, причем основу организации составляют речевые формулы, и насыщены прямым мифологическим содержанием, актуальным для исполнителей. Речи участников опираются на точное знание ими ролей, и, что особенно важно, они „играют” самих себя, заявляя о своих первопредках, о силе, переданной им, о своих особенных возможностях. Планы ритуально-мифологический и „житейский”, конкретно-бытовой здесь оказываются слиты.

В свадебном обряде квакиутл есть и речи, лишенные какой-либо сакральности. Таковы предбрачные речи-советы родителей жениха и невесты, обращенные к молодым (разумеется, порознь) и содержащие основные традиционные правила отношения мужа к жене, тестю и теще, жены к мужу, свекру, свекрови и другим родственникам. В них сосредоточено то, что обычно называют житейской мудростью, и они должны обеспечить новой семье нормальную жизнь. При всей своей практичности эти речи столь же организованы, подчинены формульности и могут рассматриваться как один из вербальных жанров свадебной обрядности.

В большинстве разновидностей обрядового фольклора присутствует и более или менее активно проявляет себя глубинный семантический фон, связь с которым определяет сюжеттику, образность, элементы структуры текстов и в конечном счете их функциональную сущность. Фон этот — совокупность элементов представлений о мире и обществе с преобладанием мифологического начала. Разумеется, в обрядовых текстах он представлен фрагментарно, выборочно, в соответствии с их специализацией.

Тувинский шаман должен был иметь идола — эзреня, символизировавшего духа-сироту. Считалось, что он приносит шаману вдохновение. В специальных стихах шаман говорит о том, как этот „пестрый идол” (фигуру делали из разноцветных лент) наполнял его силой, „заставил дрожать мою шею и плечи”. И далее:

Вы — мои высохшие, вы — мои сломанные,
Вы — мои снова воскресшие,
Вы, которые умирали и пропадали,
Чей потухший огонь вновь загорелся.
Переплывем же реку, через которую запрещено плыть,
Перейдем хребет,
Осylim перевал, куда запрещен подъем,
Чтобы вместе утонуть в золотом озере [98, с. 62—63].

Последние четыре стиха порождают вопрос: о каких реках, хребте, перевале идет речь? В чем смысл призыва? Разгадка обнаруживается в других стихах, связанных с поисками шаманом причин болезни: они — в нарушении запретов.

Зачем он перешел через перевал,
куда нельзя идти ему?
Зачем переплыл реку,
куда нельзя плыть ему? и т. д. [там же, с. 92].

Здесь мы имеем дело с шаманскими представлениями об особом пути, который шаман пройдет с участием своего эзрения и на котором, в частности, ему предстоит победить болезнь.

Когда тувинский шаман обращается к своим предкам с традиционными призываниями, перечисляя их по именам и указывая места прежней деятельности каждого, это значит, что за всем этим стоит богатый содержательный фонд, частично выраженный в легендах о предках, о мифическом их происхождении, частично же раскрываемый в комментариях разного типа [там же, с. 12–13, 16].

Характерная для мифологического сознания материализация слова, во многом определяющая отношения вербального фольклора с обрядом, может приобретать подчас изощренные формы. В погребальном обряде у даяков племени нгаджу важную роль играет исполнение поэтических мифов, сопровождающих души умерших в иной мир. Исполнитель мифов, главный жрец, одновременно и проводник их. В один из моментов обряда совершается разбрасывание рисовых зерен по циновке: Песнопения придают этой операции мифологическую пространственно-временную и семантическую направленность. В них описывается, как рассыпанные зерна переходят от места к месту, от одного священного дерева к другому, как они ищут Темпон Телона. Это, так сказать, внешняя канва. Глубину же определяют существенные подробности: одушевлены не только рисовые зерна, одушевлено и слово жреца. „Душа слова” просит „душу риса” остаться у дерева, чтобы самой пойти на поиски Темпон Телона. За текстом стоит некоторый комплекс жреческих знаний и мифологических представлений, выраженных в песнопениях непрямо. Так, о Темпон Телоне известно, что он хозяин духов-сангиангов и может повести корабль с душами в страну мертвых. Таким образом, назначение песнопений состоит в том, чтобы обеспечить умершему „нормальный” переход в новый мир. Далее, предполагается, что душа рассыпанного риса превращается в девушек, которые осуществляют поиск духов и его хозяина. Из самого текста это не явствует. Е. В. Ревуненкова, исследовавшая жреческие мифы нгаджу, отмечает характерную для них поэтическую организацию [172, с. 38–39].

Хотя многие обрядовые тексты отличаются большим объемом, пространными описаниями с включением разных подробностей, столь же распространены тексты (особенно песенные или стихотворные), для которых характерны сюжетная уплощенность, дискретность

описаний. Полнота их содержания может раскрываться либо в специальных комментариях знатоков, либо в параллельно существующих необрядовых текстах. Впрочем, она вообще может не выявляться непосредственно. Важно, что наличие такой полноты как бы подразумевается, но для целей ритуала выражение ее не считается обязательным. Такой принцип развертывания текстов накладывает на них отпечаток неясности, загадочности, что, возможно, отвечает духу обрядности.

Среди тувинских шаманов были такие, кто вел свое происхождение от албысов – ведьм. Существовали легенды о чудесных встречах албысов с юношей, результатом которых было то, что он получал необходимые шаманские атрибуты и овладевал искусством камлания. Но в стихах, сопровождавших камлание, имел место лишь призыв, который свидетельствовал об особых узах, связывавших шамана с албысами:

Покурим вместе табаку,
Попьем вместе араки!
Будем ездить вместе на одном коне,
Будем носить вместе одну шубу... [98, с. 18–19].

Фольклорные обрядовые тексты выделяют те предметы, которые представляют особую ритуальную значимость и обладают смыслами, существенными для движения ритуала. Естественно, что при этом описываются качества и возможности предметов, о которых другими способами сообщить невозможно или крайне затруднительно. Не исключено, впрочем, что слово и наделяет предметы такими качествами и возможностями. В обиходе тувинских шаманов важную роль играет кузунгу – зеркало в виде металлического диска. Оно считалось самым могущественным из шаманских атрибутов, в частности использовавшимся при лечении. „Во время камлания шаман восхвалял свое кузунгу, его происхождение, силу... как предмет сверхъестественного происхождения, как верный спутник шамана и грозный враг духов”. В стихах о кузунгу говорилось, что это „дар небес” и что, если явится аза (злой дух), кузунгу „сломает ему зубы”, „сломает ему хребет” [там же, с. 61].

Параллельность текста и оперирования ритуальными предметами, отношения текста и предмета имеют разные назначения. О. А. Терновская описала словесные формулы в урожайных обрядах, имевшие характер заклинаний или молитв, благодарных обращений и произносившиеся одновременно с некоторыми действиями (просьба или требование к хлебу „уродить на тот год вот какой” – при этом высоко поднимался серп, обмотанный колосьями) [200, с. 139]. Очевидно, что в поднятии серпа, обмотанного колосьями, или снопа заключено магическое значение. Действия такого рода не требуют расшифровки, если даже сами совершающие их не могут рационально их объяснить. Поэтому функцию текста в данном случае надо рассматривать не как истолковательную, объяснительную, но в первую

очередь как активную. Для эффективности обряда необходимы параллельные – в разных кодовых системах – условия. Видимо, действие, предмет, слово проявляют свои свойства и, следовательно, влияют с разных сторон и с разной силой. Все-таки наиболее отчетливо и последовательно преобразование некоей реальности в ритуал, полный символического значения, совершается именно с участием текстов. Н. И. Толстой и С. М. Толстая справедливо замечают, что три вида символов – вербальные, реальные (т. е. предметные, вещные) и акциональные – выступают в ритуалах тремя основными обрядовыми кодами, и хотя вербальные по степени участия в обряде оказываются словно бы на втором плане, тем не менее именно они должны быть поставлены на первое место: вербальный вид, „сопровождая другие виды, объясняет их и одновременно выделяет узловые и кульминационные моменты обряда” [208, с. 372].

Символика и метафорика текстов во многих случаях может прочитываться довольно отчетливо и почти однозначно: например, когда в русской свадьбе сваты заявляют о себе как о купцах, а о невесте – как товаре или когда в марийской свадебной песне говорится о „жеребенке-кобылице”, которую торговали один, другой, но цену дал только третий (имярек) [220, с. 83].

Фольклор американских индейцев, зафиксированный Ф. Боасом, дает нам примеры, когда песни одного определенного типа проходят через весь обряд, длящийся неделями, и активно влияют на его ход и результаты. Зимняя церемония у квакиутл характеризуется чрезвычайной сложностью организации, ритуального инвентаря, распределения ролей, наличием глубинного подтекста. Рискуя несколько обеднить и упростить картину ритуала, попытаемся выделить в нем ту линию, которую ведут и поддерживают песни и которая соотносится непосредственно с одним из главных персонажей церемонии – Каннибалом.

В основе всего зимнего обряда, занимающего исключительное место в жизни квакиутл, лежит представление, согласно которому сверхъестественные существа (возможно, главные в мифологии квакиутл), пребывающие в летнее время в дальних странах, зимой приходят в деревню. Между ними одно из самых важных существ – это Каннибал-с-Северного-Конца-Мира. Его сакральное имя буквально означает „тот, кто пожирает людей в устье реки”. Он приходит с гор в сопровождении свиты служителей. В деревне он хватает мужчин и женщин, делая их членами своего сообщества. Как можно понять из сложной системы ритуалов, конечной целью церемонии является, с одной стороны, удовлетворение желаний чудовища, а с другой – освобождение захваченных им людей и возвращение их (успевших за время плена напитаться свойствами сверхъестественного похитителя) в обыденное состояние. Основной площадкой ритуальных действий выступает дом какого-либо вождя, устраивающего церемониальное пиршество. Внутреннее пространство дома приобретает сакральный характер, а отдельные его части (дверь, задняя

стена, углы, костер в центре) наделяются ритуально-магическими значениями. Все, что происходит внутри дома, обязательно получает строгие пространственные ограничения, каждый участник знает свое место, направление движений, пределы, за которые он не может выйти. Ритуальный инвентарь включает предметы одежды, маски, украшения, вещи, служащие обычно средствами торговли и обмена в потлаче, жезлы.

Главный персонаж – Каннибал-танцор, воплощающий мифологическое лицо. Время от времени появляется группа каннибалов-танцоров, главный же персонаж меняет свое обличье, и в его роли выступают разные люди. Он танцует и разыгрывает короткие пантомимы с участием слуг и присутствующих членов племени. Позы танцующих, рисунок танца, направления, по которым он движется, позиции в паузах – все определено правилами и все значимо. Главный символ Каннибала, обеспечивающий ему могущество, – это кольцо, сплетенное из кедровой коры, красного цвета. Символичны звуки, которые издает Каннибал, – свист, восклицания, короткие односложные слова.

Ритуальные действия внутри дома служат умиротворению Каннибала, его прославлению, утверждению его сверхъестественной силы. Здесь происходит обряд потлача, в итоге которого Каннибал получает ценности, чаще всего медные пластины, а от него в свою очередь приобретаются культурные блага. Внутри дома совершается пиршество, на котором Каннибала угощают специально приготовленными кушаньями. Пир устраивает и сам Каннибал. Боас описывает, как на одном таком пиру, после ритуальной еды, Каннибал-танцор пришел в сильное возбуждение, вскочил на ноги, крича и дрожа. Под удары барабана и яростное отбивание ритма он набросился на людей, пытаясь покусать их. Его с трудом удержали шесть слуг. После этого он исполнил танец и удалился. В момент его исчезновения оратор разъяснил смысл происшедшего: „Будь осторожно, мое племя! Сверхъестественная сила вошла в нашего Каннибала-танцора... Вы, друзья по обоим сторонам дома, будьте готовы, мы попытаемся умиротворить его” [262, р. 186].

При многократном возвращении в дом Каннибал-танцор повторял, варьируя, свои движения, жесты, позы, сопровождая их грозными криками: „har, har, har!”. Он изображал нарастающую ярость; из круга его спутников раздавался свист; пока он был за пределами дома, слышался вой. Он получал медные пластины, которые тут же „проглатывал”.

В течение всего ритуала в доме определенные лица (вожди, их ораторы, ведущие) произносили речи, которые составляли конструктивную и содержательную основу действия. Иногда они корреспондировали с происходившим, иногда предвещали события, служили сигналами, командами, иногда раскрывали смысл действия. По сигналам ведущих также заводились песни, а вместе с песнями начинались пляски участников ритуала. У Боаса мелькает термин „song

leader", но какова, собственно, его роль, неизвестно. Очевидно, что он должен владеть обширным репертуаром однотипных песен и точно знать, когда какую из них следует исполнять. Хотя связь песен с отдельными эпизодами не всегда была жесткой и, вероятно, возможен был выбор (равным образом могли быть повторения), все же, скорее всего, преобладала строгая соотнесенность. Боас зафиксировал следующую команду распорядителя: „Друзья, садитесь на места, данные вам нашими предками... А вы, песенные ведущие, возьмите свои жезлы и смотрите не ошибайтесь в отбивании ритма, когда будете петь”. Предупреждение это связано с тем, что ошибка могла дорого стоить. „В прежние времена” певцов и танцоров, сбившихся с ритма, наказывали смертью. Считалось, что мифические персонажи в таких случаях чрезмерно возбуждались, били и царапали виновного и убегали. Допустивший сбой тут же винился перед шаманами и приносил штраф (Боас называет 50 одеял). Хозяин церемонии по этому поводу напоминал, что совет не сбиваться с ритма был дан свыше предками, а они получили его от мифического устроителя зимней церемонии (ibid., p. 280]. В содержании песен преломились как типология ритуальных эпизодов, связанных с приходом в дом и уходом Каннибала-танцора, так и узловые моменты представлений о Каннибале и семантике церемонии в целом. Конструкция песенных фраз неоднородна: в одних случаях описание идет в третьем лице, в других – во втором, в форме обращения. Адресант здесь – ритуальный коллектив; это он сообщает свои знания о Каннибале, прославляет его, воспевают его мощь. Сложнее, когда песенные фразы строятся от первого лица: „Я” – это часто тот же Каннибал. Но бывает, когда „Я” – это, скорее всего, устроитель пиршества, вождь, предлагающий получить от Каннибала какое-то благо, сам предоставляющий ему часть своих богатств, осуществляющий потлач, плоды которого предназначены Каннибалу.

Песни, адресуемые Каннибалу, весьма просты, но в то же время понятны лишь посвященным в комплекс представлений о нем и в ход ритуала. Секретного в них, по-видимому, ничего нет, но вся их образность, весь набор предметов, действий, характеристик, в них наличествующий, их семантика полностью обусловлены традиционным ритуальным контекстом и корпусом соответствующих представлений. Песни значимы постольку, поскольку включены в эту систему. По окончании церемонии они откладываются в арсенал коллективной памяти до нового употребления, подобно тому как кольца кедровой коры, отработавшие свое, укрываются в запасниках мужских домов до следующей церемонии.

Включенность в ритуал делает песни не просто значимыми, но и действенными. Песни не только характеризуют Каннибала, но и утверждают его качества как реальные, они придают сценическим формам действительную сущность:

Я известен здесь и всюду в мире, я сверхъестественное существо.
Я прославлен здесь и всюду в мире... [ibid., p. 206].

усвоения — с решительной трансформацией — ритуалов профессиональными формами искусства (театрализации, киноинсценировки, создания опер, поэм и т. д.), то естественный путь их — постепенный распад и уход из живой традиции, сопровождаемые вычлениением каких-то вербальных текстов, приемов орнамента, изготовления неритуальных масок и т. п. В народной культуре разных регионов, какой она известна по современным данным, ритуал — это феномен, имеющий ценность и смысл сам по себе, вне возможностей его качественного преобразования в иные культурные формы. Очевидно, что эпоха ритуала как „творческого лона” и „колыбели” осталась в прошлом, вместе с развитием человеческого общества в нормах естественной стадияльной эволюции.

Естественно, что наше внимание обращается к ритуалу как средоточию значений, целей и кодов, и синкретизм интересует нас как способ совмещения синонимических планов выражения некоего ритуального универсума, но также и как закономерно сложившийся комплекс элементов, каждый из которых обладает своими природными и созданными культурой возможностями и образует внутри системы свой микромир.

7

Особо стоит сказать о половозрастных аспектах функциональных связей. Многое здесь лежит как бы на поверхности: специфические мужские и женские обряды и, особенно часто, мужские и женские роли в общих обрядах и соответствующий им фольклорный репертуар (свадебные причитания как чисто женский жанр и приговоры дружки как обязательно мужской); роль детей и детских песенок и приговоров в некоторых обрядах. Однако проблема много сложнее, чем может показаться на первый взгляд, и даже далеко не весь материал вынесен на обозрение. Нередко наблюдатели просто проходили мимо фактов половозрастной стратификации обрядовых элементов и фольклорных текстов либо фиксировали их, не углубляясь в существо вопроса. Фольклористы же, занимаясь теоретическим и историческим осмыслением материала, не всегда обращали внимание на такого рода тонкости функционирования обряда. Все же мы располагаем исследованиями и описаниями, позволяющими осознать всю значимость проблемы.

На половозрастную дифференциацию ритуальной жизни привлекательное внимание обращал Б. Малиновский. В числе обрядов, связанных с сексуальной стороной жизни тробрианцев, он подробно описал так называемые улатиле, своеобразные экспедиции юношей за пределы своей деревни ради встреч с возлюбленными из соседних поселений. Эти вылазки совершались по традиционным правилам (обычно ночью) и предполагали следование участников определенным нормам поведения, соблюдение секретности и т. д. На разных

этапах этой акции исполнялись специальные песни. Вот один из образчиков — в свободном переводе Б. Малиновского на английский язык: „Я иду, украшенный ожерельем, ожерельем Вавелы, подобно Саяму с ручным раковинным браслетом Рапа’оди.

Я иду на берег в Гава, мальчик сидит у своей девочки,
Она стоит перед ним. Привет тебе! Юная женщина,
Поспеши, я иду, поспеши!”

Упоминаемый здесь Саям, говорят, был знаменит своей красотой, а его украшения и браслет ассоциировались с мужской привлекательностью, успехами в любовных делах и любовной магией [309, р. 224–225]. Песня не просто воодушевляет участников экспедиции, возвышает их и предупреждает девушек о скором их приходе, но и должна магически воздействовать, обеспечив успех свидания.

Соединение лирического начала (излияние чувств, восхищение видом возлюбленной) с обрисовкой всей обстановки встречи и с магической направленностью характеризует песни этого типа.

„Хохо! Я просыпаюсь от сна, я слышу праздничные удары барабанов, как они бьют в такт с музыкой пляски, привлекая женщин, одетых в юбки, праздничные юбки на бедрах. Токивина, с песней на губах, с барабаном в руке, с почерненными зубами, ритмично вступает в деревню Вавиви, он движется в танцевальном ритме через деревню Вавиви”.

„В этой короткой песне, — замечает исследователь, — мы имеем концентрированную картину ситуации улатиле: пробуждение в ночи, звук далекого барабана, объявляющий большое празднество в соседней деревне”. И здесь упоминается легендарная личность, что воспринимается то ли как ориентация на идеал, то ли как предсказание успеха [ibid., р. 225–226].

Б. Малиновский описывает ритуал, исполняемый юношей, добивающимся взаимности. Он идет выкупаться в море, чтобы стать привлекательным и красивым; по пути он собирает листья с кустарников трех видов и с одного дерева и, сложив все это вместе, произносит специальную формулу умывания.

Листья грязи и листья чистой песни,
Гладкие, как кора дерева геуава,
Как хвост опоссума.
Мое лицо сияет красотой.
Я чищу его листьями,
Мое лицо я чищу листьями,
Мои брови я чищу листьями...

и т. д. (мальчик должен назвать части головы и тела, вплоть до колен и ног).

И затем:

Мое лицо будет оставаться красивым,
Сверкающим будет оставаться мое лицо,
Жизнерадостным будет оставаться мое лицо...

Это больше не мое лицо —
Мое лицо как круглая луна.
Я пронизываю насквозь,
Как кремовый росток арекового листа,
Я выхожу, как букет белой лилии.

После всей операции купанья и натирания листья бросаются в море, при этом произносится формула с упоминанием имени девушки: „Сновиденческие чары моего заклинания, идите и успешно воздействуйте на глаза <имярек>”.

„Как листья будут подбрасываться волнами и подниматься вверх-вниз, так пусть будет вздыматься внутренность девушки” [308, р. 308–309]. Как видим, здесь осуществляется полное единство поэтического выражения любовного желания и магических действий: одно без другого не может существовать.

Вот еще замечательный образчик заклиательной песни, исполняемой над одним мятным растением, которое якобы обладает особой соблазняющей силой. Песня от начала до конца эротична, в ней воссоздается последовательность различных проявлений страсти во время коитуса, и именно эти мотивы должны воздействовать на девушку. Воспроизведя все возможные „движения” любовников, песня завершается серией метафорических обобщений:

Ты идешь моим путем, крича мне,
Тыходишь в мой дом, улыбаясь мне.
Дом трясется с радостью, когда ты ступаешь на мой пол.
Выпрашивай у меня и вырывай мои волосы,
Пей мою кровь,
Так, чтобы мои чувства были довольны [308, р. 312–313].

Таким образом, эротическая лирика рождается здесь не просто из мужского желания и ожидания соединения, но из требований магической результативности.

В отечественной этнографии и этномузыкологии заметен в последнее время интерес к проблемам половозрастной стратификации в их глубинном содержании. Монография Т. А. Бернштам ставит в центр внимания исследование роли совершеннолетней крестьянской молодежи в общине, в обрядово-символической системе сельского коллектива, особенностей ее образа жизни, функций и поведения. Нас, естественно, привлекают те страницы работы, где возникает тема половозрастной дифференциации фольклорных (в основном обрядовых) форм, тем более что автор здесь не ограничивается лишь молодежной сферой, но захватывает все возрасты. Выделяются обрядовые функции мужские (сферы земледелия, охраны общественного благополучия), детей и стариков, молодежи, женские (сферы земледелия, прядения-ткачества, охраны общественного благополучия) [30, с. 133–184]. Сквозь внешние связи и роли, сквозь всю прагматику обрядовой активности представителей разных полов и возрастов Бернштам просматривает глубинные устойчивые значения, архаические корни, мифологические реминисценции — все то, что придает

половозрастным аспектам принципиальный характер. Это относится в полной мере и к фольклорным элементам, которые, например, называются органически включенными в „две основные обрядовые функции мужчин”, имевшие „универсальный характер”. „Первая функция принадлежит особой ритуальной группе, получившей и сообщавшей коллективу особое знание. Этому знанию приписывалась высшая действенная сила, и недаром его сообщение имело эпическую форму вещания, т. е. шло как бы «сверху вниз». Вторая функция требовалась в особых, угрожающих ситуациях (неурожай, мор, стихийные бедствия); она исполнялась всеми взрослыми мужчинами (а иногда и всей мужской частью села) и вербально выражалась в *молитвенно-заклинательной* форме обращения «снизу вверх»» [там же, с. 145]. Примером этого последнего служат „словесные приговоры”, произносившиеся при начале сева и носившие характер обращения к „монобожеству” [там же, с. 136–137]. В ряде случаев Бернштам восстанавливает существенную „ритуальную роль мужских групп”, подчас в поздней традиции размывавшуюся. Участникам обходных обрядов тем самым возвращается их сакральный статус и обладание сакральным знанием, и волочебный обряд, например, толкуется не просто как акт заклинательного воздействия, но как „миссия сообщения «высшей воли»”, о которой волочебники узнают тайным и чудесным образом [там же, с. 142].

На долю взрослых женщин выпадала „практическая и символическая реализация весенне-летнего земледельческого процесса”, базирующаяся на архаических представлениях о женской природе земли. Отсюда особая роль женщин в „организации весны” и в жатве, „обрядовый пафос которой состоял в концентрации мифолого-религиозных идей вокруг космически-природного акта рождения” [там же, с. 157–158].

Ритуальные функции детей вовсе не являются вторичными, как нередко считают. „В традиционной обрядовой системе дети и подростки занимали место, соответствующее их возрастному статусу, а точнее – представлениям о возможности их использования до совершеннолетия”. Устойчивая специфичность детских версий видна на обряде колядования: „временная приуроченность (утром), репертуар песенных «колядок» (кумулятивные, включавшие сказочные мотивы), особые виды, формы и названия съестного одаривания – *козули, кокурки, витушки, баранчики* и т. д.”. Возможно, что „специализация” детей на святочных обходах была связана с характерными для этих обрядов мотивами рождения („уродилась коляда”), появления на свет нового существа и т. д. [там же, с. 166–169].

Контекстные связи в фольклоре

Одним из заметных проявлений инклюзивности фольклора выступают контекстные связи. Интерес к ним обозначился в последнее время особенно. В американской фольклористике он реализуется

в целом направлении, с сильным упором на теоретические и методические аспекты. Отчасти это подсказано усилением полевых фольклорных исследований, отчасти же — влиянием смежных научных дисциплин, в первую очередь социальной психологии и этнологии.

У истоков современной концепции контекста лежат идеи Б. Малиновского о контексте культуры и контексте ситуации, захватившие всю совокупность этнографических наблюдений: один из основополагающих принципов функционального метода состоял в том, что различные стороны и процессы туземной жизни должны быть поняты в их реальном окружении, внутреннем осмыслении и в их взаимных отношениях. Но для этого этнограф обязан „влезть в шкуру туземца” и, насколько это возможно, стараться увидеть мир его глазами. „Есть большая разница между спорадическим погружением в компанию туземцев и действительным пребыванием в контакте с ними” [307, р. 7]. Сам Малиновский осуществил поразительный опыт такой идентификации исследователя со всей туземной жизнью. „Вскоре после того как я устроился в Омаракана, я начал принимать участие в деревенской жизни, следить за важными или праздничными событиями, проявлять личный интерес к сплетням и развитию маленьких деревенских событий, вставал каждое утро представляясь самому себе туземцем” [ibid., р. 7]. Малиновский по достоинству оценил, сколь важна для этнографа „незначительность подлинной жизни”, которая не может быть выявлена методом вопросов и ответов [ibid., р. 18–19].

Специальный интерес для изучающих аспекты фольклорного контекста имеют идеи Малиновского, касающиеся языка и разного рода вербальных текстов. „Нет ничего более опасного, — утверждал он, — чем вообразить язык как процесс, идущий параллельно и точно корреспондирующий с мыслительным процессом, и считать, что функция языка — отражать или копировать мыслительную реальность человека во вторичном потоке вербальных эквивалентов.

Главная функция языка — не выражать мысль, не копировать мыслительный процесс, но выполнять прагматическую роль в человеческом поведении” [309, vol. 2, р. 17].

Человеческая речь прежде всего составляет часть сосредоточенной деятельности, слова — это часть действий и эквивалент действий. Отсюда необходимо изучать язык в его корреляции с другой деятельностью и интерпретировать значение каждого выражения в его актуальном контексте.

Эти положения ученый последовательно применил в своем фундаментальном труде „Коралловые плантации и их магия”. Терминологию, связанную с огородничеством, ритуально-магические тексты он анализировал как через отношения с различными сторонами культуры, так и через контекстные связи. Отсюда особое значение, какое придавал Малиновский контексту ситуации: ведь именно он дает смысл конкретным высказываниям. „Рассказы живут в туземной жизни, а не на бумаге, и когда ученый бегло записывает их, не будучи способен проникнуть в атмосферу, где они

обращаются, он дает нам искаженный кусочек действительности” [310, р. 82].

Показателен в этом плане опыт ученого в сфере наблюдений над мифами тробрианцев, осуществлявшихся „на открытом воздухе антропологического поля”. У антрополога, который „наблюдает за туземцами, работающими под палящим солнцем на плантациях, следует за ними по тропкам джунглей, по ветреным берегам и рифам, следит за их церемониями, разделяет их еду и слушает их рассказы”, „творец мифов всегда под рукой”, он получает эти мифы со всеми вариациями и может многократно их проверять; рядом с ним толпа толкователей; но что особенно важно — перед ним „полнота самой жизни, из которой миф родился”. „И в этом живом контексте о мифе можно узнать столь же много, сколько и в самом рассказе”. Помимо того, что миф выступает как реальность, связанная со всем миром жизни и понятий, и выполняет в примитивной культуре обязательные функции, он еще и погружен в определенный контекст. „Интерес рассказа значительно усиливается и приобретает свой собственный характер благодаря манере рассказывания. Вся природа исполнения, голос и мимика, реакция аудитории означают так же много, как и сам текст. Исполнение должно быть поставлено в свои собственные обстоятельства — час дня, сезон, созревание огородов, воздействие магии” [ibid., р. 77–82].

✓ С методической точки зрения для фольклористов остается актуальным выделение Малиновским в культурном контексте двух слагаемых: ситуативного контекста и сферы общих знаний, представлений, социальных институтов. С точки зрения теории ситуативного контекста новый смысл получило изучение комплекса фактов, объединяемых обычно понятием „исполнение”: комплекс этот, включающий как сам процесс воспроизведения текста с характерными для него манерой поведения исполнителя, его мимикой, жестами, так и поведение аудитории, а также разного рода ограничения, правила, относящиеся ко времени, месту, обстановке, реквизиту и проч., элементы своеобразного этикета исполнения и слушания, образует обширное и весьма значительное контекстное поле. „Текст, конечно, исключительно важен, но без контекста он остается безжизненным” [ibid., р. 82].

Идеи Б. Малиновского были подхвачены и развиты в американской фольклористике. У Бэском предлагается отдельно рассматривать контекст социальный и культурный. К первому он относит все факты, касающиеся, так сказать, собственной жизни фольклорных текстов, их функционирования и отношения к ним в среде, где они живут. Выделяется шесть основных слагаемых социального контекста: 1) когда и где исполняются соответствующие формы фольклора; 2) кто их исполняет; являются ли они „частной собственностью” исполнителя; из кого составляется аудитория; 3) какие драматические средства использует рассказчик (жесты, мимика, пантомима и т. д.); 4) участие аудитории смехом, согласием, другими откликами;

критика или одобрение рассказчика; участие в пении или танце или исполнение ролей по ходу рассказа; 5) категории фольклора, признаваемые самим народом; 6) отношение людей к этим категориям (похоже, что автор ограничивает собственно фольклорный материал нарративными формами, и поэтому его соображения не могут иметь универсального применения).

Культурный контекст, по Бэскому, включает систему отношений фольклора с другими аспектами культуры. Одна сторона проблемы заключается в том, что фольклор, подобно языку, есть зеркало культуры, он инкорпорирует описание множества сторон и деталей материальной, социальной и духовной жизни. Здесь Бэском сочувственно цитирует М. Херсковитца: „Значительный корпус народных рассказов – это не просто литературное выражение жизни людей. Это, в самом полном смысле, их этнография, которая, будучи систематизирована исследователем, даст исчерпывающую картину способа их жизни”. Выступая в роли этнографического источника, фольклор сам в свою очередь может быть вполне понят только через знание культуры народа, которому он принадлежит [253, р. 337–338]. Другая сторона проблемы порождается тем, что фольклор оказывается в противоречии с реальностью народной жизни. Герои сказок и мифов совершают действия, в реальности недопустимые, выступают нарушителями принятых норм. Специфический фольклорный юмор, нарушения – сплошь и рядом – достоверности заставляют задуматься над особыми социальными функциями фольклора [ibid., р. 338].

А. Дандесу принадлежит попытка определить сущность контекста в отличие от функции. Контекст – это „специфическая социальная ситуация”, в которой данный текст (единица текста) актуально применяется. Необходимо различать контекст и функцию. Последняя представляет существенную абстракцию, основывающуюся на базе множества контекстов. Обычно суть функции сводится к выяснению того, каково употребление или цель данного жанра. Так, одна из функций мифа заключается в том, чтобы обеспечивать сакральный прецедент в данном действии. Но это не то же самое, что актуальная социальная ситуация, в которой конкретный миф употребляется. Одно дело сказать, что миф о происхождении клана поддерживает самосознание клана, и совсем другое – определить точно, как, когда, где, кем и кому этот миф произносится в данном специфическом случае. Само по себе содержание текста (его „идея”) еще не дает ключа к его пониманию: необходимо знание контекста. Дандес приводит пример с пословицей: „I am not angry, but the buffalo's tail is shorter” („Я не сержусь, однако буйволиный хвост укоротился”). Смысл ее раскрывается через историю (выдуманную или реальную, не столь важно), послужившую толчком к ее созданию: крестьянин, работая в поле, так проголодался, что, не в силах более дожидаться жену с обедом, отрезал хвост у буйвола, высушил его на солнце и съел; когда жена спросила, не сердится ли он на нее, крестьянин ответил словами, которые и стали затем пословицей. Таким образом,

у пословицы довольно определенный контекст: ее произносит кто-то, кто сердит на другого, но прощает его [277, р. 23–31].

На примере загадок Дандес демонстрирует недостаточность знания одних только функций. Лишь информация о контексте позволяет пытаться объяснить, почему конкретный текст употреблен в конкретной ситуации [ibid., р. 24]. Без такой информации „тексты уподобляются примитивным музыкальным инструментам, висящим в музее: мы можем их описать, но понятия не имеем, как, когда и ради чего они звучат” [275, р. 123].

Приведенные соображения и примеры дают основания рассматривать контекст как конкретную материализацию постоянных (общих) функциональных связей текста/жанра. В первую очередь речь может идти о культурно-бытовом контексте. В американской фольклористике контекстуальный подход получил преимущественное развитие в сфере изучения отношений исполнителей и слушателей, т. е. изучения непосредственного функционирования текстов. Исполнение (performance) и общение (communication) приобрели характер ключевых понятий. Благодаря этому фольклор „освободился от литературных оков, надетых на него в архивах и библиотеках”, и стал рассматриваться как „вербальное символическое взаимодействие людей”, взаимодействие особого „исполнительского типа”. Общение в этих условиях – это акт, включающий познавательные, выразительные и поведенческие параметры. В вербальном фольклоре мы имеем дело не просто с языком, но с speaking, представляющим социально значимое составляющее и воздействующим на значение высказываний. Отсюда интерес к речевому поведению, к выяснению правил, регулирующих его и обеспечивающих ему социальную значимость. В центре внимания исследователей – происходящая в ходе высказывания (utterance) трансформация просто говорящего и просто слушающих в исполнителя и аудиторию. Анализ этого коммуникативного процесса, выявление характерных признаков самой речи и сопутствующего поведения, превращающих сообщение в повествование, констатирующего факта в формулирующую пословицу, простого вопроса в загадку, описание того, как совершается такой переход, есть один из главных предметов изучения фольклора в контексте [279]. По словам Р. Финнеган, „аспект исполнения лежит в сердцевине всей концепции устной литературы”. Имеются в виду аудитория, контекст исполнения, личность исполнителя, детали исполнения [278, р. 29, 28]. Бен-Амос подчеркивает значимость таких особенностей, как время, место, аудитория. „Нарративы могут быть рассказаны днем на базаре, в сельской лавочке и на улице или ночью на деревенской площади, в гостиной или в кофейне” [260, р. 11]. (Ср. замечание П. Бурке об особой значимости для исторической жизни культуры Европы таких общественных сред, как церковь, таверна, пивная, рынок, специальные улицы [265, р. 109–110]). Можно сослаться на целый ряд успешных опытов применения контекстной теории к изучению конкретных фактов фольклора. Выразительную картину функционально-кон-

текстных связей дает, например, анализ детской игры – скакания через веревочку в сопровождении специальных стишков. Дотошная наблюдательница установила семь видов верчения веревочки (с регулярной скоростью; убыстренно; с переходом от первого вида ко второму; со сменой уровней; с необычными влияниями; с двумя веревочками; с одной вертящейся и второй, остающейся неподвижной), пять видов скакания (на обеих ногах; на обеих ногах с дополнительными движениями; на обеих ногах с закрытыми глазами; на одной ноге; с необычным положением ног). Этому соответствует многообразие сопровождающих вербальных форм: слова, не организованные в стихи; однострочные стихи; короткие рифмованные стихи и др. Столь же разнообразно назначение этих форм: простой отсчет; попытки счетом или декламацией предсказать продолжительность скакания; вывести из игры как можно больше участников; изложить какой-то рассказ; позвать кого-то в игру; дать команду или попросить об изменении вида верчения и др. [295].

М. и Ф. Херсковитцы свою монографию о фольклоре дагомейцев [291] строят почти целиком на основах функционально-контекстного анализа. Дагомейские нарративы рассматриваются одновременно в широких прагматических, идеологических и институционных связях и в конкретных обстоятельствах общественной жизни. Классификация жанров основывается на их содержании и функциях – при непременно включении контекстных аспектов: характера исполнения, личности исполнителя, обстановки, различных дополнительных моментов (табу и др.), аудитории, отношения слушателей к рассказываемому. Выделяются разные виды *hwepoŋo* – мифов. Так, одни излагаются с долей драматизации, течение рассказа прерывается интерполяциями обыденного характера; в роли рассказчиков выступают „духовные лица” и жрецы культовых групп. Другие – мифы-хроники кланов – рассказываются старейшинами кланов. Они редко излагаются полностью, поскольку некоторые их части держатся в секрете от всех, кроме самих старейшин, непосредственно связанных с ритуалами в честь клановых предков. Это – генеалогическая и политическая история дагомейцев. Характерно, что мифы о сверхъестественном основателе клана и его тотемных помощниках могут использоваться для обоснования политических и экономических претензий. Авторы монографии приводят случай с попытками двух королей Дагомеи (начала XVIII и середины XIX в.) создать нечто вроде общегосударственного свода мифов-хроник и переложить их в песню-поэму, которая должна была стать известной всем. Этому намерению противостояло стремление кланов сохранить собственные версии нарративов.

Согласно наблюдениям исследователей, *hwepoŋo* – „в полном смысле слова живые говорящие документы, психологически важные, как дающие ощущение временной глубины в культурном опыте”, но „даже более важные в повседневной межплеменной и внутриплеменной экономической, социальной и политической

деятельности, где они влекут за собой целую суперструктуру требований и контртрегований и составляют запись нарушений и прерогативов, которые только и ждут момента для удовлетворения” [ibid., p. 22].

Естественно, что интерес к контексту требует специальной организации исследовательских работ, направленной методики полевых наблюдений. И. Локууд, поставившая целью описать роль и значение песни в боснийской деревне (роль „отдельных песен в специфических социальных контактах”), должна была постоянно фиксировать – кто поет, кому, как и когда, где и ради чего. „Участвующее наблюдение” – так определила она свою полевую методику. Свадьбы, религиозные торжества, вечерние встречи, обработка шерсти, прополка, сенокос, выработка ткани, доение, сбор орехов и т. д. – все это те контексты, в которых проявляется реальная жизнь песен [301].

Пожалуй, один из самых выразительных примеров применения контекстного подхода дает Д. Бен-Амос. Анализ фольклорного материала он предваряет характеристикой так называемой дескриптивной фольклористики, для представителей которой понятие контекста являло собою генеральный каркас – внутри него находили себе место теоретические концепции и формулировки. Понимая фольклор как реальный общественный процесс, они и стремились взглянуть на него „внутри реальной социальной жизни”, через анализ категорий сообщения, исполнения, правил. Рассказы и песни заново открывались в их ситуативных контекстах, и более того, фольклор, по мнению Бен-Амоса, стал постигаться как культурная система со своими принципами интеграции. В отличие от исторических и сравнительных исследований контекстные описания обращены к тому, как фольклорные исполнения интегрируются в системе художественной коммуникации в данном обществе. Дескриптивная фольклористика опирается на достижения структурно-семиотического метода. Среди ее целей – объяснение существующих в фольклоре различий и сходств (в рамках целостного простора фольклорных коммуникаций) в понятиях саморегулируемых правил, со ссылками на социальную структуру, культурную космологию и символику и общие нормы вербального поведения [261, p. 37–38].

Затем Бен-Амос делится результатами своей полевой работы в Нигерии, где он попытался применить принципы „контекстуальной школы”. Он описывает акт исполнения „исторического рассказа” о жизни и бедах короля Бини одним профессиональным рассказчиком. Исполнение происходило во время очередного общественного праздника и длилось два часа. Содержание рассказа было хорошо знакомо в Бенине, и многие члены общины могли его изложить. Но одно дело – такое дилетантское знание, и другое – профессиональное исполнение. Рассказ был примерно на одну четверть пересыпан песенными вставками, формульными выражениями, излагаемыми в манере рецитации, и разного рода ситуативными замечаниями и отступлениями. Другими словами, сам рассказ представлял

собой своеобразное контекстное поле, в котором вставки могли обретать свои значения. Так, песни либо оказывались выражением переживаний героя (он утешал себя песней), либо возникали при описании ритуальных действий. Рецитации заключали намеки на ситуации в повествовании. Кроме того, ситуативные упоминания состояли из приветствий и благословений, обращенных к хозяину, почетным гостям и общей аудитории. В то время как эти последние были понятны слушателям, степень понимания традиционных аллюзий, относившихся к течению нарратива, была неодинаковой и зависела от уровня знаний. неподготовленному слушателю что-то могло показаться излишним, случайным, но в действительности аллюзии составляли существенное единство, окружая главную тему аналогиями и замечаниями противного характера: все это извлекалось рассказчиком из цельной нарративной традиции. Одновременно такие аллюзии давали возможность исполнителю комментировать поведение героя, высказывать ему сочувствие и — это особенно важно — ставить конкретный рассказ о конкретном персонаже в контекст бенинской устной истории. Тем самым возникала возможность объединения в рамках одного рассказа элементов культурной истории, нарративной ситуации и ситуации рассказывания. Искусный рассказчик всей системой своего повествования ставил и себя в контекст своей традиции, своей культуры, своего мира [ibid., p. 40–43].

Заслуживают внимания другие теоретические соображения Бен-Амоса. Моделью для контекстуальной фольклористики, по его мнению, могут послужить три измерения, а именно оси личностная, социальная и собственно вербальная. Первая связана с исполнителем и его возможностями, вторая — с разнообразием коммуникативных и жанровых форм, третья — с возможностями трансформации любых аспектов реальности в вербальные формы. К первому элементу модели может быть применен диахронный подход, к двум другим — синхронный [ibid., p. 43–44].

Бен-Амос безусловно выходит за пределы задач дескриптивной фольклористики, ставя вопрос о путях превращения реального материала в формы вербального творчества. С его точки зрения, такое превращение возможно в двух категориях: „порядка” и „беспорядка”. Под вторым он понимает изменение и превращение материалов реальности в такой вид, который неизвестен действительной жизни. Творчество в рамках „порядка” отражает стремление концептуально скопировать словом реальность, передать историю „как она есть”, изложить события и увиденное, как это происходило и виделось. Такая установка детерминирована культурными и личностными факторами. Чувство „порядка” — это концептуальный каркас для творчества. Категория „порядка” при этом выступает как проявление сознания общества: там, где колдовство есть часть реальности общественной жизни, рассказы о ведьмах будут принадлежать сфере „порядка”. Сверхъестественное, коль скоро оно находится в границах достоверного для мира, к которому принадлежит рас-

сказчик, не выходит за пределы „порядка”. Контекстный аспект в связи с такими произведениями специфичен: легенда, объективно реальность не представляющая, в акте исполнения и восприятия фигурирует именно как реальная. В противоположность этому нарративы „беспорядка” воссоздают мир, неизвестный ни рассказчику, ни слушателям, ломающий естественные законы „нашего” мира.

Бен-Амос указывает на сложность отношений между нарративами „порядка” и „беспорядка”, что обусловлено процессами социальной и культурной реальности. С одной стороны, — что касается, например, мифов — происходит перемещение их с религиозного уровня на социальный уровень опыта, т. е. из состояния „порядка” в состояние „беспорядка”. С другой — создание произведения в духе „беспорядка” можно интерпретировать как попытку вербальными средствами сотворить желаемую реальность, „вещи, которых не существует” [ibid., p. 45–46]. К особой сфере „беспорядка” относятся вербальные тексты, связанные с лингвистической реальностью как таковой, с фонетическим, морфологическим и семантическим уровнями языка (скороговорки, каламбуры, загадки) [ibid., p. 46].

Знакомство с идеями и конкретными исследованиями американских фольклористов убеждает в возможностях контекстного анализа.

В отечественной науке интерес к контекстным аспектам возник, когда она обратилась к живому, функционирующему фольклору и развернула полевые исследования. В сборниках и трудах, явившихся непосредственным результатом собирательской работы, можно найти немало сведений разного порядка, относящихся к обстоятельствам исполнения, восприятия текстов, поведения исполнителей и слушателей, к непосредственным и опосредованным связям текстов с ситуациями. При всем том собственно контекстная проблематика — в современном ее понимании — оставалась на периферии внимания фольклористов, она перекрывалась интересом к обобщениям, к выявлению типологии, к содержанию и общесоциальному звучанию фольклора. На первом плане стояла задача получения максимума текстов — в ущерб выявлению ситуаций их функционирования. Нередко записи лишь условно можно назвать полевыми, поскольку исполнение шло по заказу собирателя и о реальном контексте можно было только спрашивать. Но и при записи в естественных условиях собиратели редко сосредоточивали внимание на фиксации контекстных данных, во всяком случае на более или менее полном их учете. В соответствии с идеями „русской школы” главное внимание обращалось на „личное начало”, с упором на творческие моменты, но без должного интереса к обстановке исполнения и сопутствующим обстоятельствам.

В последнее время в советской фольклористике обозначился сдвиг в сторону теории контекстных связей и — с этих позиций — нового осмысления имеющихся данных.

Принципиальные соображения относительно контекста содержатся в двух статьях Г. А. Левинтона. Контекст он склонен толковать „в более широком смысле”: „В качестве контекста выступает весь мир, точнее, все то, что актуально для участников коммуникаций” [104, с. 165]. Здесь несколько отступает на задний план та индивидуальная ситуация, какая всякий раз возникает вокруг текста, и преимущественное внимание отдается устойчивым функциональным связям, в которых одновременно заключены и связи контекстные – преимущественно в их типологической сущности. В связи с этим уместно вспомнить одно из пожеланий Б. Малиновского: „Мы должны осуществлять две линии подхода: с одной стороны, как можно тщательнее выявлять принципы социальной организации, правила племенных законов и обычаев, ведущие идеи туземцев – магические, технологические, научные; с другой – мы должны стремиться быть в контакте с живыми людьми, держать перед глазами ясную картину окружающей обстановки” [309, р. 4].

Во второй статье Г. А. Левинтон обращает внимание на оба значения контекста и связь между ними, осуществляемую в реальном исполнении. В более точном, прямом смысле контекст – это то, что „идет перед и после анализируемого текста”, в более широком – все, что окружает песню, ее задний план [300, р. 151–152]. Контекст в одном случае – это поле значений свадьбы, во втором – компонент обряда, с которым повязан текст. Пожалуй, стоит подключить сюда еще контекст *данного* исполнения, то конкретное окружение и конкретные обстоятельства, при которых всякий обрядовый акт совершается. Ситуативная конкретика – обязательное условие живого функционирования ряда фольклорных жанров и фактор, во многом влияющий на содержание текстов.

На эту сторону проблемы обращает внимание А. К. Байбурин в связи с анализом причитаний. „Для каждого типа ритуальной коммуникации существуют свои жанры”, однако дело не только в этом общем принципе. Для причитаний характерна „полная зависимость от ситуации, провоцирующей” их исполнение; „нет «причитаний вообще», а есть только конкретные тексты по конкретному поводу, исполняемые в принципе только один раз”; „исполнение фольклорного текста всегда мотивируется событийным фоном” [24, с. 66, 59].

Все дело в том, что понимать под „событийным фоном” и что видеть за ним. Байбурин справедливо не ограничивает контекст рамками ситуативности в ее эмпирическом проявлении. Ситуативная конкретика оказывается повязанной с более сложными, глубинными и устойчивыми контекстными отношениями, и смысл ритуала (а с ним и ритуального текста) состоит в приведении данного конкретного случая к общему знаменателю, в соотношении конкретного события, по поводу которого исполняется/создается текст, „с системой высших и неизменных ценностей коллектива, с сакральным прецедентом...

Тем самым индивидуальный случай как бы вписывается в гло-

бальную картину мира, приобретает черты типического, инвариантного, сакрального... Из факта, важного лишь узкому кругу людей, похороны, свадьбы и подобное, перерастает в событие космического масштаба" [там же, с. 64]. Так оба значения контекста, оба уровня оказываются органически связанными: одно без другого не существует (если иметь в виду живое функционирование фольклора).

Для нашей фольклористики одной из насущных задач видится возвращение многим фольклорным текстам их контекстных связей (как в узком особенно, так и в широком смысле). В частности, речь должна идти о восстановлении конкретных ритуальных связей и ситуаций. Л. Н. Виноградова обращает внимание на ситуации, которые в народной культуре считались ритуально отмеченными: „прилет птиц (или отдельных их видов), когда произносились специальные приговорные тексты с определенной магической целью; особого речевого поведения требовала также первая в году встреча с некоторыми видами животных, насекомых, появление на небе радуги, первый весенний гром, кукование кукушки и другие природные явления. Сходным образом ритуально отмеченными оказываются в традиционной культуре и некоторые бытовые и хозяйственные ситуации повседневной жизни: приговорные магические формулы произносились при одевании обновки, при покупке или продаже скота, при чихании или зевоте, в ситуациях, когда заставляли односельчан за определенными видами работы (при сбивании масла, при сновании и тканье, при засеве и жатве) и т. п.” [50, с. 277].

Выявление контекстных аспектов безусловно важно для текстов так называемых малых форм, особенно принадлежащих к ритуально отмеченным. Выше уже говорилось в этом плане о пословицах. Т. С. Гаврилова обсуждает эту же проблему применительно к русским паремиям. Выявляя семантический потенциал пословиц, следует искать реализации его в живой традиции. Отсюда необходимость получения от исполнителей комментариев, которые не просто помогут раскрыть обобщенный уровень семантики паремий, но обнаружить „конкретную актуализацию пословичных изречений”, „возможность их употребления в различных конкретных ситуациях”, „связать пословицы с особенностями местного быта” [52, с. 152].

Не менее привлекательной задачей кажется контекстная фиксация анекдотов. Судя по всему, этому жанру предстоит занять подобающее место в нашей науке, и, конечно же, нельзя ограничиваться лишь „голыми” записями текстов: очень важно описывать ситуативную конкретику, в какой они себя обнаруживают.

Разумеется, конкретика контекста в фольклоре нужна нам не только сама по себе, как событийный фон, дающий нам живое, многоцветное представление о текстах, но и для ряда обобщений, для типологизации явлений, коммуникативных связей. На теоретическую сторону вопроса обращает внимание К. В. Чистов. В частности, он предложил некоторую типологию ситуаций, которые предрасполагают к акту фольклорной коммуникации: „Предварительно можно

было бы говорить о ситуациях императивных (облигаторных), т. е. жестко предписывающих, и ситуациях запрета, ситуациях благоприятствующих (например, быт на рыбацкой тоне, в „фатерке” лесорубов, пастухов на пастбище, осенью на мельнице...), неблагоприятствующих... и нейтральных.

Важно, что предваряющая ситуация формирует (для исполнителя) выбор определенного жанра, а для слушателя – ожидание и готовность воспринять текст, организованный в соответствии с традициями жанра” [233, с. 302].

Скажем в заключение, что контекст – это одновременно категория коммуникативная, сигнификативная и генеративная, поскольку с контекстом связаны акт исполнения, глубинные значения текста и его происхождение.

Этнографическая действительность и фольклор

1

Рождение фольклорного (вербального) сюжета, мотива, образа, сложение целостного текста, равно как и формирование определенной фольклорной системы – с набором жанров, кодов, идей, связей, – остается одной из великих загадок культуры. В самом общем плане можно сказать, что мы имеем здесь дело не с бесконечным множеством однократных актов сочинительства, которые не поддаются фиксации лишь в силу их устного характера, но с процессами, по существу не знающими ни начала, ни конца, совершающимися бессознательно, в силу внутренних закономерностей культуры. Одна из этих закономерностей заключается в том, что процессы эти непосредственно включены в различные стороны жизнедеятельности общества, происходят внутри нее, составляют неотделимую ее часть. Вербальность придает творческим процессам специфические формы, определяет способы выражения общих для культуры идей, реализации общих целей, кодирования общих значений. И конечно же, вербальность многое обуславливает в самом характере, в механизме материализации идей и значений в реальные тексты и составляющие их сюжеты, мотивы, образы.

В совокупности различных сторон жизнедеятельности определяющую роль для фольклорного творчества играют элементы этнографической действительности, в первую очередь те ее составляющие, которые носят характер организованных систем – со своими кодами, своей семантикой, своими структурами и особенностями функционирования. Именно они не просто „отражаются” или „описываются” в фольклоре, но активно воздействуют на складывание и развитие фольклорных систем и их собственных кодов, семантики, структур, сюжетного и образного фонда. В меньшей степени такое воздействие ощущается со стороны тех сфер действительности,

в которых преобладает эмпирическое начало, обыденная конкретика, неорганизованный поток обыденных фактов. Это связано с эстетической и функциональной природой фольклора, которому не свойственна установка на воспроизведение жизни в ее „натуральных” проявлениях. Отношения с действительностью происходят опосредованно, через сферы, где уже накоплен значительный фонд первичных обобщений, знаковых систем и уже действуют свои коды и свои закономерности: традиционные этносоциальные институты, обряды, обычаи, нормы быта, правовые установления, системы родства, семейные традиции, верования и представления. Отсюда, из этих — весьма разнообразных по истокам, содержанию, значению — систем черпается преимущественно основной строительный материал для жанров, отсюда же в фольклор перекачивается масса мотивов, сюжетных ситуаций, образов, дающих затем жизнь все новым и новым темам, сюжетам, коллизиям, персонажам, языку. Фольклорное творчество вбирает богатый мир этнографической действительности, подвергая его перекодировке. Для большинства жанровых систем архаического и частью классического фольклора именно составляющие этого мира выступают в качестве порождающих: системы эти складываются либо одновременно с другими составляющими этнографической действительности, параллельно им или даже до них, либо путем выделения из различных этнографических субстратов, либо в результате их „вторичного” переосмысления, „перевода” в вербальные формы. Мы имеем здесь дело с процессами универсальными, закономерно происходящими в культуре всех этносов и принимающими специфический характер на разных стадиях и в разных условиях.

Взаимозависимость жанровых структур и первичных этнографических обобщений выразительно демонстрируется на материалах обрядового фольклора — об этом уже немало говорилось на предшествующих страницах настоящей книги. Но та же взаимозависимость, только подчас принимающая особенно сложные формы, нередко спрятанная глубоко вовнутрь, дает себя знать и в жанрах, с обрядами прямо не связанных. Она задает жанрам определяющие структурные особенности, обуславливает содержательные границы, во многом формирует фонд сюжетный, мотивный, образный; от нее идет исходная направленность жанра. При этом свою важную роль играют собственно идеологические факторы, в первую очередь мифология.

В. Я. Пропп установил генетическую связь волшебной сказки со структурой и семантикой обряда инициации и культом мертвых [161]. Дальнейшие исследования показали, что опорные моменты структуры переходных обрядов (*rites of passage*) лежат в основе и других вербальных явлений традиционной культуры [134].

Исследования Проппа, продолжившие „Морфологию сказки”, представляют образцы нешаблонного применения методики этнографизма, основанного на проникновении в глубинную специфику

фольклорного творчества. Для него очевидно, что богатая художественным содержанием живая волшебная сказка непосредственно невозводима к обрядовым истокам, хотя и не может быть от них в своих исходных качествах оторвана. Сказка эта — результат длительной бессознательной, но и закономерной творческой работы, ряда последовательных трансформаций, но на всем протяжении длительной истории жанра исходные связи сохраняют свою действенность, выполняют свою конструирующую и регулирующую роль [161]. Пример с волшебными сказками показывает, что этнографическая архаика, легшая в фундамент определенной жанровой структуры и давшая ей исходные формы, не просто сохраняет в ней свои следы, но и обеспечивает возможности ее развития, совершенствования, актуализации, преобразования.

При всем том вопрос о соотношении вербальных ментифактов и этнографических явлений (первичности—вторичности—параллельности) остается актуальным в плане теоретическом и особенно конкретно-исследовательском. В обсуждении его может содействовать полемическая статья А. К. Байбурина и Г. А. Левинсона „О соотношении фольклорных и этнографических фактов” [25]. Своевременна ее критическая направленность против „методологических предрассудков”, в основе которых „остаются представления наивного эволюционизма” и поддержание которых связано, скорее, с научной инерцией. Соглашаясь с тем, что „методологических предрассудков” у нас предостаточно, равно как и толкований фактов в духе „наивного эволюционизма” (ср. диссертации на темы „Фольклор как этнографический источник”), смею думать все же, что наиболее продуктивное направление в современной науке, представленное работами В. Я. Проппа, И. И. Толстого, Е. М. Мелетинского, Е. С. Новик, автора этих строк и др., отражает не „усовершенствование в отдельных частностях” положений „антропологической школы или ее позднейших филиаций”, но принципиально новый подход к проблеме, переключаясь с методами антропологической школы лишь внешне.

Предпринятый авторами статьи опыт „предварительной классификации возможных случаев соотношения фольклорных и этнографических фактов” [там же, с. 4] заслуживает внимания. Наибольшей убедительности авторы достигают в своих наблюдениях и выводах, касаясь отношений между „фактами” и мифами. Методологически важно их указание на необходимость разграничения мифа как повествовательной единицы и мифа как элемента парадигмы. При таком подходе выглядит закономерным, что „момент возникновения той или иной черты в социальной организации и появления соответствующих элементов в мифологической парадигме” не поддается хронологическому разделению, и даже возможны случаи, как это ни парадоксально, когда социальная организация оказывается одним из способов выражения мифа как „системы ценностей, определенным образом упорядоченных” [там же, с. 12]. Более того, поскольку вещь, предмет „имеет не только прагматический, но и семиотический

статус”, „ее планом содержания оказывается... система представлений”, т. е. миф как элемент парадигмы. И вовсе неожиданный (хотя и правдоподобный) пример: устройство для поднятия борти у белорусов „воспроизводит мифологический образец, т. е. служит одним из способов выражения мифа” о мировом дереве [там же, с. 13–15]. Что касается мифов – словесных текстов, то авторы статьи допускают как случаи, когда тексты хронологически предшествуют артефакту, так и обратные: „В той мере, в какой миф связан с социальной организацией, мы, разумеется, вправе предполагать, что миф как текст, организацию «объясняющий», мотивирующий, необходимо требует «сначала» ее существования” [там же, с. 12].

Можно было бы привести примеры из разных мифологий, подтверждающие справедливость разграничений, намеченных А. К. Байбуриным и Г. А. Левинтоном, а главное – их методологическую перспективность.

Менее бесспорны страницы статьи, посвященные собственно вербальному фольклору. Авторы справедливо настаивают на различии категорий варианта (конкретного текста) и инварианта (сюжета, типа, жанра). При таком различии „конкретный вариант, который относится к описываемому объекту, конечно, следует во времени за существованием этого объекта”, но „инвариантный текст должен предшествовать объекту во времени” [там же, с. 7]. Речь идет в данном случае об этиологическом рассказе, и авторы исходят из убеждения, что инвариантные типы рассказов о происхождении локуса, имени и т. д. в конечном счете восходят к мифу. Если мы добавим – к мифу как парадигматической единице, то не будет ли законным этот инвариант также числить по ведомству этнографического факта, а не собственно фольклора? Ибо что такое парадигматическая единица мифа (как реальность, а не ученая конструкция), если не отстоявшееся в традиции некое представление, элементарная концепция? Полагаю, что и авторы статьи в принципе признают изоморфность понятий мифологической парадигмы и верований или представлений – на том уровне, когда мифологическая система еще не подверглась разложению [там же, с. 11–12, примеч.]. Наши несогласия, однако, идут несколько дальше, и раскрыть их суть поможет пример с волшебными сказками. Как показал В. Я. Пропп, не поздние тексты сказок, но их инвариантная структура вторична относительно обрядов перехода и культа умерших. Позднейшие исследования распространили этот вывод и на ряд других фольклорных жанров. Известные нам европейские волшебные сказки оказываются трансформированными реализациями исходных связей инвариантной структуры с этнографическими фактами. Иными словами, мы имеем дело с целой системой последовательных вторичных связей, которые замыкаются в конце концов на определенных типах обрядов и связанных с ними мифологических представлений. Но, кроме того, как показали исследования Проппа, множество сказочных мотивов и образов восходит к различным этнографическим фактам, представ-

для то более или менее близкое к источнику, то сильно переосмысленное их воспроизведение или коренную переработку [161, 163] (см. также [114–116, 164, 168]).

Авторы статьи совершенно правы, когда ссылаются на установленные наукой факты, согласно которым та или иная традиционная тема предшествует определенным историческим событиям, и эти последние получают преломление в вариантах, по-своему трансформирующих известную тему. Наличие таких фактов служит хорошим предостережением от прямолинейных сопоставлений фольклорных текстов с политической историей. Замечательный пример тому – былина о Дунае. Представители исторической и неисторической школы охотно толковали одну из линий ее сюжета как эпическое воспроизведение брака князя Владимира с полоцкой княжной Рогнедой. Между тем история о насильственном увозе невесты для правителя – типовая в эпосе многих народов, и в русском эпосе она разрабатывается вне какой-либо связи с историей летописной. Она могла так и остаться фактом фольклора, если бы не повторилась – в реальном преломлении – в одном из династических браков киевских князей. Это, однако, никак не препятствует нам рассматривать сюжет о Дунае и его инвариантные основы как вторичные по отношению к типовым формам и схемам института брака и связанным с ними нормам, представлениям, запретам. Другой выразительный случай „опережения” фольклором реалий политической жизни приводит И. Плюханова. Она напоминает о трактовке С. К. Шамбинаго былины о Василии Буслаеве как политического памфлета на Ивана Грозного и соответственно о датировке ее XVI в. „Как наследник принципов исторической школы, Шамбинаго не хотел верить, что событие (в данном случае кровавое истребление новгородцев) могло осуществиться в фольклоре за много веков до его реального осуществления” [152, с. 185].

В связи с возражениями, которые А. К. Байбурин и Г. А. Левинтон выдвигают против тезиса о непосредственных генетических зависимостях фольклорных текстов от ритуалов, возникает вопрос о том, чем обуславливаются известные факты „отражения фрагментов ритуала или его семантики в различных неритуальных текстах”. Авторы статьи считают, что фольклорные тексты удовлетворяют нужду в необходимости словесного выражения тех же значений, что и сам ритуал, когда он утрачивает связь с мифом [25, с. 22–24]. Наряду с этим, однако, происходит формирование внутренне самостоятельных, обладающих своими значениями и функциями фольклорных фондов сюжетов, мотивов, образов, структур, элементов языка, которые так или иначе обязаны своим происхождением различным фактам этнографической действительности и до глубинной сущности которых нельзя добраться без познания соответствующих источников и механизмов взаимодействия.

В конечном счете для фольклориста не всегда так уж важно, уходят ли корни сюжета/мотива в какие-то этнографические глубины,

одновременны ли по происхождению с артефактами и явлениями либо даже предшествуют им. Самое главное для него — это найти ту этнографическую реальность, которая способна объяснить существование данного сюжета/мотива, через сопоставление с которой можно прийти к истокам его семантики и структуры, осветить самый факт его возникновения, а тем самым начать раскручивать сложный клубок, связанный с историей, кодами, сложностью семантических связей. Таков наиболее плодотворный путь историко-генетических и историко-типологических исследований фактов мирового фольклора.

2

И историку фольклора, и этнографу, стремящемуся найти в фольклоре материал для освещения своих проблем, равным образом необходимо знать механизм превращения собственно этнографического материала в художественные обобщения, образы и системы.

Очевидно, что материал этот входит в сферу фольклорного творчества не сплошным потоком, но избирательно. Существуют известные принципы отбора, по которым одни из этнографических явлений остаются за пределами либо на периферии внимания фольклора, другие же приобретают для него особое значение.

Один из принципов выбора — это степень семиотичности и возможности семантической перекодировки, художественной трансформации фактов. Разумеется, принцип этот осуществляется бессознательно.

При отборе и переработке этнографического материала происходит его формулирование. Явление быта, обряд, обычай, бытовая норма, представление, какой-либо артефакт воспринимаются не во всей полноте и многообразной сложности их значений и функций, но в каких-то избирательных качествах, нередко в одном, которое оказывается наиболее существенным для фольклора. Этот один признак превращается в типизированный элемент/комплекс, в стереотип значения, поведения, отношения. Спектр, который всегда в жизни стоит за любым явлением, в фольклоре сменяется двухцветием; глубина и сложность отношений уступают место однолинейности и резкой четкости, многовариантность конкретных решений и индивидуализация — формульной повторяемости и обобщенности, схематичности. Семантический, мотивный, образный стереотип, возникший из этнографической реальности, заключает в себе собственный — положительный или отрицательный — идеологический и эмоциональный заряд и несет по отношению к этнографическому субстрату определенную, часто невольную, оценку. Типовые ситуации, бытовые нормы, отношения в обществе и семье и т. д. трактуются в фольклоре либо как идеальные, заслуживающие сохранения и поддержки, либо как чуждые народному идеалу, подлежащие осуждению и уничтожению. Строгое следование формулам поведения в одних случаях

становится признаком подлинного героизма, принадлежности к миру народной жизни (брак героя, исполняемый в соответствии с нормами общества; отношения внутри семьи, основанные на соблюдении патриархальных норм; побратимство и др.), в других оно вызывает осуждение и протест (принесение человеческой жертвы, инцест и др.).

Стереотип не есть простое воспроизведение какого-либо элемента действительности. Фольклору чужд описательный, иллюстративный подход к этнографическому материалу. Типизирование предполагает обобщение, в котором заложено конфликтное начало. В этнографическом явлении фольклорное творчество обнаруживает присутствующую в нем (явно или скрытно) конфликтную оппозицию либо само привносит в него эту последнюю. В основе любого фольклорного мотива, любой сюжетной темы или ситуации лежит возможность конфликтной реализации, обнаружения противоборствующих сил, столкновения противостоящих тенденций. Фольклорное творчество обладает исключительной способностью открывать в бытовом материале внутреннюю конфликтность и придавать ей структурный и глубокий семантический характер. Фольклорный стереотип почти всегда выдвигает на первый план в соответствующем субстрате наличие противоречий, драматическое начало, мотивы борьбы. В этом одно из специфических отличий от самого субстрата, который в практике народной жизни отнюдь не с такой обязательностью и неизбежностью порождает конфликтные коллизии. Так, свадебный обряд в старом народном быту содержит множество мнимых, „игровых” конфликтов и столкновений двух сторон, но он в принципе ориентирован на благополучный исход. Эпические песни, моделирующие свадебный обряд, превращают конфликты мнимые в действительные, сюжетика их, построенная на трансформации брачных норм и представлений, полна бескомпромиссных и жестоких столкновений, непримиримой борьбы враждующих сторон, кровавых развязок [167, с. 76—81].

При таком подходе к этнографическому материалу оказывается вполне естественным, закономерным и почти обязательным то обстоятельство, что фольклорное творчество в процессе трансформации быта привносит немало фантастического, нереального, обогащает возникающие образы и картины вымыслом. Фольклору меньше всего свойственна документальность и строгость в обращении с „источниками”. Напротив, законом для него оказывается творческое переосмысление, которое предусматривает, в частности, „протягивание” бытовых отношений, норм, представлений в сферу небывалого, художественное их развитие, домысливание, сюжетную разработку.

Замечено, что многие бытовые явления приобретают специфический интерес для фольклора тогда, когда они оказываются в противоречии с движением жизни, с сознанием коллектива, либо даже тогда, когда они преодолеваются, отбрасываются, уходят в прошлое. Именно на почве отрицания отживших обычаев, норм, представлений рождаются иные темы и мотивы особенного внутреннего напряжения и драматизма. Предметом внимания фольклора оказывается не сама

бытовая традиция, но борьба с нею, ее осуждение, исторические расчеты с традицией. Так, эпические песни и сказки воспевают как великий подвиг избавление героем девушки от принесения ее в жертву чудовищу. Многочисленные баллады о замурованной жертве изображают строительную жертву как трагедию. Между тем жертвоприношение на известных стадиях общества считалось обязательным, от его исполнения якобы зависело благополучие коллектива.

Может быть выделен целый комплекс продуктивных для фольклора этнографических институтов. Таковы переходные обряды, с которыми либо генетически, либо по принципу гомогенности связаны целые жанры и сюжетно-тематические системы. Таковы же отношения и нормы экзогамии, породившие бесконечное множество мотивов, ситуаций, коллизий. Здесь же стоит назвать культ предков, на почве которого вырос громадный сюжетно-мотивный фонд.

Парадоксальность отношений фольклора с этнографией состоит, в частности, в том, что, будучи от начала до конца вымышлены, „изобретены”, противостоя эмпирике, фольклорные сюжеты сами по себе оказываются „этнографическими”: они по-своему, в заданной им фантастической сфере, через свои коды воссоздают отношения, адекватные принятым нормам либо соответственно нарушающие их. Невероятные происшествия с героями сказок или эпических поэм могут рассматриваться как эпизоды своеобразной этнографической действительности фольклорного мира, хотя многое здесь — по сравнению с миром реальным — происходит „наоборот”, обладает обратными значениями, совершается наперекор реальности или совсем по-другому. Институты, правила, запреты, существующие в реальном мире, в мире фольклорном выворачиваются наизнанку, действуют с противоположным знаком, отвергаются, но также и вполне нормально прилагаются к обстоятельствам, в реальности невозможным. На примерах обрядового фольклора мы уже видели, как невозможное, но желаемое (являющееся целью обряда) материализуется в слове. Но ни сказка, ни эпос уже не выступают в роли сопровождения обряда или материализации его целей. Во всяком случае эта функция для них периферийная и, так сказать, пережиточная. Сказка и эпос творят свой мир, со своими отношениями и ритуалами. Эпос о сватовстве не воссоздает реальный обряд и не следует ему. Но правила и нормы, по которым происходит эпическое сватовство, ситуации, в которые попадают его участники, соотносятся с определенной системой представлений о браке, которые в конечном счете восходят к этнографической реальности и вместе с тем отталкиваются от нее, так что в результате складывается своя „обрядность”, соответствующая общим нормам и понятиям эпического мира. Те же трансформации совершаются и в волшебной сказке.

Поэтому, когда скрупулезный сравнительный анализ сюжетов о женитьбе героев эпоса и сказки подводит исследователей к установлению их связей с институтом брака и относящимися к нему ритуалами и правилами, мы должны ясно осознавать специфику

открывающихся связей. Ни сказка, ни эпос не претендуют на натуральное ли, искаженное ли воспроизведение брачных порядков или на перенесение их в фольклорную сферу. Просто они оперируют знакомым реальным материалом, но, помимо того что никогда им одним не ограничиваются, пересемантизируют и растворяют его в своих кодовых системах. Отсюда непреодолимые трудности возникают перед всяким, кто хотел бы фольклор (особенно его повествовательные жанры) рассматривать как этнографический источник — в прямом значении этого понятия. Через фольклор безнадежно пытаться восстановить в сколько-нибудь естественных очертаниях утраченные обществом институты, нормы, элементы социальной организации, артефакты. Фольклор сохраняет следы всех таких разнообразных реалий, напоминает о существовании некогда иных из них, понуждая исследователей к поиску их в других областях культуры. Это вовсе не значит, что этнографу нечего делать в сфере фольклора. Напротив, его профессиональная зоркость способна указать на такие связи и следы, которые фольклористу подчас не увидеть, способна высветить детали, мимо которых он спокойно пройдет.

Другими словами, фольклор должен не столько использоваться как „источник”, сколько читаться глазами этнографа. Что это дает, покажем на нескольких примерах. Сказка, записанная у индейских племен Аляски, — о браке девушки с медведем — при поверхностном взгляде на нее естественно соотносится с восприятием индейцами медведя как тотемного животного и с соответствующими обычаями, запретами и медвежьим культом. Однако, если ограничиться такими общими параллелями, этнографический слой сказки выглядит достаточно поверхностным и банальным, и все сюжетные перипетии придется отнести на счет вольного вымысла. Г. И. Дзенискевич в специальном исследовании о сказке думает иначе: она подходит к узловым моментам сказки и к достаточно сложным взаимоотношениям между ее персонажами, освещая те и другие ссылками на древние социальные и семейные нормы индейского общества. Система этих норм предполагается существующей и действующей в сказочном мире: это жесткая экзогамия, соблюдение матрилокальности брака, родовые табу, поддержание добрососедских отношений между родными жены и родственниками мужа, особый авторитет матери и др. Дело не только в том, что набор норм актуален в сказочном социуме, где происходят невероятные события, но и в том, что содержание сказки, возникновение в ней конфликтов и их развязывание полностью строятся на *нарушениях* системы. Дзенискевич полагает, что одно из предназначений сказки — предупреждать о жестоком возмездии за нарушение традиций: этим путем родовая группа сурово охраняет свои обычаи [70, с. 17–21]. Не отрицая правомочности такого толкования, заметим, что для волшебных сказок разных народов характерна не только защита родовых устоев, но и их опровержение, и можно допустить, что исполненная трагических конфликтов и кровавых развязок индейская сказка была направлена на compro-

метацию норм и запретов, действие которых неизбежно приводило к беде. Отсюда естествен переход к сказкам, где герои, соблюдавшие одни патриархальные нормы и нарушавшие другие, приходили к конечному успеху, благополучно минуя подстерегавшие их опасности.

Развитие традиции, за которой в далекой архаической перспективе кроется „исходная” тема, идет разными путями, и в качестве одного из последних звеньев в этой типологической цепи выступают нарративы шутового, пародийно-сатирического характера, где „выворачивание” ритуально-мифологической материи достигает своего крайнего выражения. Показательны в этом плане сказки о Мороке, где, как показывает Ю. И. Юдин, состояние оборотничества (человек становится медведем) переживается „лишь в обморочном состоянии” и должно быть отнесено „к миру сказочной фантастики, а не к миру бытовых суеверий”. В то же время исследователь убедительно связывает мотивы и ситуации „Мороки” с типологически более ранним обрядовым фольклором сибирских народов, в частности с пантомимами и плясками, изображающими медведя, с надеванием на их участников масок и шкур, с магическими приемами, при помощи которых „происходит, по-видимому, ритуальное превращение в зверя”. „Морока” представляется трансформацией ритуально-колдовских действий, но, разумеется, не сибирских, а „своих”, некогда составлявших часть обрядности предков русских [243, с. 183–198].

С фактами пересемантизации этнографических реалий, перевода их из сферы прагматики в поэтическую сферу фольклорист обязан считаться как с одним из определяющих законов фольклорного творчества. В былине о Дунае неожиданным кажется решение богатыря состязаться с женой в меткости стрельбы из лука, ставя в качестве мишени кольцо на голову. Мотив здесь трактуется как проявление строптивости богатыря, его пьяного хвастовства. Между тем у этого мотива есть этнографические корни, и обнаруживаемая параллель неожиданно высвечивает скрытый подтекст конфликта между Дунаем и его женой-богатыркой. Стрельба сквозь перстень составляла, оказывается, одно из брачных испытаний [45, с. 11]. Таким образом, эпизод в былине мы вправе рассматривать как запоздалое испытание жениха, притом второе (первым был прямой поединок, в котором Дунай одержал победу). Для чего оно понадобилось? Очевидно, чтобы обнаружить неправомерность брака, его „незаконность”, основанные на глубинном противостоянии брачащихся, их несовместимости. В других былинах эта несовместимость мнимых суженых обнаруживалась после брака: жена богатыря предавала его сопернику, и он, пройдя через разные испытания, осуществлял свое право супружеской кары („Михайло Потык”, „Иван Годинович”). В „Дунае” нет мотива предательства, напротив, жена подчеркивает свою преданность супругу, но несовместимость брака выражается в том, что женщина заявляет о себе как равной мужу-богатырю и готова состязаться с ним в стрельбе. Ее богатирство — знак принадлежности к „иному” миру, что исключает возможность нормального

брака. Особенность данного сюжета — та, что расправа с женой принимает характер одновременно состязания и брачного испытания: одерживая верх над соперницей-женой, Дунай терпит неудачу в испытании, подтверждая, что он — мнимый суженый.

Такова цена этнографической параллели.

В алтайском эпосе „Маадай-Кара” герой, выполнив трудные задания, отправляется с невестой домой. На прощание он получает от отца девушки десятисаженную золотую плеть. Тут же за отъезжающим „с бляньем и мычанием уходит весь скот”. Герою велят:

Плеть, парень, назад кинь —
Белый скот пусть обратно возвращается...

За этим мотивом кроется реалья: „Плетка была единственной у каждого человека, в ней, по представлениям тувинцев, концентрировались благополучие лошадей, удача и счастье в разведении скота. Отнять плетку значило ввергнуть ее владельца в разорение” [217, с. 193].

О таинственной связи между богатырем, конем и плеткой говорят некоторые былины. Мать дает богатырю перед его отъездом плеть, обладающую магической силой: ее следует употребить в самый критический момент [40, с. 82]. О ритуальном значении камчи известно и по тюркским материалам.

К этнографическим истокам восходит фольклорная семантика времени и чисел. Так, песенный мотив раннего пробуждения, начала каких-то дел и т. п. в русских песнях связан с представлениями о сакральности этого времени суток. Приурочение событий к „рано” либо обеспечивает их успех, либо, напротив, обрекает на неудачу.

Целый ряд фольклорных мотивов и ситуаций, в центре которых — конфликты между родными (отец—сын, сын—мать, муж—жена, племянник—дядя, брат—сестра), генетически связан с нормами (и их нарушениями) семейных отношений родового общества и частично отражает реалии этих отношений, но преимущественно подает их в трансформированном, пересемантизированном виде. Реальные (типовые) коллизии, будучи преображенными, перевернутыми, наполненными новыми смыслами, дают жизнь острым драматическим сюжетам, к исходным реалиям имеющим слабое касательство, зато полностью вписывающимся в ситуации фольклорного мира. Таковы сюжеты, построенные на темах инцеста. Их интерпретации посвящена обширная литература, отражающая разноречивые концепции.

К числу мировых принадлежат сюжеты на тему инцеста брата—сестры (состоявшегося либо предотвращенного). Систематизация их позволяет представить картину историко-типологической эволюции и структурно-типологической взаимозависимости. Исходными можно считать известные в мифологии и в архаических эпосах разных народов сказания о брате и сестре — первых людях или богах, родоначальниках рода, племени и т. д. [114, с. 61; 116, с. 59—60]. Это, вероятно, единственная в мировом фольклоре ситуация, исходящая из при-

знания „инцеста родоначальников” „нормальным и неизбежным”, относимым к „эпохе первотворения до установления строгого космического порядка” [116, с. 59]. В подавляющем же числе сюжетов фольклорные ситуации инцеста брата–сестры предстают как нарушения нормы, нечаянные, злонамеренные (как правило, возникающие по инициативе брата) либо предуказанные. Попытки ученых возвести инцестуальную тему к якобы существовавшим некогда реальным отношениям в обществе (типа промискуитета) ныне оставлены [250] (ср. [164]). Среди различных истолкований ее происхождения наиболее убедительной представляется точка зрения Е. М. Мелетинского. „Запрет инцеста есть другая сторона возникновения дуальной экзогамии и родового общества как простейшего вида социума”. Нарушение экзогамии и брачных табу рассматривается как „выражение социального хаоса” [116, с. 59]. При таком подходе напрашивается вывод, что сама сюжетная тема с ее многочисленными вариациями (но не идея запрета или осуждения) „изобретена” фольклором, а не привнесена в него из эмпирики жизни. Наличие жесткой нормы предполагает возможность (даже неизбежность) ее нарушения, намеренного или случайного, а следовательно, выработку способов ее защиты, форм наказания нарушителей, возможного прогнозирования последствий. Фольклор — это именно та идеологическая, культурная сфера, которая призвана активно заниматься подобной проблематикой. Фольклор весь пронизан идеями :поддержания/нарушения традиционных норм, законов, правил поведения, представлений о мире и жизни. Герои фольклора постоянно вовлекаются в коллизии, где они стоят перед выбором покорности или борьбы, отступления или преодоления, приятия или нарушения и т. д.

Связь сюжетов об инцесте с экзогамными отношениями подробно рассмотрена Б. Малиновским на фактах жизни конкретного этноса и материалах фольклора, и поскольку его наблюдения не попали в поле зрения исследователей темы, остановимся на них подробнее. В данном случае мы имеем дело с редкой ситуацией: тема инцеста актуальна в тробриандском быту не только в фольклорно-идеологическом, но и в житейском плане. Факт этот стоит иметь в виду — при всем том, что тезис об „изобретении” сюжетов остается справедливым. По словам Малиновского, у тробриандцев миф об инцесте „глубоко согласуется с их социальной организацией, главным образом с сильным табу на отношения брата и сестры”. Инцест „для туземцев почти невыносимая вещь, происшествие, которого они не хотят даже признавать”. „Миф содержит моральный урок: смерть двух инцестированных любовников — это прецедент и образец”. Однако моральный урок не объясняет функционирования мифа. Равным образом он и не упражнение в фантазии: нечто подобное рассматривалось бы туземцами как отталкивающее и недопустимое явление [308, р. ХLI–ХLII]. Малиновский обнаруживает не лежащие на поверхности связи мифа с потребностями коллектива и личности. По его наблюдениям, нарушение экзогамных норм вызывает всеобщий гнев.

Нарушителям, преступление которых становится известным, остается только уйти из жизни, прыгнув с кокосовой пальмы. Иначе их ждет неминуемая кара: набухает живот, кожа белеет, появляются язвы, и человек увядает в изнуряющей болезни. В теле умершего находят насекомое, которое извело нарушителя [308, p. 423–424]. Инцестные табу у тробрианцев разнообразятся в условиях сложных межклановых и внутриклановых отношений и системы классификаторского родства. Малиновский насчитал семь их видов. Самый строгий запрет касался инцеста брата–сестры (инцестные связи сына–матери и дочери–отца вообще исключались из этого ряда как невысказанные или предельно дурные) [ibid., p. 448].

„Нормальным” представлениям, основанным на серии табу, противостоят содержание основного мифа об инцесте и сокрытый в нем смысл. Миф оказывается включенным в микросистему любовной магии. Согласно нарративу, брат приготовил любовную колдовскую жидкость из кокосового масла, и сестра, нечаянно полив ею голову и понюхав ее, пустилась за братом и склонила его к коитусу. Они не ели, не пили, занимаясь без конца любовью. Потом они умерли, терзаемые угрызениями совести. Их нашли обвинившимися вокруг друг друга, из их тел проросла ароматическая мята. Растение это стало символом любви, и его употребляют с магическими целями.

Б. Малиновский утверждает, что миф этот вспоминают, когда хотят оправдать случаи реального инцеста [ibid., p. 456–479]: благодаря мифу нарушение экзогамии оказывается завидным достижением, через которое нарушитель доказывает силу и власть своей любовной магии, одолевая не только естественное сопротивление женщины, но и племенную мораль [ibid., p. 430].

Тробрианский миф вызывает у нас специальный интерес не только тем, что обнаруживает наиболее близкие связи с этнографической реальностью (утраченные либо достаточно замутненные в типологически поздней традиции), но и наличием в нем тех мотивов, которые в классических сюжетах об инцесте повторяются и варьируются с жесткой настойчивостью, но без отчетливых мотивировок. Это, во-первых, мотив неотвратимости, преуказанности инцеста. Он явственно присутствует, например, в славянских балладах и эпических песнях, никогда не получая объяснения („Козарин”, сюжеты о встречах брата и сестры, не узнающих друг друга)[165]. Тробрианская версия предлагает одно из объяснений: инцест оказывается следствием силы колдовского зелья. Другое объяснение стоит поискать в архаических сказаниях о брате и сестре – родоначальниках: здесь инцест оказывается у истоков антропогенеза и социогенеза и потому неизбежен. В условиях, когда в отношениях между людьми господствует „порядок”, след неизбежности возникает как память, как жестокая плата за преодоление хаоса.

В мировом фольклоре нетрудно подыскать параллели и к двум другим, связанным между собою, мотивам тробрианского мифа: неразделимости любовников после смерти и прорастанию из их тел

растения, символизирующего идею „любовь сильнее смерти”. В мифе, зафиксированном Б. Малиновским, мы встречаемся с одной из первичных (в типологическом смысле) трактовок темы. Сплетение тел воплощает силу чувств, вызванных магией, но также и крайнее проявление стыда у нарушителей. Мята, вырастающая из тел любовников, становится в магической практике тробриандцев сильнейшим колдовским средством. Таким образом, миф о наказанном инцесте выступает одновременно и как миф о происхождении любовного зелья. Позднейшие вариации мотива (например, славянские мотивы сплетения веток на могилах любовников или вырастания цветка иван-да-марья) в конечном счете могут быть возведены к типу, представленному тробриандскими нарративами.

Между этнографической реальией и фольклорным мотивом (особенно в классической традиции) пролегает ряд промежуточных трансформаций, которые далеко не всегда могут быть восстановлены по известным науке материалам, часто лишь предполагаемые, угадываемые. Относительно поздних форм не всегда корректно говорить, что они порождены этнографическими связями. Правильнее допускать, что цепочка взаимосвязанных мотивов восходит к этнографическим истокам, но связь с ними отдельных звеньев уже опосредована. Тем не менее знание истоков очень важно, поскольку структурно-семантические отношения с ними не обрываются, каким бы трансформациям отдельные звенья ни подвергались. Следы их обнаруживаются либо непосредственно, либо — чаще — через посредствующие звенья. Пример такого опосредованного воздействия этнографической архаики дает комплекс мотивов в южнославянских песнях Косовского цикла, относящийся к царице Милице и ее девяти братьям Юговичам. Показательно, что мотивы эти в составе цикла, густо насыщенного реальиями политической истории, с этой последней по существу не соотносятся, целиком оказываясь в сфере эпического вымысла. Братья Юговичи воплощают готовность юнаков к битве с турками, рыцарскую самоотверженность и одновременно семейную спаянность. В то же время с ними связана тема предопределенности и неотвратимости поражения и гибели сербского войска. Сестре их, царице Милице, как и подобает эпическим женщинам, ведом трагический исход в предстоящей битве. Она просит мужа не уводить братьев в поход или оставить ей хотя бы одного. При известии о гибели войска первая ее мысль — о судьбе братьев, она посылает слугу, а затем и сама спешит к месту сражения в надежде найти хотя бы одного среди раненых или мертвых, но ей попадает лишь окровавленный платок, который она дала одному из братьев перед походом. Может показаться странным, что в песнях царица не тревожится за мужа. Не следует, конечно, относить это на счет эпической условности и тем более искать объяснений в реальных отношениях прототипов песенных героев. Сербский эпос в данном случае как бы повторяет по-своему столь же малоправдоподобную ситуацию из русской „исторической” песни об Авдотье Рязаночке:

когда татарский царь разрешает ей увести из огромного русского полона кого-то одного, она выбирает не мужа, не отца и даже не сына, а брата, т.е. самого близкого ей по патриархальным кровнородственным нормам [95, № 1–3]. Милица тоже выступает в песнях в первую очередь не как царица и не как жена, но как сестра, для которой судьба ее рода превыше всего. Она защитница и хранительница – любой ценой – кровнородственных связей [198, № 44–49].

Здесь уместно сказать о том, что в архаические этнографические связи фольклора могут вмешиваться и связи поздние, реально существующие. Так, в средневековой Сербии кровное родство было вполне живым, актуальным фактом быта и рассмотренные нами мотивы питались не только этнографической архаикой и различными фольклорными ее обработками, но и этнографической реальностью. Не менее существенным оказывается направленность пересемантизации реалии, характерной для рассмотренного случая. Героический эпос не мог оставить тему кровнородственных связей на чисто семейном уровне. Он придал ей более широкий, можно сказать – государственный, аспект. Сохранение ветви братьев Юговичей означает в эпическом контексте не просто сбережение от гибели одной семьи, но в первую очередь возможность возрождения сербского богатырства (юнаштва), поскольку именно в братьях Юговичах воплощены идеальные черты его [166]. В „Авдотье Рязаночке” – соответственно идее песни – через поддержание кровнородственных связей осуществляется возрождение Рязани: татарский царь в награду за „правильный” выбор разрешает Авдотье увести с собой людей сколько она может, и ее фантастический поход завершается возвращением всего громадного полона [95, № 1–3].

Проблема соотношения собственно фольклорного (вербального) и этнографического материала может рассматриваться, особенно когда речь идет о достаточно архаических явлениях, в двух плоскостях: генетической, когда мы имеем дело с переводом этнографических реалий на повествовательные коды с одновременной деритуализацией и демифологизацией, и „сигнификативной”, в основе которой лежат „отношения обозначения”. Позиция, делающая ударение на этом втором типе соотношений, удачно выражена Я. В. Васильковым. По его мнению, „повествовательный фольклор... не является какой-либо трансформацией, результатом функциональной переориентации мифа-нарратива”. Существование текстов, „заведомо не мифологических, а фольклорных, но при этом устойчиво соотносимых традицией с ритуалом, свидетельствует, что деритуализованность вовсе не является обязательной характеристикой фольклорного текста”. Доказательством для автора служит разбор различных версий сюжетной темы „Безобразная невеста”, представленных в целой серии индийских сказаний. Именно относительно них делается вывод, что „повествовательный фольклор... не является какой-либо трансформацией, результатом функциональной переориентации мифа-нарратива, но рождается сразу со своей собственной функцией”

и что „архаическому фольклорному сюжету непременно должен был сопутствовать некоторый мифологический или ритуальный фон, без которого он лишился бы истинности и значимости”. „В таком случае осознанность мифологических и ритуальных связей для ранних форм фольклора будет не исключением, а правилом” [44, с. 118].

Одновременно с этим статья Василькова с не меньшей убедительностью свидетельствует о том, что для фольклора „классического” трансформация, деритуализация и пересемантизация с утратой мифологических и ритуальных связей являются законами, обуславливающими самую возможность творческого процесса и во многом определяющими его характер и его результаты (см. об этом, кроме упоминавшихся уже работ, еще [102, 115, 116, 134, 164, 165, 169, 172, 176, 177, 207, 244]).

3

Фольклорные сюжеты обнаруживают нередко скрытую или явную идеологическую оппозицию по отношению к этнографическим фактам и явлениям, составляющим (или составлявшим прежде) норму представлений и поведения в обществе. Зерно сюжета, прорастая из некоей реалии, может развиваться в принципиально противостоящее ей, ее сути и направленности. По словам В. Я. Проппа, мы имеем здесь дело с характерным для фольклора процессом: он „вступает в противоречие со старым, создавшим его общественным строем, отрицает его... конечно, не непосредственно, а отрицает созданные им образы, обращая их в противоположность или придавая им обратную, осуждающую, отрицательную окраску. Некогда святое превращается во враждебное, великое – во вредное, злое или в чудовищное” [163, с. 28]. Это, разумеется, одно из объяснений, возможны и другие. Важно, что превращение созданных старым обществом образов в их противоположность – постоянное явление в фольклорном творчестве. Оно дает себя знать в „превращениях” обрядов – и не только их внешнего хода, но и прежде всего их смысла. К тем примерам, которые уже приводились выше, добавим еще выразительный случай с темой „Строительная жертва”. Она несомненно восходит к этнографической универсалии, зарегистрированной у народов всех материков (о различных формах жертвоприношения и его глубинной семантике см. [23, с. 55–69]). В фольклорных сюжетах на эту тему так или иначе, прямо или опосредованно возникают подробности, связанные с ситуациями, предусмотренными обрядом, заложенными в нем, причем, по-видимому, в архаических его версиях. Это прежде всего мотив обязательности жертвы как условия завершения постройки либо нормального ее функционирования. Это, далее, необходимость принесения обязательно человеческой жертвы, как правило женщины. В описании эпизода жертвоприношения сохраняются следы мотивов свадебной и похоронной обрядности, что, видимо, соответствует характеру совершавшихся обрядов. Существенно то, что лицо,

становящееся жертвой, обладает особенными физическими и нравственными качествами, выделяющими его из окружающих. Наконец, не без оглядки на реальную традицию явственно звучит тема: жертвой оказывается „первый”, явившийся на место строительства, т.е. избранный, отмеченный (подробнее об этом см. [102, с. 158]).

Показательно, что сюжеты на тему строительной жертвы, имеющие всеевропейское распространение, не знают мотива замещения человека животным, растением, изображением и др., как раз весьма характерного для ритуальной традиции. Обращаясь к наиболее архаической ее версии, фольклор выбирает тем самым драматичнейший путь. При разнообразии трактовки темы в национальных фольклорных традициях объединяющей остается идея: жертва неизбежна, предугазана, но в этой неизбежности заложена огромная несправедливость, она приводит к человеческой драме, к гибели ни в чем не повинного существа, жертвой оказывается лицо беззащитное, в ряде случаев обманутое, ставшее игрушкой чьих-то страстей, прямого вероломства. Очевидно, что идея эта ничего общего не имеет с концепцией ритуала, тем самым фольклор взрывает ритуальный порядок, обнажая его жестокость и несправедливость.

Обнаружение этнографического субстрата в том или другом мотиве почти всегда способно бросить дополнительный свет на его скрытые значения, подчас выявить подтекст, ведущий к глубинному смыслу.

Вот несколько наугад выбранных примеров.

Добрыня Никитич появляется на свадьбе своей жены и Алеши Поповича в облике скомороха. Сюжетно это вполне оправданно: Добрыню не узнают, его приглашают за стол, и благодаря его игре Настасья догадывается (в некоторых вариантах), что пришел ее муж. Однако же обнаружившаяся обрядовая параллель не только обогащает содержание эпизода, выступая в роли подтекста, но и объясняет, откуда мотив переодевания пришел в былинку. В статье З. И. Власовой восстанавливается типовой эпизод старой русской свадьбы: заходящие люди — скоморохи являлись на пир, произносили приветствие, и после этого исполнялась обрядовая песня („Басла Боже”), как бы закреплявшая уже заключенный брак. В поздней традиции скоморохов заменил дружка, который садился — согласно традиции — на печной столб, причем был он в поношенной одежде, в рваной шапке и вообще имел неказистый вид. Отсюда он пропевал „Басла Боже” — „столбовую” песню — и произносил свои приговоры, угощая вином того, кто стоял у столба. З. И. Власова ссылается на Н. М. Никольского, усматривавшего в „столбовом” пришедшего на свадьбу „бога-предка” [51, с. 34–37].

В свете этого свадебного эпизода превращение Добрыни в скомороха перестает быть простой, пусть и весьма удачной, игрой вымысла. Добрыня приходит на пир как полноправный и непрременный участник свадьбы: ему предстоит „освятить” брак. Он и ведет себя соответственно правилам обряда: его место — за печкой-муравленкой.

Там он играет на гусях, а затем, будучи приглашен за стол, предлагает Настасье чашу вина, предварительно бросив туда свой обручальный перстень. По ритуалу – это момент закрепления нового брака, но по замыслу былины – акт его разрушения и восстановления (а следовательно, закрепления) брака прежнего, истинного.

Перед нами случай эпического обращения обрядового эпизода в сюжетную коллизию с весьма тонким подтекстом. При этом одни ритуальные подробности, связанные в обряде с действиями скоморохов/дружек, трансформируются, другие, сохраняя внешнее подобие, наполняются иным содержанием. Былинная ситуация, освещенная обрядовыми реминисценциями, начинает играть новыми красками. Так, „естественное”, вряд ли сознательно заданное, отталкивание от этнографической реальности и ее пересемантизация дают художественный эффект больший, чем простая работа фантазии. „Придумать” такой эффектный ход невозможно.

Былинный Михайло Потык после смерти жены отправляется – в соответствии с договором между супругами – за ней в могилу („Кто у нас да наперед помрет, Другому-то сесть да во сыру землю”). В. И. Еремина справедливо сопоставляет этот эпизод с обрядовым соумиранием жены и мужа, которое понималось как „вторичное вступление в брак через смерть”. Несоответствие былины обрядовой практике (следование мужа за женой, вынужденный и временный характер пребывания Потыка в могиле, главная цель – вернуть жену) Еремина склонна объяснять неотчетливостью обрядовых представлений у создателей былины: „Былинный мотив возник на стадии, когда данный обряд бытовал в одной из своих пережиточных форм, точнее, на стадии, когда происходила символизация обрядовых представлений со всевозможными заменами” [75, с. 71–77]. Думаю все же, что дело не в состоянии обряда, хотя, скорее всего, он во времена сложения былины вряд ли оставался актуальным для общества Древней Руси. Мы имеем здесь дело с решительной пересемантизацией обрядовых устоев. Жена богатыря, прикинувшись умершей, рассчитывает увести за собой мужа и погубить его. Следовательно, договор о „соумирании” в былине представлен как вероломный замысел волшебницы в отношении доверчивого Потыка. Замысел разрушается, так как Потык проявляет качества истинного богатыря. Сюжет былины далеко уходит от идеи „соумирания”, по пути захватывая мотивы, связанные с представлениями о смерти, о черном колдовстве, о столкновении двух нравственных позиций и др.

В южнославянской песне о царе Вукашине и воеводе Момчиле царь хочет переманить жену воеводы и ради этого рисует ей красоты и благополучие своего края, противопоставляя их суровости и бедности мест ее обитания. Можно было бы легко этот мотив отнести целиком на счет творчества певцов: он кажется таким естественным в ткани сюжета. Однако наличие прямой обрядовой параллели заставляет нас задаться вопросом: появился ли мотив сам собой или

он подсказан традицией? В русском свадебном обряде есть момент, когда сват хвалит свою (и жениха) сторону. Невеста же вспоминает об этом, укоряя свата за обман. По словам свата:

Как чужа-то сторонушка,
Она сахаром усеяна,
Медовый сытй сполівана,
Виноградом огорожена.

На самом же деле :

Как чужая-то сторонушка,
Она горюшком усеяна,
Горючим слезам сполівана,
Пустословьем огорожена [147, с. 188].

В свете этой параллели похвальба Вукашина своим городом оказывается своеобразной ритуально-свадебной формулой: он ведет себя как сват/жених. Но если учесть, что Вукашин сватается к чужой жене, то его попытка облечь свои притязания в ритуальные нормы лишь сгущает резко негативную оценку его в юнацкой песне [198, № 24].

Уместно здесь вспомнить русскую песню „Соловей кукушку угоривал”. Воин, казак, солдат хочет увлечь с собой девушку и рисует ей идеальный край, в котором они будут жить. О сватовстве и замужестве речи нет, но полная параллель со свадебной песней (и, кроме того, сюжетный параллелизм: парень-соловей) позволяет трактовать песенную коллизию как сватовство, замешанное на обмане. Сама же девушка и разоблачает вероломство „жениха”, противопоставляя „свадебному” изображению Казани подлинную картину [95, № 84–105].

4

Ритуальный субстрат почти всегда переплетается с мифологическим. Фольклорный мотив, сюжет, образ несут в себе следы ритуала и связанного с ним мифа. Но соотношение этих двух начал может быть различным. В приведенных примерах на первом плане взаимодействие с ритуальной традицией. В других случаях определяющим выступает мифологическое начало, в том числе и не обязательно связанное с каким-либо обрядом. Случаи эти неоднородны в том смысле, что в них валичеству не только непосредственное воздействие „живого” мифа, но его опосредованная регулирующая и конструктивная роль.

Говоря о мифах как источниках для фольклора, заметим сразу, что под мифом мы понимаем: а) вербальные тексты, которые по существу есть тот же фольклор; б) „тексты” или „воплощения” мифологических идей и представлений в различных невербальных формах – в камне, локусе, орнаменте, маске, скульптуре, реке, горе и т. д.;

в) семантику ритуалов – с их действиями, персонажами, магически-ми, колдовскими операциями и т. д.; г) комплекс представлений о мире, обществе, о пантеоне богов и духов, „хозяев”, о магических возможностях, которые, очевидно, с наибольшей определенностью закреплены в материалах первых трех групп, но существуют также и „сами по себе”, не будучи жестко оформлены.

Собственно фольклорные тексты составляют особую группу в мифологии, заключая в себе либо прямые мифологические реминисценции, своеобразные „фрагменты” мифологической системы, либо разного рода следы, переработки, перекодировки и проч. Историю фольклора можно представить как процесс все большего отчуждения от мифологической системы и многократной трансформации и пересемантизации ее фонда при сохранении исходных связей с нею. Отношения с мифологическим наследием накладывает свой отпечаток на фольклорное творчество, по-своему проявляясь на разных этапах и в разных жанрах.

Показательна в этом смысле история героического эпоса. Непосредственно вырастая на почве мифологии, эпос самой ранней стадии оказывается в сущности одной из форм мифа [114, 168]. Следующая стадия представляет собою уже не собственно мифологическую форму, хотя и сохраняет так или иначе сильнейшие элементы мифологического сознания и мифологического описания мира. „Субстрат древнеиндийского эпоса составляет... земледельческая мифология, связанная с обрядами плодородия” [43, с. 128] (ср. [57]).

Возникший „в среде охотников” древней эпохи эпос об Амирани в целом „не миф”, но „грузинская мифология нашла свое отражение” в нем. „Эпос дает художественную переработку мифа, он сливается с мифом, но не продолжает его развивать” [231, с. 122].

„Архаические эпические памятники... сохраняют важнейшие элементы первобытного фольклора, как формальные, так и идеологические. В этих памятниках история, этническая и политическая консолидация народов – носителей эпоса – обычно мифологизирована” [114, с. 429]. Это положение можно считать полностью доказанным, причем речь идет о всей совокупности художественного содержания, отношения к миру, сюжетике, языка эпических памятников. Герои эпоса приходят из мифологии, получая в эпосе новые функции, преобразуясь в героев эпической истории. Исследователи иногда подчеркивают наличие принципиальных расхождений архаического эпоса и мифа. Наиболее определенно по этому поводу высказывался В. Я. Пропп, рассматривая героический эпос как отрицание мифа: „Эпос направлен... против мифологии как системы мировоззрения” [162, с. 33]. В своей книге Пропп продемонстрировал обширный материал, свидетельствующий о разнообразных противостояниях эпоса мифу. При всем том он не избежал крайностей, несколько односторонне трактуя саму мифологию. Он также преувеличил антиродовую направленность эпоса, оставив в тени свойственную многим

эпическим памятникам героизацию и идеализацию родовых отношений, патриархальных традиций.

Для эпоса классического продолжают оставаться актуальными отдельные связи с мифологией напрямую, но в то же время основной запас мифологических традиций вливается сюда через посредство архаического эпоса, который подвергается новой серии трансформаций и переосмыслений. Оба влияния трудно подчас расчлениить. Так, в образах фантастических врагов в былинах (Идолище, Тугарин, Соловей-разбойник) можно усмотреть и следы прямых мифологических знаний, и воздействие архаических эпических чудовищ. Существенно, что в былинах эти персонажи подвергнуты „историзации” в духе классического эпоса. Богатыри во многом остаются культурными героями и одновременно воплощают „историческое” начало, характерное для киевского эпоса (подробнее см. [169]).

Мифологические традиции, в значительной степени доставшиеся „по наследству” от классического эпоса, просматриваются и в эпосе позднем — в песнях исторических и героико-исторических, где живая история уже заявляет о себе в полную силу. Что же касается баллад, то рядом с влиянием классического эпоса они испытывают как бы вторичное воздействие живой мифологии, сохраняющейся на уровне бытовых представлений.

Мифология длительное время оставалась мощным источником немифологических и неритуальных форм фольклора, была непосредственным или опосредованным лоном для одних, сохраняла значение идеологической питательной среды для других, являлась арсеналом мотивов, образов, поэтического языка для третьих, в то же время оказывалась сферой преодоления, отталкивания, отрицания.

Мифологическое наследие, в том числе и в уже трансформированном, „обращенном” виде, было той постоянно действующей силой, которая регулировала непростые отношения фольклора с действительностью, ставила свои пределы напору реальности, уводя от соблазна эмпирических связей и обеспечивая фольклору высоту независимости. Фольклорный фонд сюжетов, мотивов, образов, языка, структурных элементов обязан своим происхождением в первую очередь мифологическим традициям, хотя собственно фольклорное творчество работало с этими традициями весьма эффективно на протяжении веков.

Отсюда необходимость постоянного и обязательного для исследователя угла зрения. И дело не может ограничиваться обнаружением связей „материального” порядка, т. е. сюжетных, образных, тематических. В последнее время все больший акцент делается на обнаружении в фольклоре так или иначе сберегаемых и трансформированных традиций мифологического видения мира. М. Элиаде подчеркивает значение фольклора как „способа познания” — в том смысле, что он „помнит” „знания отдаленных времен”, которые „сегодня кажутся абсурдными” и которые „в современных человеческих условиях мы более не можем эмпирически контролировать”. „В большей

части фольклорной продукции, которая включает пережитки мифов и архаических религиозных представлений, есть благородство происхождения". Именно потому, что фольклорные формы „удерживают архаические духовные миры", они „не впадают в провинциализм, который фатально угрожает историческим культурам" (цит. по: [315, с. 82–84]).

Во многих случаях фольклор взаимодействует с мифологией на уровне устойчивых представлений, мировоззренческих универсалий, и исследователи обнаруживают в разных фольклорных жанрах скрытые или явные элементы мифологической модели мира (ММ). Приведу сжатую характеристику этой последней, позволяющую сразу же перейти к примерам: „В самом общем виде ММ определяется как сокращенное и упрощенное изображение всей суммы представлений о мире в данной традиции, взятых в их системном и операционном аспекте. Понятие «мир» понимается как человек и среда в их взаимодействии или как результат переработки информации о среде и о человеке. Переработка происходит как бы в два этапа: первичные данные, воспринятые органами чувств, подвергаются вторичной перекодировке с помощью знаковых систем. Следовательно, ММ реализуется не как систематизация эмпирической информации, но как сочетание разных семиотических воплощений, ни одно из которых не является независимым: все они скоординированы между собой и образуют единую универсальную систему, которой и подчиняются.

В содержательном плане архетипическая ММ ориентирована на предельную космологизированность сущего и тем самым на описание космологизированного *modus vivendi* и основных параметров Вселенной – пространственно-временных, причинных, этических, количественных, семантических, персонажных. Для представления этого комплекса, столь же обширного и разнообразного, сколько и сложного, выработан способ описания, остроумный своей простотой: *система бинарных оппозиций...*

Универсальные знаковые комплексы ММ реализуются в разных кодовых системах" [229, с. 5–6].

В фольклоре – и прямо, и особенно опосредованно – воспринято мифологическое разделение истории мира на „хаос", период „до начала", характеризуемый отсутствием „сущего", и период творения „элементов мироздания в направлении от общего и космического к более частному и человеческому", „возникновения человека... коллектива... социальной иерархии... социальных институций, культурной традиции" [215, с. 9–10].

В героическом эпосе, например, эта модель просматривается в оппозиции было–стало. В некоторых архаических эпосах сохраняются еще (иногда, правда, лишь в качестве зачинов) сообщения об актах первотворения [217, с. 17, 20–21]. Зачины шорских героических сказаний, „воссоздавая мифологическую картину мира, изображают акт рождения Космоса из Хаоса как процесс размешивания, взбалты-

вания стихий мешалкой или ковшом, что и является началом развертывания Вселенной, обретения ею пространственно-временных параметров". Возможно, что миф о пахтании как основе космогонического акта трансформировался в алтайской загадке, где среди не совершенных при возникновении земли и неба трех вещей названа мешалка („у реки нет мешалки") [там же, с. 120–121].

В башкирском эпосе рисуется первоначальная картина бытия, когда у персонажей (первых людей?) нет еще ничего, ни даже болезни и смерти, они еще лишены мира культуры, который предстоит создать героям [там же, с. 191].

„Начальные времена мифического первотворения остаются фоном, рамкой повествования в архаической эпике („Калевала", „Эдда", абхазская версия нартских сказаний, якутские и бурятские поэмы и т. д.), выступают в качестве древнейших исторических преданий у различных народов" [114, с. 175].

Классический эпос (былины, например) лишь эскизно напоминает о временах, предшествующих „настоящему"; они обычно представляются спокойными, неподвижными, бессобытийными. Появление героя (богатыря) сдвигает эту неподвижность, наполняет время событиями, деяниями, борьбой. Неправомерно было бы уподоблять „предэпические" времена хаосу, но что они появились в эпосе с оглядкой на мифологическую „предысторию", это несомненно. С „предысторией" связаны в эпосе память о предках, представление о поколении старших богатырей, смена которых младшими не лишена конфликтности. Именно с приходом младших закрепляется состояние эпического времени, наполненного событиями. Таким образом, тема борьбы с „деструктивной хаотической стихией", характерной для космологической эпохи [215, с. 9], сменяется в соответствующих сюжетах (ср. „Илья Муромец и Святогор") темой вынужденного, предуказанного ухода сил, воплощающих „доисторическое" время статики и бездействия.

В жанрах, не отличающихся развернутостью повествования, элементы мифологической модели мира всплывают разрозненными деталями, подчас в сильно трансформированном виде, так что только сравнительный анализ вариантов позволяет обнаружить их скрытые связи и значения. По словам Н. Велюса, в литовских песнях „очень часто разные варианты... удерживают разные детали, так что взятые вместе они формируют почти полный образ модели мира" [331, р. 198]. Ему же принадлежит более широкое обобщение, согласно которому „наши предки имели свою собственную идею структуры мира и пытались выразить ее в разных жанрах... Но... модель мира выражается не только в индивидуальных единицах литовского фольклора, — вся древняя балтская культура вырастала и создавалась соответственно принципу модели мира" [ibid., р. 218–219].

В тюркском фольклоре, по замечанию исследователей, лишь „совокупность «концептов» (т. е. единиц оперативного сознания. — Б. П.), тяготеющих к некоему центральному образу, образует

мировоззренческую концепцию (жизни, человека и т. д.)” [218, с. 5].

Как далеко заходит процесс трансформации „исходных” элементов модели мира, показывает пример, приводимый В. Н. Топоровым. Тексты типа „На что вары варить? – Косу клепать. На что косу? – Траву косить” и т. д. (некоторые из них „опустились” в детский фольклор) „можно рассматривать как комическую травестированную версию первоначальных космологических шарад”: древние тексты космического характера, построенные в виде вопросов и ответов, описывали последовательность становления важнейших элементов мира, согласно правилу – A порождает B , B – C и т. д. [211, с. 16, 20–21, 34–35].

Одной из самых устойчивых реминисценций мифологической модели мира выступают в фольклоре разнообразные следы представлений о мировом дереве. Принципиальная характеристика этого образа как определяющего модель мира у человеческих коллективов Старого и Нового Света, его исключительной роли в культурном развитии человечества, его универсального отражения в изобразительном искусстве, архитектуре, хореографии, в словесных поэтических образах и в языке содержится в работах В. Н. Топорова [211, 214].

Обратим внимание на одно замечание исследователя: в текстах описываются „внешний вид, членение, атрибуты” мирового дерева, „целый ряд деталей, относящихся, строго говоря, к интерпретации” его, но существовали и „тексты, которые не были столь непосредственно мотивированы образом мирового дерева и, следовательно, обладали большей независимостью” [211, с. 9]. Сюда относятся детские игры, небылицы, считалки с вопросно-ответной формой, сказки об умных ответах [там же, с. 39–40].

Со ссылками на В. Н. Топорова Н. Велюс интерпретирует представления о льне у литовцев и связанные со льном мотивы в литовских песнях. „Становится понятным, почему в этих песнях лен или конопля вырастают у моря, в местах, где дерево наделено свойствами мирового дерева. Становится понятным, почему некоторые песни о льне упоминают таинственный *kūkalis*... в виде рефрена, который появляется в песнях, обычно содержащих реликтовый образ мировой модели. Наконец, композиция таких песен основывается на развитии льна и включает перечисления, такие как «Я посеяла лен, лен взошел, вырос, зацвел...», которые напоминают композицию ритуальных песен, относящихся к концепции мирового дерева” [331, р. 196–197]. Велюс видит также следы мирового дерева, правда, уже прошедшие ряд переосмыслений, в неприменном включении образа дерева в начала песен о войне, песен календарных, свадебных и других ритуальных [ibid., р. 200–201]. Сюда же он относит и сравнение в лирике человека с деревом, его рук – с ветвями [ibid., р. 41], а также представление о предметах, изготовленных из дерева (дома, корабли, мосты), как сообщающихся звеньев между тремя сферами универсума [ibid., р. 203]. Сходные наблюдения, впрочем, без соотнесения с образом мирового дерева, делает для русской лирики

Л. В. Рыбакова. По ее словам, многие самые простые, „предметные”, „естественные” образы, идущие как будто от окружающей повседневности, „нередко восходят к мифологическим традициям” и „оказываются нагруженными сложной, неявной семантикой”. Песенный мотив „дерево срубают” соотносится с мифологической традицией, где Громовержец рубит дерево, в которое оборачивается змеей. Метафорой змея выступает также мост, с которым связаны и другие символические значения [176, с. 19]. В общесемантическом плане очень важен мотив превращения женщины в дерево, в птицу, рыбу, звезду. Тем самым героиня фольклорной лирики оказывается связанной с „центром мифологического мира”, но одновременно трансформация мифологических образов и мотивов обретает в лирике бытовую направленность [там же, с. 27].

Наряду с представлениями, фантастичность которых не могла не ощущаться фольклорной средой и более или менее естественно переводилась на язык поэтической символики и условности, в фольклоре в разных его формах закреплялись представления, верования, продолжавшие оставаться актуальными: на этом уровне поэзия и мифологическая реальность были слиты воедино. Таковы, например, мотивы и образы, связанные с угрозой, исполнением или отклонением предсказаний, с верой в неотвратимость каких-то событий и — напротив — с надеждой избежать их, с колдовством, активностью персонажей внечеловеческого мира. Фольклор в одной своей части подтверждал и укреплял комплекс верований (былички, например), а в другой расшатывал его, демонстрируя победы героев в борьбе против отдельных его составляющих (былины).

В науке накоплен значительный материал, свидетельствующий о разнообразных формах реализации в фольклоре пространственно-мифологических представлений о мире, родившихся внутри мифологических систем. В прямых либо в опосредованных формах отражается в фольклорных текстах деление мира по вертикали на три сферы. Жесткое разделение в героическом эпосе пространства на „свою” и „чужую” землю с наделением „чужой” атрибутами мифологического „иного” мира и с элементами сакрализации „своей”, свободное соединение географии реальной с фантастической, насыщение эпической карты остатками мифологической топонимики органичны и составляют одно из слагаемых эпического мировоззрения и эпической эстетики [169]. Устойчиво сохраняются в текстах разных жанров условность в измерении расстояний и возможностях преодоления их, способность пространства к свертыванию и развертыванию. Условность, идущая от мифологической системы, характеризует восприятие и описание временных категорий: движение времени, смена дня и ночи, месяцев, лет, отсчет возрастных изменений всегда далеки от реальности и противостоят ей. В фольклорных жанрах сложились и действуют довольно жестко правила (законы) временных описаний, предполагающие только поступательное движение и не признающие возвратов, подчинение времени событийности (время бессобытийное

исключается из сферы хроноса), невозможность параллельного протекания нескольких событий в одно время и др.

Из мифологических систем перешли в фольклор постоянные семантические оппозиции, во многом определяющие восприятие элементов мира и одновременно являющиеся структурными опорами развертывания сюжетики и образности: верх–низ, видимый–невидимый, мужской–женский, солнце–месяц, доля–недоля и проч. [91]. О роли противопоставлений черного–красного–белого в литовском фольклоре (в сказках, песнях, заговорах) пишет Н. Велюс [331, р. 35].

На любопытную судьбу одной из оппозиций (различение правого и левого направлений в ритуале) обратили внимание В. В. Иванов и В. Р. Топоров: это мотив выбора дороги, „который в наиболее явном виде выступает в сказке, а в осложненном (обычно три дороги) – в эпосе былинного типа”. Правая дорога означает успех, левая – неудачу. Противостояние дорог связано с древними противопоставлениями доли–недоли, жизни–смерти [91, с. 92–93]. (Там же и другие примеры из русского фольклора).

От мифологии унаследованы устойчивое употребление в фольклоре некоторых чисел, а также формульная их семантизация. В. В. Иванов и В. Н. Топоров выделяют некоторые основные числовые характеристики мира или пантеона, которые находят параллели практически у всех народов: „роль числа три в связи с трехчленностью мира... или тройным членением коллектива... семи в связи с недельным циклом или числом элементов в пантеоне” [там же, с. 85]. Нетрудно заметить, что в эпосе, в сказках, в песнях эти и другие числа (9, 12, 30 и т. д.) получают свою семантику и свою структурную роль (троекратные повторения и др.) – соответственно специфике текстов. Особую роль в фольклорных сюжетах выполняет – также восходящая к мифологии – операция типа $n + 1$ (реже $n \pm 1$): в сказках по этой формуле происходит и завершается борьба героя со змеем: последняя по счету голова – это как раз добавление к n ; в былинах дружину составляют двенадцать богатырей, Илья Муромец – тринадцатый [там же, с. 85–89]. К этим примерам добавим еще из былин: волшебница захватила/обратила в животных n пленников, ей осталось сделать то же с героем, чтобы завершить и увенчать операцию, но именно на героя происходит крах ее замыслов. С точки зрения былинной семантики момент этот весьма важен: герой испытывается на подлинность; одерживая победу, он доказывает свою богатырскую принадлежность, которая в конечном счете восходит к функции культурного героя („Добрыня и Маринка”, „Три поездки Ильи Муромца”). Нечто схожее мы видим в былине „Вавило и скорморохи”. Героям, идущим воевать с Иницием царством, недобрые люди предрекают:

У того царя да у Собаки
А окол двора да тын железный,
А на каждой да тут на тыгчинке
По человечьей-то сидит головке,

А на трех-то ведь да на тыгчинках
Нет человечьих-то да тут головок—
Тут и вашим-то да быть головкам [40, с. 346].

Число три здесь соответствует единице, поскольку герои составляют нерасчленимую троицу (об отражении в фольклорных текстах различных числовых комплексов см. [91, с. 245]).

До недавнего времени проблема мифологических связей фольклора недооценивалась той частью наших ученых, которые настаивали на его связях с миром действительным — на отражении в нем бытовых, социальных, психологических реалий. Ученых, искавших мифологические реминисценции и утверждавших значение связей с мифологией, обвиняли в отходе от материалистических позиций, в нарушении марксистско-ленинской методологии, утверждавшей обязательность для искусства опоры на реальность. За последние годы, начиная с 60-х, многие исследователи вопреки подстерегавшим их опасностям идеологической проработки (которая время от времени происходила и в которой нетрудно было усмотреть попытки отбросить науку назад, к догматизму и вульгарному социологизму) решительно обратились к выяснению многообразия связей фольклора с мифологией. Что особенно важно и продуктивно — эти связи стали искать и обнаруживать не только на почве архаического фольклора или жанров, за которыми издавна признавалась связь с древними традициями (волшебная сказка, героический эпос), но и в обширном фонде текстов, как будто предназначенных для выражения остро-социальных тем, порожденных классовыми противоречиями, настроениями протеста, а также описывавших семейные отношения, конфликты, бытовые ситуации и т. д. Результат анализа этих текстов с применением современной методики и современных знаний в области мифологии, мировоззренческой архаики и законов фольклорной традиции оказался во многом неожиданным. Выяснилось, что целый ряд фольклорных текстов, привычно трактовавшихся лишь с позиций социальной или бытовой реальности, обязан своей сюжетикой, набором мотивов, образностью, структурой мифологическому и ритуально-мифологическому фонду мотивов, образов, языка, взглядов на мир, способов мышления.

В области лирики сошлюсь на свежие исследования Л. В. Рыбаковой, которая по-новому прочла бытовые песни о семейных взаимоотношениях. В цикле песен о молодухке и свекре — наряду с „поверхностным слоем“, „открытым разным историческим эпохам“, — существует слой, связанный „с очень длительной архаической исторической эпохой как важным изначальным этапом в развитии представлений людей о мире и о себе“. „Существенная особенность содержания песенной речи“ в рассматриваемом цикле — „очевидность поверхностного слоя и затрудненность понимания глубоких слоев“ [177, с. 21–22]. Добавим от себя, что именно на „очевидности“ строились многие, вполне иллюстративные, работы по фольклору, авторы которых были неспособны проникнуть в глубину содержания,

осилить „затрудненность”, свойственную фольклорной семантике. Фольклорист помимо этнографических познаний и помимо современной методологии должен владеть особым качеством – чувством традиции, архаики, тогда никакие самые удивительные аналогии не покажутся ему невероятными. Пример нам в этом смысле дает В. Я. Пропп, предложивший немало убедительнейших трактовок фольклорных (в особенности сказочных и эпических) текстов, пользуясь, так сказать, мифологическими ключами. Все они основаны на строгом сравнительном анализе, но толчком к такому анализу для ученого было нередко интуитивное ощущение связи.

В традициях В. Я. Проппа осуществлены Ю. И. Юдиным исследования циклов бытовых сказок, которые обычно воспринимались как реалистические; считалось, что их „коллизии почерпнуты из непосредственных жизненных впечатлений” [246, с. 14]. В одной из статей устанавливается „факт усвоения бытовой сказкой о хозяине и работнике древнейших мифологических представлений, а ее героями логико-психологических качеств, с которыми эти представления связаны”, показывается „смысл и необходимость... перенесения древнейших идеологических элементов на почву новых социальных отношений”, обнаруживается, что „именно обращение к давней традиции в приемах мысли и психологических реакциях служит в бытовой сказке о хозяине и работнике наиболее общим источником фольклорного смеха” [244, с. 34].

Заметим здесь, что подобный подход несколько не умаляет социального звучания сказок, не ослабляет их сатирической силы, но зато позволяет, во-первых, разрешить целый ряд генетических загадок, обнаружить истоки мотивов, образов, особенностей языка сказок и, во-вторых, прочесть социальное, сатирическое гораздо глубже, интереснее, сложнее, чем это делали сторонники идеи реальности сказочного вымысла.

Региональное/локальное начало в фольклоре

1

Фольклорная традиционная культура в своем конкретном наполнении всегда региональна и локальна. Ее естественная, нормальная жизнь повязана с жизнью определенного, ограниченного теми или иными рамками, коллектива, включена в его деятельность, необходима ему и регулируется характерными для него социально-бытовыми нормами. Поскольку этнический коллектив занимает определенное исторически сложившееся пространство, обладающее своими географическими, природными и иными характеристиками, то его традиционная культура региональна как в историко-социальном, так и в пространственном отношении. Одно с другим, как правило, жестко связано. Как отмечает Т. И. Живков, „фольклор есть локальная художественная культура. Чтобы она функционировала

и развивалась, нужно, чтобы она была составной частью коллектива, ограниченного в пространственном плане... Чтобы видеть коллективный характер творческого процесса в фольклоре, нужно иметь в виду прежде всего его региональную характеристику" [78, с. 105]. По словам В. А. Лапина, фольклор данного этноса следует рассматривать как „систему локальных традиций" [127, с. 6]. К этому надо добавить, что региональность теснейшим образом связана с цикличностью функционирования фольклора, которая в значительной степени зависит от того, к какому хозяйственно-культурному типу принадлежит этнический коллектив. Обусловленность фольклорной культуры, ее содержания, структуры, функций региональными и локальными факторами социоэтнического порядка несомненна. Но при этом необходимо учитывать и собственную специфику фольклорной культуры как феномена: она жизнеспособна лишь как составная часть всей традиционной этнической культуры и сама немало воздействует на нее.

Каково реальное содержание категорий „региональное" и „локальное" применительно к фольклору? Относительно второй категории можно согласиться с характеристикой, данной ей Живковым. В качестве центра функционирования фольклора в докапиталистическую эпоху он выделяет общину, которой в территориальном плане соответствует село/деревня. Здесь сосредоточена полнокровная общественная жизнь коллектива, равно как и его основная производственная деятельность; можно говорить о целостной культуре села как системе регулирования социальной жизни и сохранения социального организма. В рамках общинной (сельской) локальности могут быть выделены микролокальные традиции (родовых коллективов, семей) [78, с. 16–17]. Аналогичные наблюдения делались и на другом этническом материале: „Крестьянская община, будучи достаточно замкнутым образованием, имела свою надстройку, собственную «фольклорную» культуру" [15, с. 11]. Если же рассматривать фольклор в более широких социальных и исторических параметрах, не ограничивая его сферой „народной", то категории локальности и микролокальности в высшей степени оказываются применимы к фольклору, обращаемому в среде городских торговцев, мастеровых, в гостиных или барских усадьбах, в солдатских казармах, офицерских собраниях, тюрьмах, лагерях и т. д.

Отечественной фольклористикой накоплен громадный материал по локальным очагам фольклорной культуры. В сущности вся собирательская работа была направлена прежде всего на выявление таких очагов, на возможно более широкую фиксацию местных фактов, собирание данных, относящихся к их живому функционированию и к их носителям. Другое дело, что сами фольклористы нередко были склонны трактовать собранный ими материал как общенародный.

Выделение регионов как более крупных единиц на основании различных критериев исторического, социоэтнического, культурно-

бытового порядка делалось чаще эмпирически, с опорой на традицию, либо по каким-то односторонним соображениям. Фольклористы имели дело чаще всего с уже установившимися в рамках других дисциплин выделениями. Молчаливо допускалось совпадение фольклорной региональности с уже принятой в истории или в этнографии. Собственно, в таком подходе была значительная доля истины, поскольку фольклорная культура, как уже сказано выше, есть составная часть общей региональной культуры и региональной этнической специфики. Изучение фольклора данного (определенного другими науками) региона – вполне корректная задача. Однако она не должна заслонять другой стороны проблемы – региональности фольклорной культуры и ее слагаемых как совокупности особенностей, отличающих фольклор в границах известного коллектива и какой-то территории.

Региональное и локальное должно быть соотнесено с общенародным, общезнаковым. В каких отношениях они находятся? Это один из коренных вопросов. Отвечая на него, нельзя прибегать к аналогиям из таких сфер культуры, как язык, литература, профессиональное искусство. В сфере литературного творчества, театра, профессиональной музыки привычно противопоставление центра – периферии, столицы – провинции, общенационального – областного. Оно неизбежно вносит момент оценочный, представление о рядах – первом, втором и т. д. В сфере фольклора нет центров или столиц в этом смысле, как нет периферии и провинции. Жизнь фольклора протекает в „своей” среде, и над этим живым фольклором – в какой бы глубине этнической территории он ни находился – ничто не возвышается, ему ничего более значительного, „собирающего” не противопоставит. Понятия о центрах (эпических, песенных), т. е. о зонах наивысшего развития каких-то жанров, школ или, напротив, о зонах, бедных фольклором, ничего общего с названной выше дифференциацией не имеют. В конечном счете отношения между разными местными традициями – это отношения равных, независимых, несоподчиненных.

Региональный/локальный фольклор нередко уподобляют диалектам [55, с. 19–20]. Думаю, что применять понятие диалекта к явлениям фольклора можно лишь условно. Дело в том, что языковые диалекты неизбежно соотносятся с общенародным (национальным) языком – либо как реальностью, либо как перспективой их развития. Над диалектами, таким образом, существует явление более высокого порядка. Но общенародного фольклора, который бы стоял над фольклорными диалектами, ни в реальности, ни в исторической перспективе не существует.

К понятию общезнакового в фольклорной культуре следует подходить с учетом разных аспектов проблемы. Снова подчеркнем, что в сфере фольклора нет материализованных явлений (текстов, функциональных привязок и др.), о которых можно говорить как об общезнаковых. Фольклор в его конкретных материальных выра-

жениях, в живой функциональной плоти, в реальных „единицах” текстов существует только как региональный/локальный. Понятие общенародного обретает реальность на уровне отношений между региональными/локальными традициями. Общенародные признаки вычлняются из этих традиций в виде различных обобщений, универсалий, интегрирующих качеств. Фольклорная культура объективно выступает как общенародная постольку, поскольку ее содержание и ее язык, состав, принципы функционирования характеризуются наличием универсалий, общих для регионов, зон, очагов. Критерий общераспространенности при этом не обязателен. Именно на уровне универсалий, с одной стороны, и отношений между традициями – с другой, фольклорная культура может рассматриваться как выражающая исторически сложившиеся особенности этноса, общие черты его жизни, истории, быта, менталитета. При таком понимании региональные/локальные явления фольклора справедливо рассматривать как конкретные воплощения и вариации общенародного, но с обязательной оговоркой: целое, общенародное существует не как источник, но лишь как обобщение вариаций, следовательно – как некая абстракция; в реальности же региональные традиции варьируют по отношению друг к другу. У нас нет основания трактовать региональное/локальное как результат расщепления первоначального целого. Региональные/локальные традиции невозводимы к единой, „центральной”, „изначальной” традиции, все они связаны с другими аналогичными традициями. Это относится вообще к этническим традициям. „Современная этнография отвергает традиционные представления, согласно которым этнические традиции формировались как нечто единое уже в глубокой древности, а локальные традиции, известные по описаниям XIX в. или по более ранним документам, представляют собою результат позднейшего варьирования... В реальной истории народной культуры процесс развивался, видимо, преимущественно в обратном направлении. Этническая традиция, тем более до периода урбанизации, существовала как вариационное множество местных традиций, сближавших и вырабатывавших общие черты в ходе своего развития и в процессе этнокультурной консолидации” [234, с. 118]. Можно сказать, что развитие региональных/локальных традиций шло не из одной точки или одного корня, не пучкообразно, а в виде множества параллельных и пересекавшихся цепочек и рядов.

Отсюда проистекают некоторые методологические посылки. С одной стороны, любая местная фольклорная культура, какими бы узкими пределами ни ограничивалось ее функционирование, представляет нечто самостоятельное и самоценное, заслуживающее специального, если угодно, монографического рассмотрения, и к ней нет оснований относиться как к некоей периферии, „фольклорной провинции”. Но, с другой стороны, фольклорную культуру региона, зоны, очага можно понять лишь на фоне культуры других регионов, зон, очагов, и задача исследователя – найти релевантный материал

для сравнительного анализа и избрать эффективную методику сравнения. При этом стоит остерегаться выдавать за общенародные факты, зафиксированные в определенном месте и безусловно так или иначе несущие на себе печать региональности/локальности. С третьей стороны, исследователи фольклорной культуры на поздних ее стадиях не могут не считаться с фактами, так сказать, вторичной региональности, вызванной миграциями населения, образованиями новых регионов, обменом культурными материалами и т. д. В этих случаях вопрос об источниках, корнях становится вполне реальным, не теряя, впрочем, своей региональной/локальной направленности.

Фольклорная культура этноса — это концентрация (на уровне научных и общекультурных обобщений) всего фонда фактов, содержания, семантики, образности, языка фольклора. Естественно, что восстанавливаемая картина условна и относительно целостна, поскольку части, из которых она складывается, не согласуются вполне чисто между собою, находятся в противоречиях и поскольку в реальности народной культуры такой степени цельности не было.

2

Понятие региональности (на всех ее уровнях) в конечном счете сводится к наличию специфики — в различных конкретных ее проявлениях — данной фольклорной культуры (или отдельных ее составляющих), взятой в более или менее жестких границах. В чем эта специфика выражается? Какими причинами она порождена? Каковы ее пределы? Эти три вопроса взаимосвязаны. Есть тенденция объяснять образование фольклорной региональной специфики (да и ее характер) в первую очередь внефольклорными факторами. Так, для региональной дифференциации русского фольклора В. М. Щуров выделил следующие „внешние” моменты: различие в природном окружении (степь и лес, суровый север и теплый юг, горы и открытое поле); различные исторические обстоятельства (характер миграционных процессов, этническая обособленность одних районов и живые контакты, межэтнические влияния в других); хозяйственный и бытовой уклад (т. е. различия в хозяйственно-культурной типологии). Затем уже автор подключает факторы, связанные с творческой деятельностью самих носителей фольклорной культуры [236, с. 21–22]. Все это в известной степени справедливо, но требует уточнения и крайне осторожного применения к конкретному материалу. Легко говорить о разных последствиях влияния сурового севера и благодатного юга. Но сказались ли именно они, например, на формировании двух типов былинного эпоса — северного и казачьего? Трудно объяснить многообразие русской обрядности различиями хозяйственного плана. Высказано мнение, будто широкому бытованию традиционной протяжной песни на Вологодчине способствовал характер женской работы — плетение кружев [186, с. 30]. Но ведь большая популярность

протяжной песни в женской среде не является приоритетом вологжанок, и в каждой зоне можно обнаружить свои бытовые (и хозяйственные) условия, которым нетрудно приписать роль способствующего фактора. Составители сборника песен Кировской области отмечают, что на первом месте по популярности здесь — песни о расставаниях и разлуках, и объяснение этому ищут в отходничестве, столь развитом в прошлом в Вятской губернии. Но опять-таки заметим, что песни о разлуке, об ожиданиях и встречах принадлежат вообще к популярнейшим в русском фольклоре. И. Д. Фридрих объясняет их распространенность в некоторых русских районах Латвии аналогичной причиной: „Крестьяне вынуждены были покидать свой дом и уходить на заработки” [174, с. 171]. В попытках объяснить не просто единичные факты репертуара, но самую его направленность исходя из некоторых эмпирических данных мы рискуем обеднить содержание народной поэзии, глубину ее семантических связей с народным менталитетом.

Особое место в ряду факторов исторического порядка занимает историческая, этническая преемственность, характерная для населения данного региона. Говоря в общем плане, региональная специфика может рассматриваться как результат поддержания и продолжения более древних качеств, связанных с ранними фактами этнической истории. „Современная картина местных явлений в фольклоре отражает некоторые древние следы былых славянских племенных объединений” [236, с. 29]. По мнению Ю. И. Смирнова, „число и качество песенных версий одного сюжета... имеет прямое отношение к проблеме этногенеза обследуемого населения” [188, с. 220]. Сошлемся здесь же на характеристику архаической культуры Полесья как „модели прасостояния” [208, с. 47]. В. Гошовский говорит о музыкальном диалекте как, возможно, результате „пережитков племенных различий внутри этнических групп, их взаимодействия и влияния соседних народов” [55, с. 19]. И. И. Земцовский раскрывает на конкретном материале обрядовой региональности обусловленность специфики древними этническими традициями. Торопецкий обрядовый фольклор оказывается родственным в музыкальном отношении „аналогичным песням соседних районов Псковщины, Смоленщины и Белоруссии”. Весь этот регион был в свое время заселен „родоплеменными объединениями кривичей”, и „песенные мелодии представляют собой своеобразный документ, по древности не уступающий археологическим раскопкам, но сохраненный не в толще земной, а в народной памяти, в памяти наших современников! Обрядовые песни... донесли до нас отдельные, подчас существенные черты языческой древности предков русского народа” [216, с. 5].

По-иному проблема исторической преемственности выступает, когда мы касаемся регионов, которые мы условно можем обозначить как позднерусские. Этот термин приложим к регионам, сформировавшимся не только относительно поздно по времени, но и в результате миграции неоднородного в этническом отношении населения.

Наиболее выразительные и значительные по масштабам примеры – Сибирь, Урал, казачий Юг. Формирование здесь русского населения шло уже не на родоплеменной основе, но в условиях существования русской народности как этнической общности, путем массовых и не столь крупных переселений как более или менее целостных коллективов, так и разрозненных групп. При этом в новых регионах не просто поддерживались и развивались перенесенные из „метрополии” традиции, но и создавались новые – путем синтеза, трансформации и осложнения новациями принесенных разнорегиональных и разнолокальных культурных фрагментов. Обильный материал в этом отношении дают исследования местных традиций русского фольклора Сибири [5–8, 101, 119].

3

Что же такое региональная специфика, в чем она прежде всего выражается?

Чтобы по-настоящему описать и охарактеризовать специфику фольклорной культуры региона, зоны, локального очага, нужны по крайней мере два условия: возможно более полное знание ее в синхронном разрезе и представление о ее историческом движении, а также возможность сопоставить с достаточно репрезентативными материалами по другим регионам, зонам и очагам. К сожалению, реальное состояние наших знаний в области регионального/локального фольклора этим условиям не отвечает либо отвечает в малой степени. Признав, что наша наука опоздала в широкомасштабном, массовом сборе материалов (живая региональная фольклорная культура переживает состояние распада и угасания), мы все же не имеем права опускать руки. Напротив, нужно использовать все возможности для собирания материалов, для наблюдений, сопоставлений, опираясь на наследие, оставленное нашими предшественниками. Новейшие исследования убеждают в том, что на этих путях возможны вполне реальные и серьезные результаты.

В наше время, когда все больше укрепляется отношение к фольклору как синтетической культуре, одновременно нерасчленимой по существу и членимой на составляющие элементы ради эффективности исследования, становится все более очевидным, что и региональная специфика дает себя знать по-своему в вербальном и музыкальном начале, в акциональных элементах (танец, пантомима, игра и др.), в непосредственном функционировании, где все составляющие встречаются, обнаруживая свою сущность и взаимные связи.

Следующие примеры из работ по русскому фольклору должны продемонстрировать частные результаты исследований, направленных на выявление региональной специфики.

Т. М. Акимова и В. К. Архангельская обнаруживают в классическом фольклорном репертуаре Саратовского Поволжья преобладание антикрепостнических, вольнолюбивых, социально острых произведе-

ний. Дух вольности и удалства, с одной стороны, и мотивы местной природы (тоже дышащей вольностью) и местной истории (полной фактов борьбы за свободу) — с другой, определяют, по мнению авторов, специфику фольклора этой зоны [148, с. 129–130]. Наблюдение, верное для части репертуара (песни „удалые”, исторические, предания), распространяется без достаточной аргументации на весь основной массив фольклора, становится доминантой в характеристике его региональной сущности. Происходит невольное подтягивание различных жанровых разновидностей и отдельных текстов к тому же „духу вольности и удалства”, согласно этой доминанте, проводится мысль о направленной обработке в регионе текстов общерусского распространения. Все, что с доминантой не согласуется, отодвигается на периферию, и соответствующим образом производится отбор для публикации. Специфика фольклорной зоны при таком подходе получает одностороннюю характеристику.

М. Г. Китайник характеризует уральский фольклор, усматривая его региональную специфику в преобладании „революционного лиризма и бунтарской идеологии”, а также мотивов, отражающих жизнь и духовный мир горнорабочих [223, с. 12, 16]. Вероятно, доминанта выделена правильно. Но справедливо ли распространять ее на весь массив фольклорной культуры региона? Стоит ли подкреплять эту доминанту отысканием случайных и поверхностных отражений уральского быта в текстах разной жанровой принадлежности, оставляя в стороне анализ значительного материала, в котором таких отголосков нет? В этой связи обратим внимание на полемическое высказывание Г. И. Бомштейна относительно дореволюционного фольклора Прикамья: „В репертуаре произведений народной поэзии одного района отразились богатства общерусского фольклорного репертуара. Это доказывает состав книги «Меткое слово». В ней в художественно ценных образцах представлены по преимуществу такие произведения, которые распространены в масштабах общерусских. Но тут же — среди пословиц и загадок, сказок и песен — мы встретим и местное — местные варианты общераспространенных сюжетов и оригинальные произведения, имеющие местную основу. Сборник «Меткое слово» еще раз показывает, что традиционный крестьянский фольклор района со своим местным элементом и с типичными чертами издавна включен в общерусский процесс национального народного творчества” [121, с. 305].

Из наблюдений Бомштейна вытекает, что фольклорный репертуар зон и локальных очагов может не обладать своей особой доминантой, а характеризоваться как раз обыденностью, ординарностью. Специфика в таком случае будет выражаться наличием или отсутствием каких-то жанров и жанровых разновидностей, сюжетных циклов и сюжетов, характером местных вариантов, особенностями функционирования. К этому добавится специфика музыкальных форм и акциональных элементов.

Может быть, трудность региональных исследований не в отыскании некоей доминанты, чего-то необычного, выпадающего из привычного набора признаков (хотя на эту сторону должно быть обращено самое пристальное внимание), а в анализе специфики „общеизвестного” и широко распространенного.

В. В. Митрофанова и Л. В. Федорова в связи с изучением фольклорной традиции Северной Двины задаются вопросами о неравномерности распределения фольклорных богатств между разными районами. В обследованной ими зоне не знали былин, несмотря на близость к очагам эпической традиции. „Есть осмьи и целые деревни, где песни не в почете, и есть чрезвычайно богатые фольклорные места”, причем факт этот не связан впрямую с близостью или удаленностью очагов: „В «заповедных», не имеющих даже надежных средств связи... деревнях... отмечена относительная бедность песенного репертуара и обрядовой поэзии. И напротив, в... селах, больших, многолюдных, окруженных лесопунктами, непосредственно связанных с Двиной, старина не забыта” [123, с. 12–14].

Особенную ценность приобретают наблюдения, основанные на совокупном анализе поэтического и музыкального материала народной песни. Заслуживают внимания публикации И. И. Земцовским локального песенного репертуара не по признакам „лучшего”, а по принципу типичного (в стиле, мелодике, поэтике). Музыкаловедческие критерии, которыми прежде всего руководствуется автор, вовсе не заслоняют общефольклорной специфики и даже отчасти подчеркивают ее. Региональный анализ выделяет то существенное, что отличает угличскую песенность: контрастное соединение архаики, „чистоты” с поздними формами. Стиливая дифференциация захватывает манеру пения, „даже композиционную трактовку одних и тех же песен и, конечно, эстетическое отношение к песне” [222, с. 7–9]. Последние слова обращают нас к очень слабо освещаемой пока теме: отношению фольклорной среды к „своему” и „чужому”, к народным оценкам, суждениям общеэстетического, идеологического, нравственного порядка. К сожалению, об эстетике фольклора судят преимущественно путем приложения к нему категорий общей ученой эстетики, литературоведения и музыковедения. Между тем именно конкретные наблюдения на локальном уровне могли бы существенно обогатить наши представления о живой фольклорной эстетике и, может быть, внести в них немаловажные поправки. В связи с этим хочется повернуть внимание собирателей от погони за текстами, от культа числа записей к вдумчивому накоплению разного рода свидетельств, высказываний, размышлений, поведения исполнителей в традиционной среде – всего того, что ведет нас внутрь эстетики фольклорного мира.

Безусловно, общетеоретический интерес представляют результаты исследования локальных традиций, осуществленного В. А. Лапыным. Сопоставляя три локальные традиции Ленинградской области, он обнаруживает, что на уровне „верхних, исторически наиболее

поздних песенных слоев” „традиции почти не отличаются друг от друга”, поскольку они восходят к песенной культуре городских окраин. Различия обнаруживаются на уровне глубинных слоев фольклора. Они, как показывает автор, „могли возникнуть только вследствие разных исторических и этнокультурных судеб исследуемых районов”. Конкретный анализ обрядовых песен трех локальных традиций позволяет увидеть самый процесс складывания и сохранения „своей” специфики, выдерживающей испытания времени [127, с. 7–17].

В региональных исследованиях естествен крен в сторону отдельных жанров, жанровых разновидностей и даже сюжетов (циклов). Идут поиски того, что можно назвать региональной/локальной окраской. Одновременно делаются попытки связать моменты исторического развития этого материала и его специфики с характером региона, зоны, локального очага. Особенное внимание вызывают зоны/очаги, играющие роль хранителей уникальных либо достаточно ценных и мало распространенных в других местах фактов фольклорной культуры. Один из самых ярких, пожалуй, примеров – Русский Север как хранилище былинного эпоса. К былинам издавна определился двойной подход: как к памятникам древнерусского/славянского эпоса и как к живой региональной традиции. Помимо общих вопросов – о времени, обстоятельствах перенесения былин на Север и об источниках этой традиции – собственно региональный/локальный аспект состоит в выяснении отличий в репертуаре, в поэтических и содержательных особенностях, характере исполнения и проч., отличий, безусловно проявляющихся в каждой из зон. Очевидно, что эта проблематика непосредственно связана и с происхождением традиций, и с местными судьбами (см. об этом [20, 41, 135, 136, 151]).

Региональный подход ведет нас в богатую область вариативности элементов фольклорной культуры, разветвленности традиций, множественности исторических типов выражения, а вместе с этим – в сферы этнической истории в ее конкретике, сложности и загадочности.

В последнее время в этом подходе обозначился немаловажный аспект – ареальные исследования, направленные на установление границ распространения фактов. Возникающие в связи с этим задачи картографирования порождают свою проблематику. Трудности здесь очевидны и связаны в первую очередь с безвозвратной утратой самих фактов традиции. Драматизм ситуации в том, что наука, получившая на вооружение совершенную технику, разработавшая изощренную методику, вынуждена останавливаться перед опустевшими или перепаханной историей полями. При всем том и здесь возможны достижения вполне реальных и обещающих результатов, особенно в тех случаях, когда собственно вербальные фольклорные данные могут быть поставлены в связь с фактами этнографии и лингвистики [16, 113, 124, 143, 154, 202, 208, 232].

ФОЛЬКЛОР КАК ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

Абсолютной реальностью вербального фольклора является текст. Все нити творческого процесса сводятся к нему и все реалии его (непосредственные носители фольклорной культуры, среда, искусство исполнения и его особенности, формы функционирования текстов) так или иначе сосредоточены вокруг текста, обращены к нему, им в конечном счете определяются. Вербальный текст — это завершенная в содержательном и структурном плане самостоятельная единица, организуемая по законам и правилам той микросистемы, к которой она принадлежит, и обращающаяся в культурной сфере по законам как той же микросистемы, так и целостной фольклорной макросистемы. Отсюда сложнейший пучок взаимозависимостей текста с другими текстами, со своей микросистемой и ее составляющими, с общефольклорной макросистемой и, наконец, с невербальными текстами и системами. Последний аспект рассмотрен нами в предыдущих разделах книги, и теперь необходимо сосредоточиться на отношениях внутри фольклора, в первую очередь отношений межтекстовых и внутритекстовых. Важность этих связей подчеркивается тем, что фольклорный текст состоит из типовых элементов, которые представляют собою чаще всего семантически и структурно организованные единицы, обладающие своими собственными значениями, живущие до известной степени по своим законам, имеющие свою историю и в то же время обнаруживающие себя лишь в составе целостных текстов. Сюда нужно отнести в первую очередь мотивы, разного рода стереотипы, формулы, символы, имена и т. д. — все то, что заполняет живую ткань фольклорного текста, приходя в него из как бы хранящегося отдельно фонда. Будучи слагаемыми внутритекстовых отношений, все они — в силу своей типовой природы и в соответствии с общими законами фольклорного творчества — оказываются важнейшими составляющими межтекстовых отношений, поскольку одни и те же элементы переходят из текста в текст, организуя различные содержания и структуры либо обеспечивая их варьирование. Разумеется, межтекстовые связи несводимы к отношениям элементов, решающую роль в них играют принадлежность к разным микросистемам и взаимоотношения этих последних, которые в науке принято определять термином „жанры”.

Стоит заметить, что использование литературоведческого (общезстетического) термина „жанр” для целей теории фольклора было не очень удачным, поскольку повело за собою множество чистых и литературоведческих понятий, традиций, предрассудков. От этого груза мы до сих пор не можем освободиться. Однако же отступать и искать новый термин поздно. Более продуктивным будет стремление провести водораздел между жанрами фольклорными и жанрами литературными. Он создается самой природой явлений, условиями, определявшими возникновение и становление фольклорных микросистем, обстоятельствами их живого функционирования, в конечном счете – спецификой текстообразования в фольклоре, которое происходит принципиально по-иному, нежели в литературе, где личное авторство и сочинительство как более или менее однократный, завершённый акт определяют характер текстов. Разумеется, неверно было бы исключать наличие переклички между категорией жанра в фольклоре и литературе, в известной степени обусловленной вербальной природой обоих типов творчества, но также и исторической зависимостью литературного процесса (в том числе и жанрообразования) от фольклорных начал, а на поздних этапах – и обратным влиянием литературы на отдельные участки фольклорного процесса. За вычетом этих обстоятельств реальность истории фольклорной культуры позволяет рассматривать проблемы фольклорных жанров без какой-либо оглядки на литературу и ее теорию.

Понятие жанра в фольклористике употребляется в двух значениях: 1) как совокупность произведений/текстов, характеризующихся общностью художественного содержания, поэтической системы, функций, особенностей исполнения, связей с невербальными художественными формами (музыкой, танцем, театром); 2) как исторически сложившаяся и реализуемая в конкретных произведениях, в совокупности произведений (но могущая быть сформулированной в виде ряда универсалий) система содержательных, собственно поэтических, функциональных и исполнительских принципов, норм, стереотипов, за которыми стоят выработанные коллективным опытом представления, отношения, связи с теми или иными сферами действительности, социальными институтами, бытом и т. д.

С первым значением соотносится фонд реальных текстов, общность которых устанавливается исследователем, но чаще всего осознается и фольклорной средой, подтверждается чисто эмпирически и в конечном счете проявляется вполне объективно. Один из внешних (не всегда имеющих место) показателей такой общности – название, под которое подводятся тексты разного содержания (в русском фольклоре – „старина”, „причеть”, „заговор” и т. п.). Народная жанровая терминология и классификация – особая тема.

Признаки, по которым происходит объединение текстов под

единую жанровую шапку, чаще всего неоднородны и не всегда четко формулируемы. Одни из них лежат на поверхности: иногда это указание на очевидную функцию (колыбельные, считалки), иногда – на наиболее яркую особенность („плач” или „голошение”), иногда – на ведущую содержательную направленность („историческая песня”). Эти поверхностные указатели служат лишь первичным ориентиром. Для фольклорной среды или рядового наблюдателя со стороны их вполне достаточно, чтобы воспринимать тексты на их языке. Но исследователю их совершенно недостаточно, он обязан проникнуть в глубь проблемы и выявить весь комплекс объединяющих признаков. Л. Хонко предлагает в качестве основных жанровых критериев содержание, форму, стиль, структуру, функции, частотность, распространенность, возраст, происхождение. По этому поводу В. Н. Топоров замечает: „Создается впечатление, что поиски максимального количества жанрово-разделительных критериев в границах данной традиции часто ведет к излишествам, скрывающим структурные особенности жанра и иерархию критериев”. Он подчеркивает необходимость выделения действительно релевантных качеств, отличающих жанры [327, р. 692].

Действительно, можно говорить о компонентах жанрово определяющих и жанрово сопутствующих. К тому же весь набор жанровых признаков – это, так сказать, сфера жанровой теории. В конкретных текстах какие-то признаки могут не просматриваться либо находиться на периферии; более того – могут проявлять себя признаки, для данной микросистемы не вполне характерные. Другими словами, анализ выявляет наличие системы, стоящей над текстами, которые выступают как частное (неполное) их выражение. Отношения между системой и текстами могут быть уподоблены отношениям между языком (*langue*) и речью (*parole*). Система как жанр обладает своей грамматикой, семантикой, лексикой, кодом, набором правил и норм – все это реализуется в текстах. Мы вправе сказать, что категория жанра как системы – это ученая конструкция или, как резковато выразился И. И. Земцовский, „несуществующая условность, фикция или археологический мертвый экспонат” [86, с. 63]. Однако же грамматика жанра или его код – отнюдь не фикция, поскольку в соответствии с ними текст создается и что-то значит и поскольку, опираясь на их знание, мы читаем тексты и даже можем предполагать существование текстов определенного вида. Земцовский подчеркивает в категории жанра его генеративное начало, проявляющееся через действие в творческой практике „некоего множества моделей данного жанра”. „Порождающая модель каждого жанра (автор считает ее „единственной реальностью жанра”. – Б. П.) «работает» в сознании певцов не в одном абстрактном виде, а в виде множества разнотипных «ипостасей»” [там же, с. 63]. С этим нельзя не согласиться: по одной „модели вообще” текст создать невозможно, но все дело в том, что „модель вообще” в виде набора жанровых универсалий несомненно существует и в любом тексте мы обнаружим действие

не только „ипостаси“, но и общих законов и универсалий жанра. В первом случае составляющие модели функционируют как способ воссоздания текста, во втором перед нами открываются глубинные связи текста с генеральной семантикой и структурой жанра. Владея знанием этих последних, мы осуществляем прочтение текста на уровнях, которые ни фольклорной среде, ни „просто“ читателю недоступны. Но знание жанра как системы принципов, а не просто совокупности текстов имеет определяющее значение для постановки и возможного решения генетических проблем. История фольклора — это единая история текстов и находящейся над нею жанровой системы. Для фольклористики очень важно исследовать, как, на каких основах, из каких корней выростал жанр, как складывались его принципы, как развивалась система и к чему она пришла. И хотя основной материал исследователю дадут тексты, результатом должна явиться история не текстов, а жанра. И, как показали историко-генетические работы, посвященные сказке и героическому эпосу, история эта предстает перед нами отнюдь не как фикция, но как реальность. Эти же работы подвели науку к осознанию проблемы жанра как феномена наднационального. Очевидно, что фольклорная культура любого этноса знает жанры, лишь ей присущие, либо жанры ограниченного распространения. Но наряду с ними существуют жанры, известные множеству фольклорных культур. Национальные жанровые системы выступают вариациями общемировых систем, которые обладают наднациональными признаками. Как показали исследования, между национальными системами существуют отношения не только вариационности, но и типологической преемственности, и они для решения генетических проблем и задач реконструкции предшествующих состояний жанра имеют особенное значение. В. Я. Пропп, установив бесспорную преемственную связь русских былин с эпическими сказаниями народов Сибири, не только представил вероятные архаические основы русского эпоса, но и объяснил многое в его известном науке состоянии. Вся эта работа базировалась не просто на сопоставлении текстов, но на анализе жанровой их природы [162]. Можно сказать, что попытки прочесть любые тексты фольклора, оставляя без внимания жанровую их принадлежность, более того — жанровую систему с ее законами, кодом и историей, всегда обречены на неудачу.

Отсюда следует, что реконструкция систем жанров национального фольклора на синхронном уровне, выявление наибольшего числа релевантных признаков в самых разных формах, обязательное внесение в эту реконструкцию диахронного начала с подключением аналогичных иноэтнических систем, попытки проследить истоки и генезис архетипа отдельных систем — все это генеральные задачи науки. Они особенно значимы в силу того, что высокая теория здесь прямо смыкается с практикой — необходимостью адекватно прочитать тексты.

Затронутый выше вопрос о признаках, составляющих основу жанров как систем, труден, в частности, потому, что сами системы

выглядят очень разными, трудно сопоставимыми между собою, словно бы созданными каждая по своим принципам. Поиски единых критериев ведутся давно, и при всей разногласии мнений общей кажется ориентация на такие генерализирующие моменты, как содержание (т. е. основная содержательная направленность, доминанта, а вместе с нею определенный угол зрения, отношение к действительности, к внежанровому миру), поэтика/структура, бытовое назначение (функциональные связи), формы исполнения, музыкальный строй (для части жанров) и связи с другими видами искусства. Автору настоящей книги ближе всего позиции Проппа. На первое место он ставит поэтику, понимая под нею, разумеется, не набор художественных особенностей, но нечто более глубокое, связанное с органической структурой [163, с. 36].

Применение признанных значимыми критериев к реальному материалу позволяет науке упорядочить наши знания о жанровом составе фольклора, составить картину жанрового фонда, осуществить жанровую классификацию. Но жанр как эстетическая и историческая категория — со своим прошлым и настоящим, со своей семантикой и местом в культуре, со своим набором текстов и т. д. — может открыться не в результате такой работы, а в итоге специальных исследований всей совокупности или ведущих признаков, характеризующих данную систему. В. Я. Пропп положил в основу исследования волшебных сказок их морфологию и установил, что „единство структуры соответствует единству всей поэтики волшебной сказки и единству выраженного в ней мира идей, эмоций, образов героев и языковых средств” [там же, с. 47]. Эти слова стоит расценить как исключительно плодотворное методологическое положение, завещанное нам великим ученым для дальнейшего приложения его к богатейшему разнообразию фольклорных жанров. В конечном счете категория жанра нужна нам не для упорядочения материала и внешней его характеристики, а для проникновения в „мир идей, эмоций, образов”, созданных в рамках данной жанровой системы. Предварительная классификация, при которой моменты внешние, отчасти визуальные, на первых порах преобладают, полезна как подступ, как необходимый трамплин для исследователя. Важно поэтому найти верное направление в классификации, в частности не бояться дробления материала на небольшие группы. Как заметил Пропп, „в фольклористике господствует какой-то страх перед дробными категориями... необходимость подчинения или соподчинения просто не осознается” [там же, с. 40]. Многоступенчатые деления, возможно, и не так уж нужные для прагматических классификаторских целей, оказываются крайне необходимыми, поскольку они отражают реальность процессов жанрообразования и жанроизменения. Науке безразлично число выделяемых жанров и жанровых разновидностей в данной культуре — важно, чтобы были выделены по возможности все и чтобы все они были должным образом описаны и включены в историческую картину.

И. И. Земцовский, признавая правомочность жанрового членения фольклора „в разумных пределах”, настаивает на признании его условным, „заведомо обобщенным”, „вторичным”. Главный его недостаток — тот, что оно „по сути наддиалектное”, а это значит, что оно остается „работающим” в науке и оказывается не существующим „в самом творчестве”. Поэтому много плодотворнее представляется обращение к тем живым жанровым образованиям, которые движут „изнутри сам фольклор”, т. е. которые обращаются на уровне местных традиций. В то время как в ученой классификации, например, известен жанр веснянки („по сути книжный и псевдообщерусский жанр”), в реальности русского фольклора выступают „два разных жанра — конкретная смоленская веснянка-закличка (типа „Весна, весна!”) и рязанская веснянка-закличка (типа „Лето́, лето́!”)” [86, с. 64].

Здесь поднят важнейший вопрос — о соотношении диалектных/региональных форм как реально живущих в традиции с обобщениями жанровых признаков, принадлежащих так или иначе всей совокупности известного науке материала. Очевидно, что региональные/локальные различия могут распространяться не просто на содержательные и структурные частности, но и на типологию, на существенные черты жанровых систем и их разновидностей. Но такое размежевание — вплоть до права региона на „свой” жанр — происходит не всегда. Так, есть основание говорить о двух жанрах былин — „старин”: классическом и казацком. Но вряд ли региональная дифференциация классического былинного эпоса на севернорусскую и, скажем, сибирскую носит одновременно и жанровый характер — скорее, речь должна идти о внутрижанровых различиях и специфических чертах. Тем более это справедливо для севернорусской традиции, легко поддающейся на дифференциацию по очагам (прионежскому, печорскому, мезенскому и т. д.). Скорее всего, в аналогичном положении находится и региональная/локальная специфика сказок, несказочной прозы, загадок и др. Наблюдения Земцовского справедливы для обрядового фольклора, и это, конечно, неслучайно, жанровая дробность по региональному/локальному признакам связана с самой природой его. Вполне возможно, что проблема дробности, связанной с региональностью, значительно более актуальна для этномузыкологии.

При всем том внимание к „диалектным” жанровым формам и разновидностям глубоко обосновано и сюда должны быть устремлены поиски и полевых исследователей, и кабинетных аналитиков. Вряд ли, однако, есть необходимость противопоставлять „диалектные” формы как живые обобщенным, или условным, существующим лишь в представлениях ученых. „Диалектную” форму законно рассматривать как своеобразную вариацию некоей общей модели. Продолжая мысль Земцовского, скажем так: „диалектные” жанровые формы соответствуют „диалектным” же моделям, но наличие совокупности этих моделей дает нам право говорить и о существовании

объединяющих их, генерализирующих „наддиалектных” признаков, которые формируют категорию жанра как „наддиалектного” или „междиалектного” явления фольклора. Вполне законно в ряде случаев рассматривать региональные/локальные формы как разновидности одного жанра и утверждать, что собственно жанр существует в культурной традиции в совокупности своих разновидностей. И, вероятно, справедливо будет заметить, что для разработки историко-генетических проблем, для постижения структурных, поэтических, содержательных аспектов материала необходимо единство анализа „диалектных” и „наддиалектных” форм.

В свете всего сказанного проясняется и значение другого направления жанровой классификации — по вертикали, требующего установления иерархических отношений и группировки материала.

Попытки перенесения (прямого либо с различными уточнениями) литературоведческого деления на роды и виды в сферу фольклора себя явно не оправдывают. Причина тому — специфика вербального фольклора, который, во-первых, никогда несводим лишь к слову и, во-вторых, само слово организует и трактует по-своему. Понятия „эпос”, „лирика”, „драма” как родовые рассыпаются тотчас, как только они прикладываются к материалу, если, конечно, понимать под материалом не перенесение его в книгу без всяких объяснений, а то реальное, что кроется за книгой. Родовые категории, с одной стороны, никак не покрывают весь массив фактов, а с другой — мало значат, внешне совпадая с фактами. В литературоведческие родовые категории не заложены критерии, которые оказываются для фольклора определяющими, либо эти критерии в литературе находятся далеко на периферии. Так, для обрядовой поэзии лирическое начало, конечно, достаточно сильно (хотя оно имеет мало общего с литературными понятиями о лирике), но равноправным образом ее определяет принадлежность к обряду, включенность в обряд: это ее доминанта, никак не позволяющая зачислять ее просто в род лирики. Иначе мы уводим явление поэзии (не говоря уже о явлении культуры) в сторону от той стихии, в которой оно рождено и которой полностью принадлежит.

На место понятия рода как наиболее общего разряда классификации более оправданно поставить понятие „область”, предложенное В. Я. Проппом. Правда, ученый делал некоторую уступку литературоведческой традиции, когда предлагал выделить „область повествовательной поэзии”: здесь нетрудно усмотреть след знакомого нам эпического рода [163, с. 46]. На наш взгляд, категория области — чисто фольклорное понятие, определяемое закономерностями и спецификой жизни фольклора, а не его книжными трансформациями. С этой точки зрения естественным представляется выделение областей соответственно определяющей форме функционирования, которая обуславливает самое существенное в характере жанров, в их структуре и поэтике, в их сюжетном фонде. В порядке рабочей гипотезы предлагаются следующие области.

1. Внеобрядовая проза. Основных объединяющих жанры признаков два – установка на рассказывание и невключенность в обрядовую жизнь. Рассказывание вне обряда – это специфический, организованный целой системой правил, этикета, запретов культурный феномен. Здесь стоит оговориться: для архаических культур рассказывание существует как во внеобрядовых, так и в обрядовых формах. Различия стираются с ходом истории, и постепенно господствующим оказывается не связанное с обрядом рассказывание. Впрочем, следы архаики дают себя знать и на поздних стадиях (ограничения в рассказывании отдельных видов по времени или обстоятельствам, приписывание некоторым рассказам роли, выходящей за пределы обычной прозы, и др.). Примеры такого рода знает и традиционный русский фольклор.

2. Внеобрядовая песенная поэзия. Определяющими являются установка на песенное, пропеваемое начало как оппозиция рассказыванию и отсутствие прямых связей с обрядом.

3. Фольклор непосредственно ритуализированных форм (обрядовый, игровой, фольклор магических действий). Разница между поэтическими (песенными или стихотворными) и прозаическими формами здесь не столь важна, они постоянно перемежаются, соседствуют, различаясь, скорее, по конкретным функциям.

4. Собственно драматические, не входящие в обряд формы.

5. Фольклор речевых ситуаций. Так называемые малые формы, жизнь которых связана не с исполнением в обычном смысле, но с реализацией в процессе речевых контактов.

Эти пять областей почти полностью охватывают массив русского фольклора, хотя надо прямо сказать, что стихия его не поддается полной и строгой систематизации. Для других этнических традиций выделение областей будет, возможно, несколько иным, но принцип выделения приложим, полагаем, к любой традиции.

Как может разворачиваться иерархия отношений внутри каждой области, можно увидеть на одном примере. Область внеобрядовой прозы распадается на два обширных раздела: сказки и несказочную прозу. На следующей (третьей по счету) ступени включается категория жанра. Русский раздел сказок включает жанры: сказки волшебные, кумулятивные, о животных, о растениях и неживой природе, „о людях” (название, предложенное В. Я. Проппом в параллель к употребляемым в науке – „реалистические”, „бытовые”, „новеллистические”), анекдоты, небылицы, докучные [там же, с. 47–50]. Дальнейшая ступень – циклы, объединяющие тексты по сюжетам, темам, персонажам (ср. у Проппа: по типам персонажей – о ловких и умных отгадчиках, о ловких ворах, о хозяевах и рабочих, о глупцах и т. д.; по типам сюжетов – о трудных задачах и др.). Пропп вообще предлагает „в качестве дальнейшего более узкого термина” слово „тип”; затем „типы распадаются на сюжеты, сюжеты – на версии и варианты” [там же, с. 49–50]. Раздел несказочной прозы соответственно включает (по Проппу) жанры – рассказы этиологи-

ческого характера, былички („рассказы, отражающие народную этимологию”), легенды, предания, сказы. Можно было бы подключить сюда еще некоторые неканонические жанры.

Подход И. И. Земцовского к иерархии отношений виден из предложенного им примера с обрядовым фольклором. Градация включает ступени: обрядовый фольклор—обрядовые песни—календарные песни—песни весеннего календарного цикла — веснянки — западнорусские веснянки, среднерусские веснянки. Именно за последней ступенью закреплена характеристика: „конкретные, опознаваемые носителями данной традиции собственно жанры”. За предшествующими ступенями остаются определения: „жанровая область или жанровая группа... после них... жанровые «семьи»” [86, с. 64—65].

А вот пример совсем другой классификации, основанной на уравнивании явлений фольклора с явлениями этнографической действительности и на частичном растворении вербальных форм внутри этих последних. Р. С. Боггс объединяет термином „фольклор” следующие рубрики (приводим часть их): Прозаические нарративы; Балладные песни, танцы, игры, музыкальные стихи; Драма; Обычаи, фестивали; География; Язык; Искусство, ремесло, архитектура; Пища, питье; Верования; Речи; Пословицы; Загадки. Помимо того что вербальные формы выделены в самостоятельные разделы, некоторые из них включены в этнографические рубрики. Так, в разделе „Обычаи” под рубрикой „Повседневная жизнь” мы находим песни. Дальнейшая рубрикация идет по категориям форм, с выделением типов персонажей, действий, сюжетных тем [286, vol. 2, p. 1138—1147]. Подобный разброс вербальных форм, идущий от осознания прочных этнографических связей, по-своему оправдан, хотя выделение рубрик и разнесение по ним поэтических жанров можно оспаривать.

Любая классификация жанрового состава фольклора какой-либо этнической традиции, социальной, профессиональной группы и т. д. соответствует его синхронному разрезу. Между тем жанры — это продукт истории фольклора, результат сложных процессов, включающих моменты эволюции, перерывов постепенности, различных трансформаций. Исследование процессов жанрообразования и преобразования одних жанровых форм в другие затруднено тем обстоятельством, что любая фольклорная традиция непосредственно отражает состояние, но не процесс. В русском фольклоре мы можем найти, кажется, лишь два случая, когда связи между жанрами по генетической линии непосредственно зафиксированы в живых формах и мы вправе говорить о жанре-„источнике” и жанрах „родившихся” из него: речь идет об исторических песнях и балладах, которые сложились путем преобразования элементов былинного эпоса. Старшая историческая песня обнаруживает свою зависимость от былин по линии сюжетики, многих особенностей поэтики, структуры стиха, музыкальной формы и характера исполнения. Наряду с разного рода „материализованными” свидетельствами преемственности

(„повторение”, „преобразование” и „отрицание” типовых былинных коллизий) исторические песни демонстрируют следы эпического видения мира, эпической трактовки политической истории, поведения людей. Это распространяется и на взаимоотношения „классического” и „позднего” эпоса других народов [169].

Сложнее обстоит вопрос о преемственных связях баллад с былинами. В формировании балладного жанра свою роль играла непосредственно живая мифология, демонология, магическая практика. При всем том следы былинного влияния и своеобразной борьбы за его преодоление и творческую переработку былинных традиций отчетливо просматриваются в балладах разных тематических циклов. Балладная сюжетика и — шире — эстетика баллады создавалась с оглядкой на героический эпос и в отталкивании от него. Происходила драматизация традиционных эпических коллизий, когда „благополучным” былинным развязкам, основанным на идее непобедимости богатырей, оказывались противопоставленными развязки трагические, кровавые; эпическая история уступала место истории семейной, бытовой, которая, будучи соотнесена с первой, обретала драматический характер (баллады о полоне, о гибели воинов, о разбойниках и др.).

Вопрос о генетических связях, об истоках жанров, о предшествующих состояниях ведет нас в сферу фольклорных реконструкций. Реконструировать можно лишь то, что оставило свои следы в известном науке фольклоре — в самых разных проявлениях. Способность увидеть их, обратить на них внимание, извлечь из живой ткани текста, из образа, мотива — качество, важнейшее для фольклориста. Его можно определить как чутье на архаику. Одно из оснований для реконструкций — взгляд на реальное состояние фольклорных явлений как на преобразование чего-то предшествующего, как на звено в цепи развития. Отсюда возникает возможность представить то, что подверглось преобразованию, восстановить предшествующее звено. Очевидно, что при этом мы признаем закономерность развития, неслучайность возникновения преобразованной формы. Кроме того, мы исходим из действия некоторых общих закономерностей: например, звенья с преобладанием мифологического, фантастического, магического начала предшествуют звеньям, где это начало ослаблено и переосмыслено в художественном или бытовом плане. Мифологический эпос — это безусловно звено более старшее, чем эпос классический, волшебная сказка старше новеллистической и т. д. Возникновение отдельных жанров и их продуктивная жизнь обусловлены исторически. Можно говорить об историческом типе жанра, который характеризуется своим содержанием, своими структурными, поэтическими особенностями, кругом сюжетов, характером их обработки, своим пространственно-временным континуумом и т. д. Процесс смены типов не только обусловлен, но и необратим: мифология и фантастика в их архаических выражениях, раз подвергшись трансформации, не могут возродиться в прежнем виде. „Вторичная”

мифология, или фантастика, как способ художественного видения мира – это уже другая стадия творчества, ее нельзя спутать с архаической стадией. Смена типов происходит путем исторической преемственности, которая предполагает соединение эволюционных моментов с трансформационными. Поэтому за каждым известным нам жанром, представляющим современное состояние фольклора, стоит его предшествующее состояние. Отношения между этими двумя состояниями могут быть довольно разными по своему характеру, по степени удаленности или даже разрыва. В рамках одной этнической традиции осуществить реконструкцию предшествующего состояния не представляется возможным – за редкими исключениями. Единственный продуктивный путь – подключение сравнительных материалов. Новейшие исследования в области истории жанров подтверждают эффективность этого пути. Фольклор разных народов, взятый в синхронном разрезе родственных, близких жанров, отражает разные типологические стадии их истории, и это существенное обстоятельство определяет возможности надежного применения сравнительно-типологической методики.

Жанровые признаки получают свое концентрированное обобщение в универсалиях, которые в совокупности составляют свод достаточно постоянных и обязательных принципов, правил, установок, действующих во всех сферах жанровой эстетики, грамматики, семантики, содержания, исполнения. Категория универсалии в фольклористике пока еще не получила четкой характеристики. Здесь кое-что зависит от осознания ее масштабности. И. Земцовский и А. Кунанбаева – в соответствии с общепринятым пониманием универсалии как единицы „всеобщности” – выделяют „музыкально-эпические универсалии” на уровне самых высоких обобщений как приложимые к героическому эпосу разных типологических стадий и разных этнических традиций [88]. Вполне соглашаясь с таким императивным подходом, можно, однако, допустить правомерность и практическую целесообразность более „скромного” подхода к рассматриваемой категории: универсалии не столь предельного обобщения выступают как жанровые доминанты, действие которых распространяется в более ограниченном кругу. На наш взгляд, можно говорить об универсалиях разных масштабов: применительно к классическому эпосу, к эпосу славянских народов, к былинам. Другими словами, у универсалий есть своя ступенчатость: одни действительны для всего известного материала, это, так сказать, всемирные универсалии, другие же обнаруживают себя на отдельных участках. При этом последние оказываются в ряде случаев обуженной формой первых.

Как всякий закон, универсалии действуют с какими-то отступлениями. Как бы ни был организован творческий процесс в сфере вербального фольклора, он несет элементы свободы, случайности, возможности нарушений. Выявляя фонд универсалий для того или

другого жанра и прилагая их к текстам в целях глубинного их прочтения, не будем забывать о своеобразной уникальности каждого текста. Следует согласиться с тем, что в области жанра действуют не отдельные разрозненные универсалии, но „системно организованный ансамбль признаков” [там же, с. 78]. В этом ансамбле объединяются универсалии, так сказать, разного качества. Среди них должны быть выделены те, что „могут быть представлены в виде своего рода *идей*” [там же, с. 76]. Применительно к вербальному фольклору это семантические и структурные составляющие глубинной основы жанра, обуславливающие специфику его мира, языка, значений.

Жанры могут быть сопоставлены по наличию или отсутствию тех или иных универсалий, по „ансамблю” универсалий, но также по характеру действия универсалий „параллельных” либо даже изоморфных. Так, сюжетика волшебных сказок и былин разворачивается через реализацию идеи предопределенности не только ряда событий, а и их исхода. Носителями этой идеи выступают сказочные и былинные герои. Несмотря на общее сходство и даже сходство в отдельных ситуациях, два жанра ведбмы универсалиями внешне изоморфными, но внутренне принципиально разными: одна из них представляет сказочную идею, а другая — эпическую. Действия и успех героев сказки демонстрируют его готовность следовать нравственным нормам и плыть по течению при обязательной поддержке чудесных сил. Деяния же былинных героев, кончающиеся, как правило, их победой, обеспечиваются их готовностью поступать вопреки предупреждениям и предсказаниям, опираясь на собственную силу и — это в подтексте — на пред-указанность заданных жизненных целей.

А вот пример универсалий, разделяющих былины и баллады. Открытости, своеобразной прямолинейности поведения эпических персонажей и отсюда объяснимости происходящих событий в былинах противостоит в балладах идея недосказанности, загадочности поступков героев и дискретности, немотивированности происходящего — при том, что нередко ситуации оказываются близкими.

Универсалии не только разделяют жанры, но они способны и проникать в другие системы, нарушая их чистоту. Так, след балладной универсалии обнаруживается в былине о Казарине: здесь узловые моменты сюжета (несостоявшийся, предотвращенный инцест) не получают объяснения и на всю былину ложится отпечаток загадочности. И эпическая, и балладная эстетика питаются идеей предопределенности, но в балладах она неизменно приобретает драматический или даже трагический характер, выливаясь в торжество зла, игры случая. Балладная идея порождена осознанием утраты эпической гармонии, возможностей благополучного разрешения конфликтов. Эпическая идея сама начинает в известный момент испытывать кризис, что и создает благоприятные возможности для проникновения в эпос черт „балладности” или „сказочности”. Характернейшие случаи органического синтеза эпического и балладного начала знает южнославянский юнацкий эпос: границы между юнацкими песнями

и балладами (не в смысле жанра, а в значении „универсалий“) оказываются подчас размыты, традиционные эпические герои попадают в типично балладные обстоятельства и, действуя отчасти по эпическим канонам, отчасти в традициях балладной сюжетики, разделяют судьбу балладных героев („Построение Скадра“, Косовский песенный цикл, песня о гибели воеводы Момчила).

История фольклора знает и характерные случаи проникновения в волшебные сказки идей богатырства. В. Бован обратил внимание на переключку сербских свадебных песен и причитаний-тужбалиц: „Песни, которые невеста пела накануне свадьбы, или песни, которые пели ее подруги, очень близки тужбалицам“ [33, с. 191].

Основной массив текстов, составляющих жанровый фонд, конечно же, соответствует жанровой доминанте, выраженной в универсалиях. И именно отношения текст-жанр являются определяющими и ключевыми для понимания текста. Но предварительно скажем, что существование жанра как объективно функционирующей системы со своим „ансамблем признаков“ утверждает наличие некоей особой, не обязательно манифестируемой в текстовой конкретике художественной реальности. Именно в этом смысле мы солидарны со словами о том, что „несерьезно... полагать текст конечной целью искусства, его единственным социально значимым итогом“ [82, с. 17]. Жанр как целое, в отвлечении от принадлежащих ему текстов, выражает концепцию мира – в той его части, которая ему принадлежит. Можно сказать, что жанр переносит ее в тексты, где она получает лишь частичные воплощения. Как целое концепция существует только в жанре, и это придает жанру художественную завершенность и полную реальность.

К отношениям текст-жанр полностью относится положение Ю. М. Лотмана о тексте как „манифестации языка“. „В этом значении текст противостоит языку, как выраженное – невыраженному, материализованное – идеальному и пространственно ограниченное – непосредственному. Вместе с тем поскольку язык выступает в качестве устройства, кодирующего текст, то само собой разумеющимся полагается, что все релевантные элементы текста даны в языке, и то, что не дано в языке (в данном языке), смысловоразличительным не является. Поэтому текст всегда есть текст на данном языке. Это значит, что язык всегда дан до текста (не обязательно во временном, а может быть, в некотором идеальном смысле)“ [183, с. 3]. И здесь же: „Предпосылкой исторического изучения текстов... является презумпция закономерности их развертывания“ [там же, с. 6].

Всякие попытки протянуть непосредственные связи от текста к реальности (исторической, социальной, бытовой), оставляя в стороне концептуальную, структурную, собственно языковую (кодovou) роль жанра, ведут в лучшем случае к поверхностным, вполне банальным заключениям. Жанровая система – это то горнило, в котором создается текст, т. е. опыт коллектива преобразуется в нечто новое.

Разумеется, система строится не на теории. Никаких сводов поэтики не существует, система складывается и функционирует бессознательно, воздействуя на творческий процесс через сложившиеся модели и их составляющие, живет, сохраняясь благодаря традиции, изустно. Существование системы как живой поддерживается частично через исполнительские школы, частично через естественное усвоение и такую же естественную передачу следующим поколениям. Т. А. Бернштам отмечает, что в искусство исполнения свадебных плачей входит, помимо прочего, язык жестов, позы, „особый тон звуковой голосьбы”: всем этим надо было овладеть [29, с. 82–85]. Любой текст воспроизводится, воссоздается или заново складывается по жанровым моделям, и многое зависит от объема, характера, степени точности знания их, а также от состояния фольклорного сознания вообще, наличия в нем качественных сдвигов, от индивидуального начала, наконец. Таким образом, в конкретике текстов преломляется живая история жанра, процесс внутрижанровых изменений.

Об основных направлениях в изучении жанров фольклора в Европе и США некоторое представление дает обзор, составленный Д. Бен-Амосом [282]. Автор выделяет в качестве основных и рассматривает: подход к жанрам как классификаторской категории; трактовку жанров как неизменных форм, эволюционирующих форм, форм речи; литературоведческий и лингвистический анализ; изучение „этнографии фольклорных жанров”.

В первом направлении (сюда наряду со С. Томпсоном и К. В. фон Сидовом неожиданно и, конечно, неоправданно зачисляется В. Я. Пропп) Бен-Амос усматривает некоторое пренебрежение к жанровой дифференциации нарративов. Для историко-географической школы на первом плане – темы и мотивы, переходящие из сказки в сказку и мигрирующие в новых формах. В большинстве указателей, антологий и сборников фольклора жанровые градации используются в целях классификации материала. Жанровые термины формируют систему, которая облегчает архивное накопление текстов и их использование в исследованиях. „Исторические исследования фольклора были ориентированы на содержание и использовали наличные термины фольклорных форм для идентификации сходжений и вариаций в содержании нарративов... без внимания как к культурному восприятию или к концепции жанров, так и к их внутренним литературным качествам” [ibid., р. XVII]. Такая оценка „исторических исследований”, достаточно жесткая, отражает сегодняшние позиции ученых, для которых категория жанра весьма значима. Попытку Л. Хонко подробно обосновать и развить традиционный подход к жанрам как классификационной системе с привлечением ряда критериев (см. о них выше) Бен-Амос считает полезной в плане расширения определенных факторов, но все же приходит к выводу, что и она не дает новой теории систематизации. Жанры остаются идеальными типами для работы в архивах и музеях, инструментами информации, они

остаются жить в аналитических диалогах специалистов: согласно Хонко, в самой культуре существуют лишь массы текстов и каждая из масс содержит уникальное созвездие отношений между элементами.

В рамках историко-географической школы Бен-Амос выделяет К. В. фон Сидова, нарушившего чисто классификационный подход к жанрам фольклора. Показательно в этом смысле перенесение им термина „ойкотип” из ботаники (где он означает наследственный вариант растения, адаптировавшийся к какой-то среде в результате естественного отбора) в фольклористику со значением: специфические формы одного главного типа, распространенные в разных районах страны. Отправляясь от идеи ойкотипа, фон Сидов готов придать критерию специальной географической границы жанровое значение. Таким образом, жанр – это географическое ограничение. Каждая языковая семья имеет свои доминантные формы. Так, сказки – это преимущественно индоевропейский жанр, другие языковые семьи имеют свои жанры. Новелла, например, это семитический жанр, а басня – эллинистический. В случае распространения на новые семьи жанры становятся спутанными, искаженными и непонятными; наилучшая сохранность для специфической фольклорной формы – это ее исконно домашняя почва, туземная культура и язык, на котором она возникла и расцвела. Таким образом, базируясь на той же теории идеальных типов, концепция фон Сидова дополнила ее понятиями о формах, имеющих реальное историческое и языковое выражение в культурах и обществах [ibid., p. XIX–XX].

Эволюционный, функциональный и структуральный подходы последовательно поддерживали представление о жанрах как реальных культурных феноменах, существующих в устных традициях и создающих стеновой хребет фольклора. Пользуясь термином К. Бурке, это постоянные формы, которые лежат в основании как меняющихся исторических воплощений, так и различных культурных точек зрения. Они имеют независимую литературную целостность, которая противостоит социальным изменениям и технологическому развитию [ibid., p. XX].

Эволюционный подход предполагает, что, несмотря на прогресс человечества, движение к рационализму, эволюцию от магического мышления через религиозное к научному, фольклорные формы оставались постоянными. Пословица „тэйлоровского анимистического человека” не отличается по типу от пословицы „рационального человека”, меняется лишь ее положение в культуре и обществе. Фактически жанры фольклора стоят в обратном порядке к эволюционным фазам. Как постоянная форма жанр продолжает свое существование в меняющемся обществе, но в то время как культура прогрессирует, роль жанров в обществе понижается, меняется их иерархия. Формы, занимавшие в ранних фазах эволюции центральное место, сохраняются по своим качествам на поздних стадиях прогресса, но начинают занимать периферийные позиции.

Существует и несколько иная точка зрения: развитие жанров действовало подобно центробежной силе, когда темы, характерные для „центральных” жанров, переходили к маргинальным формам; так тема ритуальной человеческой жертвы стала затем предметом колыбельных песен и детских игр [ibid., p. XX].

Исторические обстоятельства в большей степени, чем эволюционный процесс, влияют на распределение тем среди фольклорных форм. У каждого жанра есть определенные атрибуты и свои возможности, но в разных исторических и культурных обстоятельствах один и тот же предмет появляется в разных жанрах, корреспондирующих с происходящими изменениями. Миф требует веры, а при отсутствии ее превращается в волшебную сказку. Согласно К. С. Литтлону, в ходе исторического развития европейского общества отношение к нарративным темам в устной традиции сдвинулось по осям: „основанные на фактах—вымышленные” и „сакральные—секуляризованные”. Соответственно сложились пять жанров: миф, легенда (или сага), сказка, предание, сакральная история. Главное различие между ними по отношению к правде и вере [ibid., p. XXI—XXIII].

Функциональная теория добавила динамический аспект к пониманию жанров как постоянных форм. Главное, что они существуют в культуре, играя активную роль в общественных делах. Б. Малиновский, не отбрасывая тэйлоровской концепции, материализовал категорию жанра как эффективно действующего феномена. С этой точки зрения он рассматривал мифы (см. выше, с. 74—75) и легенды, видя в последних, в частности, способ удовлетворения общественных амбиций через прославленных предков.

В духе идей Б. Малиновского Т. Уильямс рассматривал загадки туземцев Сев. Борнео. Он нашел в них магическую, объясняющую и законоутверждающую функции. Загадки служат концептуализированным механизмом и одной из интегрирующих сил, поддерживающих социальную структуру; кроме того, они способствуют снижению межличностных конфликтов, переводя их в физически безвредную форму [ibid., XXIII—XXIV]. Р. Абрахамс добавляет к этому, что поздние фольклорные формы выполняют аналогичные функции, но на уровне экстраличных отношений и отношений с природой.

У. Бэском полагает, что категории веры, неверия, развлечения имеют существенные специфические черты в разных культурах. Отсюда задача соотнести туземную и научную категоризацию нарративов [ibid., p. XXV].

В рассмотрении концепций структурно-морфологического подхода Д. Бен-Амос опять-таки замыкается на трудах американских и западноевропейских ученых. Ему остаются неизвестными многочисленные работы русских структуралистов, и даже имя В. Я. Проппа упоминается вскользь. Цель структурального изучения фольклора в открытии специфических качеств каждого жанра, отношений между ними и их способности дифференцироваться в устной традиции. Естественно, главное внимание уделено работам А. Дандеса,

который утверждает постоянство жанров как форм устной традиции и настаивает на методологическом приоритете дескриптивного структурного анализа. Само определение жанров должно основываться на внутренних морфологических характеристиках. Исторические изменения и культурные модификации в формах фольклора – это просто вариации на базовых структурах, постоянные корни которых в человеческой мысли, в воображении и выражении. Фольклорные жанры можно уподобить прочным судам: они имеют собственную структуру, и каждое общество может наполнять их своей, подходящей ему, культурой, исторической и символической субстанцией [ibid., p. XXVI–XXVII].

Структуралистской концепции, согласно которой основу жанра и текста составляет глубинная структура, выраженная в отношениях между постоянными компонентами нарратива и конкретным рассказом, противостоит идея жанра как эволюционирующей формы, обладающей каждой своим полем значений. Трансформация происходит от простых форм к комплексным, в соответствии с развитием языка. Новый тип жанра оказывается часто более сложным, чем прежний, но корреспондирует с ним в значениях. А. Жоль определяет для фольклорных форм девять семантических полей: священное выражается в легенде; семейное – в саге; природа творения универсума – в мифе; любознательный дух – в загадке; опыт – в пословице; реальность фактов – в меморате; наивная мораль – в сказке; комическое – в шутке. Из этих элементарных форм выросли литературные жанры [ibid., p. XXVIII].

Ян де Фрис вместо полей значений ищет в сердцевине любого фольклорного творения исторические события. Превращение мифа в сказку или героическую легенду – это не формальная мутация структуры, но смена социальной перспективы. Происходит не эволюция от первичных форм к сложным, а трансформация одних жанров в другие.

К. Ранке прилагал к фольклорным жанрам функционально-психологические мерки. Он трактовал первоначальные формы фольклора как ответ на базовые психологические потребности. Соответственно они не обязаны трансформироваться в более сложные формы, сохраняя свою первоначальную природу. Трансформируются темы, мотивы [ibid., p. XXX].

Четвертый подход Д. Бен-Амос склонен сводить к рассмотрению жанров как форм речи. На самом деле, как явствует из его обзора (да и из упоминаемых им имен хорошо известных фольклористов), имеется в виду изучение поэтических особенностей, словаря, отношения к реальности, способов описания, типов характеров, символики – всего того, что маркирует жанр как особую форму речи в устной традиции. М. Люти и Л. Рёрих ищут за всеми этими особенностями определяющие их категории, связанные с основной направленностью жанров – развлекательной или поучительной, фантастической или реалистической, с концепциями социальной, культур-

ной и космической „реальности”, выражаемыми в произведениях [ibid., p. XXX–XXXI].

Статьи сборника, предисловие к которому составляет обзор Д. Бен-Амоса, демонстрируют, по его мнению, новый подход в литературном и лингвистическом анализе фольклорных жанров. Он исходит из признания того, что фольклорные формы ценны сами по себе, своими богатыми символическими выражениями, а не только как предшествующие жанрам литературы, как модели для творчества писателей. Их символическая многомерность, концептуальность, включенность в культуру, специфичность способов коммуникации придает им особое значение. Жанровые термины значат для фольклора и фольклористики то же, что термины родства для социальной структуры и ее познания [ibid., p. XXX].

Этнографический метод в фольклорных исследованиях комплиментарен по отношению к литературному. Однако же переход исследователя из библиотеки в поле не просто добавляет информации, но и меняет перспективу в понимании текста — с переходом от „линейной наррации” к многомерности исполнения, от сказа к сказыванию. В живом контексте фольклорные жанры включают в свои характеристики паралингвистические коммуникативные компоненты и устойчивые культурные позиции. В результате этнографического изучения может измениться базовая концепция жанра. Так, базой для определения, объяснения и индексации легенды долгое время служило понятие веры. Новейшие полевые разыскания обнаружили двусмысленность этой категории, противоречивость ее позиции в реальной народной культуре: существует религиозная вера и вера народная; при этом предметы веры могут в фольклоре пародироваться, высмеиваться [ibid., p. XXXVII].

Бен-Амос настойчиво проводит мысль, что жанровая дифференциация проявляет себя не просто на уровне текста, но также исполнения и контекста. Жанр — это и тип исполнения, и словарь, и участие аудитории. Жанры — концептуальные категории коммуникации, они включают в себе коммуникативные принципы, открытие которых может смешать наши „архивные системы”, но зато послужит совершенствованию наших представлений о процессах в фольклоре [ibid., p. XXXIX].

Еще более определенно свои взгляды на жанр Бен-Амос выразил в статье „К определению фольклора” [260]. Его исходная позиция: „Фольклор — не совокупность объектов, но процесс; чтобы быть точным — коммуникативный процесс”. „Художественные формы — это культурно опознаваемые категории коммуникации”, они отличаются друг от друга „текстуральными” качествами (т. е. поэтикой в широком смысле, речевыми особенностями, организацией и способом подачи текста).

В основе современных американских концепций фольклора

как коммуникативного процесса и фольклорных жанров как конкретных его выражений лежит поворот интереса от фольклора как „прошлого” к фольклору как „прошлому и настоящему”, от „пережитка” к „пережитку и функционирующему элементу” [276, р. 14].

Мотив

Мотив принадлежит к узловым категориям художественной организации произведения (текста, сюжета, любой другой завершенной реальности) фольклора, но и — шире — фольклора как феномена культуры вообще. Мир фольклора составляется из безбрежного (впрочем, поддающегося в конечном счете систематизации и учету) множества мотивов, выражается через мотивы. В мотивах воплощается неразделимость фольклорной действительности и фольклорного языка, т. е. плана содержания и плана выражения.

Со времен А. Н. Веселовского, выделившего мотив как существеннейший элемент фольклорной сюжетности и заложившего основы теории мотива [46], фольклористика немало сделала в разработке проблем мотива. При всем том остается дискуссионным определение (особенно в практике конкретных исследований) границ и объема содержания термина. Здесь преобладает разнობой. Уже Веселовский понимал мотив то как основную тему, реализуемую в сюжете в целом (мотив боя отца с сыном — ядро ряда эпических сюжетов), то как некое представление, дающее жизнь сюжету или его существенной части (мотивы превращений, богатырства, веры в чудовищ), то, наконец, как элемент сюжета в виде схемы и — одновременно — как конкретную его реализацию в тексте (бой отца с сыном — как эпизод в ряде сюжетов и поединок Ильи Муромца с сыном Сокольников в былине). Такое различие в понимании мотива ведет нас к нескольким уровням сюжеттики, которые неправомерно обозначать одним термином. Их стоит разграничить. Для первого уровня предпочтительнее термин „сюжетная тема” (в англоязычной фольклористике ему соответствует *central idea, type-scene* [266, р. 164]), для второго — „представление”. Тем самым за мотивом остаются два взаимосвязанных значения: во-первых, схемы, формулы, единицы сюжета в виде некоего элементарного обобщения и, во-вторых, самой этой единицы в виде конкретного текстового воплощения. В работах последнего времени обращается специальное внимание на соотношение этих двух уровней значений. Толчок этому дала „Морфология сказки” В. Я. Проппа, заново прочитанная в 60–80-е гг. Показательно, что Пропп слово „мотив” вообще в этой монографии не употребляет, в силу того, что имеет дело не с сюжетикой, а со структурой волшебной сказки. При всем том категория мотива в его исследовании незримо присутствует, в первую очередь в главе „Функции действующих лиц”. Каждая из функций описывается на трех уровнях. Сначала

она формулируется и затем обозначается одним словом („Антагонист пытается обмануть свою жертву, чтобы овладеть ею или ее имуществом” — „Подвох”). Далее выделяются инварианты трактовки данной функции: „Прежде всего антагонист или вредитель принимает чужой облик”; „Вредитель действует путем уговоров”; „Он действует непосредственно применением волшебных средств”; „Он действует иными средствами обмана или насилия”. Такие инварианты автор называет видами (функция в таком случае выступает как род), он приводит их в книге, конечно, не в полном составе, а в качестве примеров, образцов. К каждому такому образцу даются схематические указания на случаи из конкретных сказочных текстов: „Ведьма предлагает принять колечко”; „Мачеха дает пасынку отравленные лепешки”; „Злые сестры уставляют окно, через которое должен прилететь Финист, ножами и остриями” [161, с. 32–33]. Так возникает трехступенчатая последовательность, и нетрудно заметить, что две нижние ступени соответствуют выделенным выше признакам мотива. В плане собственно структурообразующем для сказки значимы лишь первая (функция) и третья (реализация в тексте) ступени — между ними существует прямая связь. Вторая ступень важна уже с точки зрения сюжетообразования, она отражает возможности возникновения множества реализаций — без изменения структуры.

Развивая и уточняя отдельные положения „Морфологии сказки”, А. Дандес подчеркнул необходимость четкого разграничения категории мотива в структурном и сюжетно-классификационном планах. Эту задачу он предлагает решить на основе двух принципиально разных подходов к материалу — эмического и этического. Первый трактуется им как „однозначно-контекстуальный”, „структурный”. „Эмические” единицы — точки системы существуют не в изоляции, но как части „функционирующей компонентной системы”. Они не изобретаются исследователем, но даны в объективной реальности. Дандес предлагает два „эмических” уровня: мотивема и алломотив. Понятие „мотифема” соответствует пропповской функции (примеры ее: недостача, ликвидация недостачи; запрет, нарушение и т. д.), но оно, по мнению американского ученого, удобнее и, главное, терминологически увязано с „нижним” уровнем. Алломотив — это конкретная текстовая реализация мотивемы. Понятие „мотив”, по Дандесу, не имеет „эмического” значения, это чисто классификационная категория, позволяющая исследователю оперировать классами и единицами материала и удобная для сравнительного анализа [273]. Похоже, что Дандесу категория мотива (в его понимании) вообще не очень нужна, поскольку он занимается не историей сказок или мифов, а их структурой.

Идеи А. Дандеса получили развитие у Л. Парпуловой, но с тем отличием, что для нее равно важны и „эмический”, и „этический” подходы. Следуя Дандесу, она оставляет за терминами „мотифема” и „алломотив” структурные значения, а на уровне „этическом” предлагает следующую градацию: 1) тема мотива (соответствует мотивеме),

например: „Получение чудесного средства”; 2) собственно мотив (выражаемый в предикативной форме), например: „Герой обеспечивает себя чудесным средством с помощью обмана”; 3) вариант мотива (соответствует алломотиву, т. е. изложению конкретной реализации мотива в данном тексте); 4) эпизод (т. е. собственно фрагмент текста в его буквальном виде) [139, с. 69] (см. еще [140]).

Последний член этой градации по существу совпадает с третьим, отличаясь от него лишь по форме изложения. В результате мы возвращаемся к трехчленной классификации. Суть ее довольно определенно сформулировала Н. Г. Черняева. Она сочла возможным не учитывать в терминологическом плане различий „эмического” и „этического” и предложила следующие соотношения мотивфемы, мотива и алломотива: „Мотивфема – инвариант отношения субъекта и объекта, мотив – конкретное воплощение отношения субъекта и объекта, а также тех атрибутов, пространственных и прочих характеристик, которые непосредственно включены в действие; алломотив – конкретная реализация субъекта, объекта, их отношения, атрибутов, пространственных и других показателей” [230, с. 109]. Недостатком этой характеристики, на наш взгляд, является некоторая зыбкость различения мотива и алломотива. Показательно, что в своем конкретном анализе Черняева ограничивается рассмотрением отношений мотивфемы и алломотива. Например, приводится былинная мотивфема „Герой убивает антагониста”, а к ней дается парадигматический ряд конкретных реализаций – алломотивов: „Дунай стреляет в кольцо и попадает в Настасью”, „Добрыня разрывает на части Маринку”, „Глеб Володьевич отсекает голову Маринке Кандальевне”, „Добрыня отсекает голову змею”, „Илья Муромец бросает под небеса Сокольника” и др. [там же, с. 109–110]. Возможно, что для определенных исследовательских целей мотив как промежуточное звено может опускаться. Но даже приведенные примеры говорят о том, что понимание существа, природы, генетических связей и семантики названных алломотивов возможно лишь при условии, что они не только будут возведены к общей мотивфеме, но и соотнесены с уровнем мотива, как переходной ступени, как разных схематических выражений мотивфемы, и разнесены по разным мотивным гнездам („Герой в поединке с богатыркой”, „Герой убивает жену-предательницу”, „Герой убивает мнимую суженую”, „Герой уничтожает чудовище”). Мотивы и алломотивы в операционном плане теснейшим образом взаимосвязаны. Сам по себе алломотив обладает значением лишь в данном тексте, в группе текстов, являющихся вариантами одного сюжета. Его глубинные значения могут открыться лишь на уровне мотива, т. е. когда известные алломотивы будут собраны, составят парадигму и между ними будет установлена семантическая и генетическая/типологическая связь. Раскрытие семантики мотива, его генетических корней предполагает возможно более полное владение фондом соответствующих алломотивов. В методическом плане всегда важно, чтобы, во-первых, вокруг мотива объединялись бы

действительно принадлежащие ему алломотивы и, во-вторых, чтобы формулировка мотивов наиболее точно соответствовала их сути. Дандес неправ, сводя категорию мотива к роли классификационной конструкции. Мотив как инвариантная схема, обобщающая существо ряда алломотивов, лишь отчасти может рассматриваться как „изобретение” исследователя. В той же степени он выступает как элемент, объективно существовавший и лишь открытый исследователем: это доказывается как наличием в мотивах собственной устойчивой семантики, так и существованием несомненных связей между мотивами и фактами этнографической действительности. Можно, например, утверждать, что именно мотивы оказываются напрямую связаны с архаическими представлениями, институтами, обрядами и т. п., в то время как алломотивы выступают позднейшими их художественными трансформациями. Правда, при этом в алломотивах „задерживаются” разного рода детали, следы, переживания, которые отражают генетические связи мотива и по которым эти связи могут быть восстановлены. Образцом такого подхода к мотивам является книга В. Я. Проппа „Исторические корни волшебной сказки” [161]. Здесь на первом плане исследование исторических/этнографических корней сказочных мотивов. Выяснив их, ученый объяснил открытую им в „Морфологии сказки” неслучайность, строгую обусловленность отбора и порядка мотивов внутри сказок. При этом в наибольшей степени оказались объяснены именно мотивы, т. е. инвариантные типы, а не сами алломотивы как конкретные реализации, образующие живую ткань любой сказки. Точнее говоря, алломотивы прояснились в той мере, в какой была показана их связь с мотивами. Но объяснение алломотива в его совершенно конкретном текстовом выражении не входило в задачи ученого. Алломотив — это одновременно выражение мотива, его реализация, но и отклонение, уход от него, осуществление некоей конкретной художественной задачи, несводимой к мотиву.

Признав, что мотив и алломотив находятся на самых нижних ступенях классификации сюжетики, мы должны согласиться с тем, что важнейшим их качеством является элементарность. Мотив может быть сведен к сочетанию субъект—действие (состояние)—объект. Он обладает относительной самостоятельностью, поскольку в нем заключены свои значения и поскольку он может реализоваться в различных алломотивах в контексте разных сюжетов и даже разных жанров. При этом мотив полностью не изолирован, он состыковывается с другими мотивами как семантически, так и конструктивно. В ряде случаев мотивы складываются в блоки, которые фактически живут как одно целое, именно таким образом обнаруживая свои значения. Таков, к примеру, блок, характерный для начал былин: княжеский пир, поведение гостей, слова князя/приход чужого посла, реакция собравшихся, поручение богатырю. Такие блоки выступают как целостные части сюжетов. За ними следуют новые блоки, и таким способом сюжет движется не просто мотивами, но блоками мотивов, их сцеплениями.

Алломотивы, помимо того, что они, естественно, обладают всеми отмеченными конструктивными качествами мотивов, отличаются дополнительной усложненностью. Поскольку они живут в реальных текстах, погружены в сюжетный контекст, их особенно трудно изолировать и четко отграничить от соседних алломотивов. Законы повествования или „лирического” переживания, описаний, диалогов и т. д. служат прочному сцеплению всех элементов, органическому перетеканию одних в другие. Блочный принцип в конкретном тексте действует с еще большей силой.

А. Лорд справедливо замечает, что категория мотива оказывается тесной при анализе достаточно развернутых описаний, таких, например, как в сербскохорватских эпических песнях. Мотивы оказываются слагаемыми более содержательной единицы, которую А. Лорд, вслед за М. Пэрри, назвал темой [303, р. 68]. Применительно к эпосу тема определяется им как „группа идей, регулярно употребляемая певцом не просто в данной поэме, но в поэзии в целом” [302, р. 440]. В репертуаре певца темы имеют тенденцию становиться более или менее фиксированными, хотя и не достигают жесткости письменного документа [ibid., р. 440–441]. Именно темы, их последовательность, выстроенность определяют движение нарратива, его содержание и на отдельных участках, и полностью на всем пространстве текста. Эпический рассказ движется от темы к теме, словно по заранее расставленным вехам.

Понятие темы имеет по сравнению с понятием мотива то преимущество, что оно охватывает относительно цельный и завершенный ряд тесно связанных событий, действий, состояний, описаний. Вот пример типовой эпической темы „Совет”: „Султан, получив письмо от своих военачальников, которые двадцать лет безуспешно осаждают Багдад, собирает советников и спрашивает, что ему делать. Он получает от одного из них дурной совет, а от другого правильный. Тема завершается составлением фирмана и отправкой его в Боснию с гонцом” [303, р. 68]. Очевидно, что тема поддается членению: Лорд предпочитает называть ее составляющие подтемами: созыв совета; речи, вводящие героя; вопросы и ответы; писание письма и т. д. Некоторые из них вполне соответствуют определению мотива (см. еще [302]). Подтемы могут вступать в других сюжетах в новые связи и создавать новые темы, т. е. они ведут себя как настоящие мотивы.

Вопрос о соотношении темы и мотива обстоятельно рассмотрен на материале индийского эпоса П. А. Гринцером. Для него, так же как для А. Лорда, категория темы представляет основу анализа эпического текста на уровне содержания и повествовательной композиции. Для санскритского эпоса характерна тема плача. Она складывается из нескольких стереотипных частей, каждая из которых „включает в себя обычно ограниченное число семантических компонентов” — мотивов [57, с. 30]. Подробный разбор плачей по составляющим их мотивам приводит к существенным выводам относительно специфики мотивов и роли их в разработке эпических тем. Понятие мотива

Гринцер сводит к „наименьшей, хотя и целостной, семантической единице текста“. „И, как оказалось, количество основных мотивов весьма невелико... Мотивы внутри части располагаются, как и сами части, в свободной последовательности, однако их неизбежная (ввиду ограниченного числа) повторяемость, так же как повторяемость их комбинаций, в первую очередь и создает единообразие плачей“. „Одни и те же мотивы, входящие в тему плача, будучи тождественными в плане содержания, в большинстве своем... различаются планом выражения“ [там же, с. 45]. Наблюдения эти имеют, конечно, общий характер.

А. Н. Веселовский разумел под мотивом „простейшую повествовательную единицу“. Мотивами он считал, например, „неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки“, подчеркивая при этом смысловую содержательность, самооценность мотивов, в частности, тех, что „образно ответили на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения“ [46, с. 494, 500]. По вопросу о неразложимости мотива в спор с А. Н. Веселовским вступил В. Я. Пропп. Справедливо заметив, что мотив разлагается на элементы, он затем указал на то, что „каждый в отдельности <элемент> может варьировать“. При этом заменяться могут персонажи и действия. „Таким образом, вопреки Веселовскому мы должны утверждать, что мотив неодночленен, неразложим. Последняя разложимая единица как таковая не представляет собой логического и художественного целого“ [160, с. 18]. Спор нужен был Проппу для обоснования теории функций. Между тем, строго говоря, Веселовского он не опроверг. Веселовский понимал, что мотив складывается из элементов (а значит, и разлагается на них), и неразложимость его понимал лишь в смысле последней ступени повествования. Что же касается варьирования, то Веселовский неоднократно говорил о нем как о существенном качестве мотивных формул и придавал ему исключительное сюжетобразующее значение. Любой элемент мотива способен к заменяемости, и при этом происходит не разложение, а возникновение новых алломотивов – со своими содержательными оттенками и даже иными смыслами и вновь возникающими сюжетобразующими возможностями.

Не до конца разрешенным остается вопрос, насколько правомочно относить к мотивам нарративные элементы без предикативного начала. Е. М. Мелетинский по этому поводу замечает, что „структура мотива... могла бы быть уподоблена структуре предложения или суждения и рассмотрена как некий микросюжет, организованный вокруг действия предиката, от которого зависят в качестве естественных аргументов определенные «роли»“ [118, с. 46]. По-иному, в значительно более расширительном плане толковал мотивы С. Томпсон – и в теоретических работах, и в своем многотомном „Указателе“. В монографии о сказках он определяет мотив как „наименьший элемент сказки, обладающий силой удерживаться в традиции“ [323, р. 415–416]. Ко второй половине определения стоит присмотреться: не всякий элемент фольклорного нарратива имеет

право называться мотивом — нужно, чтобы этот элемент был признан традицией или обладал качествами, позволяющими в ней остаться. Следовательно, случайные, „летучие“ элементы — не мотивы. В принципе такой подход представляется многообещающим, но возникающие при этом трудности очевидны: во-первых, определяя случайность или традиционность элемента, исследователь рискует ошибиться; во-вторых, связь с традицией может оказаться опосредованной, скрытой, трансформированной, и такие случаи как раз особенно интересны, упускать их нельзя; в-третьих, а что же делать исследователю с этими „немотивами“ — просто игнорировать их нельзя.

Для Томпсона существуют три основных класса мотивов: персонажи; элементы, относящиеся к фону действия, — магические предметы, необыкновенные обычаи, странные верования и т. п.; единичные события (именно они составляют большинство мотивов). Определяющую роль в возникновении мотивов и главный критерий их выделения Томпсон видит в факторе необычайности, неординарности: нечто обыденное может стать мотивом, только если получит значения, ему в реальности вовсе несвойственные [324, р. 7–8] (ср. также [323, р. 416]).

По поводу выделенных С. Томпсоном классов мотивов А. Дандес критически замечает, что они вряд ли могут сойти на „единицы“, поскольку для их сопоставления нет единой мерки. К тому же они вовсе не исключают друг друга: разве возможно событие без участника или предмета? [273, р. 97].

Л. Парпулова обращает внимание на то, что в „Указателе“ С. Томпсона в качестве мотивов „на равных“ фигурируют: темы (женитьба смертного на сверхъестественном существе); события, ситуации (12 месяцев сидят у огня); качества героев (золотая звезда на лбу; любимая младшая дочь); число героев (сестра и шесть братьев); поступки героев; предметы или животные; свойства предметов. Выделение для мотивов таких признаков, как повторяемость и устойчивость, замечает Парпулова, словно бы переводит категорию мотива из разряда сюжетики в разряд стилистики [139, с. 61–62].

Все сказанное заставляет прийти к заключению, что требования пуризма в отношении к определению и характеристике мотива не эффективны. Мотив — явление слишком живое, неоднозначное, скользкое, слишком повязанное с пестротой, многообразием повествовательных и неповествовательных систем фольклорных жанров. Очевидно, что мотивы сильно разнятся по соотношению динамического и статического, нарративного и описательного, по функциям, по роли в сюжетобразовании и сюжетной организации текстов. При всем том оправданно желание выявить типологию мотивов, упорядочить наши представления об их функциях и возможностях. Наиболее общее деление мотивов на несюжетообразующие, передающие эмоциональные и интеллектуальные реакции персонажей, этикетные аспекты, описания атрибутов, мест, персонажей [230, с. 109], и сюжетобразующие, порождающие движение повествования

или описания, передачу переживаний (в лирике). Со стороны функционально-содержательной могут быть выделены внешне статичные: мотивы-экспозиции, мотивы-описания, мотивы-характеристики, мотивы-эпилוגи. Более динамичны мотивы-связки, мотивы-переходы, мотивы-диалоги. Наибольшей динамикой отличаются мотивы-события, мотивы-действия, мотивы-поступки. Все три группы сцеплены внутри сюжета его единством. Сюжет возникает из закономерного развития мотивов. Сюжетообразующие мотивы заключают в себе зерно дальнейшего развития и часто конфликтное начало. Говоря о темах, А. Лорд придавал им особое значение в создании песен: „Тема естественным образом вытекает одна из другой, составляя песню” [303, р. 94]. Но мы уже могли убедиться в том, что сами темы состояются из мотивов. Значимость мотивов в сюжете тем выше, чем определеннее в них содержится динамическое начало и возможность дальнейшего развития конфликта.

Мотивы — живая материя фольклора. Не столь уж часто в фольклорном тексте находят себе место (а тем более приобретают существенное значение) эмпирические элементы, пришедшие непосредственно из прагматического опыта, — они почти неизменно оказываются инородным предметом в ткани произведения, выделяясь на общем фоне. Их случайность и отдельность иногда становятся художественно отмеченными, оказываются эстетическим фактом: таковы, например, включения сказочниками в тексты реалий, чуждых сказочному миру, или реплики их, вносящие в мир сказки реально-бытовое или реально-психологическое начало.

Ориентация на мотивы как „изобретения” лежит в самой природе фольклора. Согласно точной характеристике С. Ю. Неклюдова, „фонд мотивов — это «словарь» традиции”, „реальная данность фольклорного произведения”, „именно та единица, которой оперирует устная традиция”, „элемент художественного мышления в фольклоре”. Более того, реальностью фольклора является „мотивное” мышление [130, с. 224].

Мотивы обладают продуцирующей силой, причем порождаемые ими ситуации, коллизии не произвольны, но внутренне обусловлены. С этой точки зрения взгляд на сюжет как на комбинацию более или менее случайных последовательностей (ср. у Веселовского [46, с. 495]) неверен: одна из причин, обуславливающих закономерность, предугазанность таких комбинаций, заключается в продуцирующем характере мотивов, в том, что они обладают определенной семантической заряженностью и структурной заданностью. На уровне конкретного алломотива указанная заряженность лишь угадывается. Исследователь не может не ощущать, что данный алломотив значит нечто большее, чем содержит текст; возникает предположение о наличии сверхсмысла, подтекста. Только отчасти он может прочитываться исходя из сюжета как целого. Решающую же роль в таком прочтении играет соотношение алломотива с другими алломотивами, входящими в то же семантическое поле, и выявление мотива как

устойчивой семантической единицы, вбирающей совокупность значений. Эти значения отчасти заложены в нем генетически, отчасти являются в процессе долгой исторической жизни. Одни лежат словно бы на поверхности, другие запрятаны в глубине. Значения могут сталкиваться, „мешать” одно другому, но могут взаимодействовать, дополнять, накладываться друг на друга, создавая своеобразный семантический полифонизм. Процесс варьирования, переосмысления, перекодировок захватывает не просто составляющие мотивов, но и их семантику. Именно благодаря этому качеству фольклорные жанры, оперируя сравнительно устойчивым набором мотивов, способны длительное время к сюжетному самовоспроизводству, обогащению, саморазвитию в условиях движущейся истории. Не это ли качество фольклорных мотивов-формул имел в виду А. Н. Веселовский, когда писал: „Все дело в емкости, применяемости формулы: она сохранилась, как сохранилось слово, но вызываемые ею представления и ощущения были другие; она подсказывала, согласно с изменившимся содержанием чувства и мысли, многое такое, что первоначально не давалось ей непосредственно; становилась по отношению к этому содержанию символом, обобщалась. Но она могла и измениться (и здесь аналогия слова прекращалась) в уровень с новыми спорами, усложняясь, черпая материал для выражения этой сложности в таких же формулах, переживших сходную с нею метаморфозу. Новообразование в этой области часто является переживанием старого, но в новых сочетаниях” [там же, с. 493].

Семантика мотивов (и их эволюция) связана с их истоками, с одной стороны, и с их применением в сюжетах, а следовательно, с постоянным переосмыслением соответственно сюжетным замыслам и принципам жанровой системы — с другой. А. Н. Веселовский, отчасти опираясь на уже существовавшие в науке „направления в изучении сюжетности” и исходя из предложенного им определения мотива как формулы, закреплявшей „особенно яркие, казавшиеся важными или повторяющиеся впечатления действительности” [там же, с. 494], считал одной из важнейших задач разработку проблемы „Доисторический быт и отражающие его мотивы и сюжеты”. Он имел в виду как собственно генетический, так и исторический аспект, стремясь не только к выяснению истоков того или иного мотива, но и прослеживанию его судьбы на поздней почве истории и быта. В отечественной науке это нашло свое разностороннее продолжение: назову здесь хотя бы работы О. М. Фрейденберг, М. Г. Франк-Каменецкого, направление, представленное трудами В. Я. Проппа, И. И. Толстого, Д. К. Зеленина, позднее — работы сторонников структурно-семиотического метода — Вяч. Вс. Иванова, В. Н. Топорова, Е. М. Мелетинского, Т. В. Цивьян. Все они достаточно убедительно показали, что мотив не есть непосредственное воспроизведение некоего элемента реальности, но образное осмысление и преобразование, обобщение, закрепляемое в элементарной формуле, наделяемое

своими значениями. Этнографичность мотивов на стадии их возникновения почти никогда не вызывает сомнений (хотя обнаружить ее не всегда удастся), но характер ее несводим к прямому отражению и оказывается следствием достаточно сложной (разумеется, бессознательной) творческой работы. Достаточно определенно выявлена роль представлений, ритуально-мифологического начала, отдельных социальных институтов в сложении первоначального фонда мотивов. Исследования ныне ведутся в направлении как собственно генетическом (выявление корней, древнейших связей), процессуально-генетическом (установление механизма рождения мотивов из бытовых, мировоззренческих, социальных источников), так и историческом (от истоков, от первоначальных – чаще гипотетически восстанавливаемых – форм мотивов к фиксируемым историей этапам их богатой превращениями жизни) и семантическом (обнаружение пучка значений).

Очевидно, что творческий процесс в фольклоре получает свое выражение, в частности, в сериях трансформаций и перекодировок, которым подвергаются мотивы. Мотивные трансформации связаны с сюжетными, отчасти подчинены им, но в то же время они относительно самостоятельны, обладают собственной историей. Поэтому мотивную трансформацию важно понять не только по ее месту в сюжете, но и как звено в этой независимой истории или, в синхронном плане, как элемент парадигмы, важно обнаружить инвариантное начало, проследить связи с предшествующими (либо параллельно существующими и выражающими разные типологические моменты) состояниями.

Мотив, помимо того что он нечто значит сам по себе и как часть сюжета, создает некое семантическое поле, значения которого далеко не всегда улавливаются прямо в тексте, но открываются через знание парадигмы. Так, мотив „жена готовит мужу коня в поход” встречается и в эпических песнях разного типа, и в песнях лирического склада. С этим мотивом неизменно соотносятся „проводы”, „прощанья”, „обещания” и т. д., т. е. круг эмоций и действий вполне естественный, „натуральный”. Но семантическое поле мотива включает также предсказание, предупреждение, реакцию героя на них; в зависимости от отношений между персонажами всплывают переживания остающихся, их горе, но также и предательство, вероломство; в ближайшей сюжетной перспективе за этим мотивом видятся испытания героя и испытания ждущих его дома, беда, предуказанная гибель, заочное прощание и т. д. Другими словами, мотив, сам по себе как будто непритязательный, может задавать целый пучок дальнейших значений, а его собственный глубинный смысл откроется лишь „обратным” путем, через осмысление всего сюжета с его развязкой.

Посмотрим на нескольких примерах, как варьирует, трансформируется в своих значениях, „играет” различными семантическими оттенками мотив, как он вступает в контакт с другими мотивами, образуя единый семантический инвариант. Собственно, речь должна

идти о пучке мотивов, поскольку они взаимосвязаны и в плане повествовательном, и особенно семантически. Вот один из них: накануне важного события в жизни героя кто-то из его близких видит сон, предсказывающий ему беду; герой поступает вопреки предсказанию; в конечном счете он торжествует или гибнет. В конкретных сюжетах эта коллизия разворачивается по-разному. Герой собирается в поход, на поединок, на охоту; его мать, сестра, жена рассказывает сон; женщина убеждена, что героя ожидает несчастье, которое можно предотвратить лишь ценой отказа его от намеченного дела. Герой, однако, не считается со сновидением и вере женщины в его вещую силу противопоставляет убеждение — „сон есть ложь”. Так возникают оппозиции: „вещий сон предсказывает герою беду — герой не верит в предсказание” и „женщина, боясь исполнения сна, просит героя остаться — герой вопреки ее просьбам уезжает”. За всем этим открывается обширное поле значений. С первой половиной оппозиций связываются представления о неких таинственных силах, способных предугадать события и предупредить о них, о вещем знании, которым наделяются в фольклоре женщины (чаще мать, но также и сестра, жена) или о роли женщин как передатчиц такого знания. Вторая часть оппозиции ведет нас в мир эпической или балладной героики. Поступая наперекор предсказанию, герой обнаруживает свою принадлежность к богатырству, юнашеству. Отношение к предсказанию — это один из способов его идентификации. В целом же пучок мотивов, связанный с предупреждением и его нарушением, вносит в соответствующие сюжеты идею неотвратимости предстоящих событий и столкновения героя не просто с ожидаемым врагом, но и с силами судьбы. Побеждая, герой доказывает свое превосходство над этими силами. Предуказанность его подвига, включенного в программу его богатырской биографии, оказывается в итоге более могущественным фактором, нежели эти силы. Добавим сюда, что сам герой полагается не на эту предуказанность (он о ней не знает), но на собственные способности и на нормы нравственного кодекса, которым он верен. Таким образом, пучок мотивов, с которым мы сталкиваемся, заключает в себе одну из генеральных идей героического эпоса [169].

Мотив вещего сновидения определенно соотносится с мотивами вещего предупреждения, предсказания, немотивированного знания беды, выступающими в других формах: в словах матери, встречаемых (девушек у реки, паломников и др.), в сообщениях вещих птиц, животных, в надписях на камне, в чем-то письме, в немотивированных поступках (родители, „зная” о грозящем инцесте брата и сестры, отсылают Козарина из дома), запретах. Вещее знание персонажей, как правило, ограничено фактом грозящей опасности: Кортке известно, что коню ее мужа не выдержать состязания с конем противника („Кобланды-батыр”); мать Добрыни „знает”, что сыну лучше не купаться в Пучай-реке; конь Ильи Муромца „знает”, что в третий раз выручить хозяина ему не удастся. Другой долей знания владеет

иногда враг: ему предрокана гибель от руки героя (Змей – Добрыня, Идолище – Илья Муромец) [там же, с. 185 и др.].

Совокупность мотивов предупреждения, запрета, предсказания, вещего знания, обращенных к герою, и противостоящих им мотивов решимости героя действовать вопреки всему возводима в конечном счете к инвариантным мотивам: „предроканность конфликтной ситуации и приуротовленность героя к ней”/„неотвратимость столкновения героя с предназначенными враждебными силами”, „обязательность богатырского подвига”. Таким образом, эпический сюжет строится всегда на заданной коллизии. Положение героя при этом своеобразно: у него в сущности нет выбора, однако мотив выбора всякий раз перед ним возникает: он „может” послушаться предсказания, запрета и уклониться от дела, но в этом случае он утратил бы свое основное качество, свою принадлежность к богатырству. Эпос в своих классических формах (имеется в виду эпос мифологический, архаический и собственно классический) запрограммирован на победный финал. Однако возможность трагического исхода не исключается и она реализуется в ряде сюжетов, преимущественно на поздних стадиях эпического творчества. При этом сформулированная выше коллизия сохраняется, подвергаясь в соответствующих алломотивах серьезным изменениям. Показательна трансформация, которой подверглись мотивы предсказания и реакции на него в Косовском цикле. Княгиня Милица в одной песне и жена воеводы в другой – видят аналогичный сон, предсказывающий беду, и просят своих мужей воздержаться от похода. В ответе воинов нет мотива неверия в сновидение, более того, нет и уверенности в успешном исходе дела, напротив, они „знают”, что сновидению суждено исполниться и что им уготована гибель. Тем не менее „знание” не останавливает юнаков, они одержимы чувством долга, чести, готовности встретить достойно смерть. Таким образом, вторая часть оппозиции меняется в своем значении: „обязательность богатырского подвига, несмотря на неизбежность гибели”. Образы эпических героев окрашиваются в трагические цвета, не утрачивая богатырских характеристик. В русском эпосе самую яркую параллель дает былина о смерти Буслаева. По ходу событий он несколько раз нарушает запреты, поступает вопреки предупреждениям, руководствуясь принципом „А не верую я ни в сон, ни в чох” и полагаясь на свою силу. Гибель его прямо вызвана тем, что он идет наперекор запрету – надписи на камне (подробнее см. об этом ниже). Очевидно, что „неверие”, готовность нарушить запрет, поступить вопреки предсказанию маркируют принадлежность героя к богатырскому миру. Какие трансформации происходят в эпосе с этими мотивами, показывает еще один пример – южнославянская песня о гибели воеводы Момчила. Видосава, жена Момчила, соблазнившись на уговоры Вукашина стать его женой, ищет, как погубить мужа. Она уготовила ему встречу с дружиной Вукашина на охоте. Снаряжая мужа, она лишила его волшебных сил – залила воском чудесную его саблю и опалила крылья его коня.

Ничего не подозревающий Момчил, собираясь на охоту, пересказывает жене свой сон, полный символов смерти. Перед нами редкая ситуация в эпосе: сам герой узнает через сон о грозящей ему гибели. Жена-предательница, чтобы не сорвался ее замысел, рассеивает сомнения Момчила: сон есть ложь! Она словно бы напоминает ему, что юнаку негоже прислушиваться к снам. Так привычные эпические стереотипы меняют свои значения.

Любопытно, что мотив предсказанного в сновидении поражения всегда находит подтверждение применительно к врагам эпических героев: в южнославянской эпике обычна ситуация, когда зловещий сон видит турчанка, муж ее поступает вопреки предсказанию и гибнет.

Фольклорная сюжетика живет непрерывной творческой работой, совершающейся внутри традиции, в том числе традиции, связанной с фондом мотивов. Об этом лучше всего сказал А. Н. Веселовский: „Не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего... Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над заветными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое, собственно, и составляет ее прогресс перед прошлым?“ [46, с. 51].

Сюжет

И дифференциация всей фольклорной топики по жанрам, и выделение категорий темы, мотивемы, алломотива с их глубинными конструктивными и семантическими смыслами и функциями непосредственно подводят нас к проблемам сюжета.

В самом определении сюжета как категории, обладающей своими границами и значениями, среди ученых существует достаточное разномыслие. Одно из основных различий может быть сведено к дихотомии схема-конкретика. Широко распространено понимание сюжета как схематического обобщения содержательной (идейной), образной стороны произведения либо — на межэтническом или межжанровом уровнях — ряда произведений: отличия будут состоять в степени схематизации и в характере обобщения. При таком подходе оправданно говорить о сюжете „Одиссеи“, „Алпамыша“ (в различных его региональных версиях), былины „Добрыня, его жена и Алеша Попович“, сказок разных народов, некоторых южнославянских юнацких песен и др., формулируя следующую схему: отъезд мужа; договор, согласно которому жена ждет его определенный срок, а затем может/должна вступить в новый брак; появление женихов и разные коллизии в связи с этим; возвращение мужа на свадьбу жены и восстановление им его прав. Здесь сюжет получает характер инвариантной схемы, лишенной каких бы то ни было подробностей

и конкретики, но охватывающей узловые моменты всех (или почти всех) повествований. Инвариантные схемы полезны и при сравнительном исследовании, и особенно в классификационном отношении: в разного рода указателях они позволяют свободно ориентироваться в фактах сходства. Однако правильнее говорить в данном случае не о сюжете, а о сюжетной инвариантной схеме. Она может быть подвергнута еще более схематичному обобщению и сведена к одной коллизии: „Муж на свадьбе своей жены”. Такие обобщения правильнее всего называть сюжетными темами. Если их точно формулировать, то нетрудно за каждой такой темой видеть определенный набор сюжетов (другие примеры: „бой отца с сыном”; „инцест брат—сестра”).

С понятием сюжета в собственном смысле слова следует связывать не схемы (хотя приходится иногда излагать сюжет схематично), но конкретное содержание конкретного, данного произведения (также и в совокупности вариантов) во всем многообразии релевантных подробностей, мотивов, характеристик и в структурной сложности. Литературоведы обычно противопоставляют сюжет фабуле, понимая под фабулой ход событий, а под сюжетом — характер их изложения (впрочем, понимание бывает и обратным). На наш взгляд, фольклористика не нуждается в двух понятиях: сюжет в его объемном значении покрывает план содержания (внешнего и внутреннего, поверхностного и глубинного) и план выражения (система построения, мотивировки, структурные особенности). Изучение фольклорного сюжета предполагает анализ совокупности всех элементов, выявление семантических, структурных связей, отношений между персонажами, обнаружение скрытых планов. Фольклорный сюжет — это всегда некая художественная конструкция и одновременно материальное выражение процессов, совершающихся в коллективном сознании.

По некоторой литературоведческой инерции категорию сюжета в фольклоре ограничивают повествовательными и драматическими жанрами, наделяя ее признаками событийности, развертывания действий во времени и пространстве, наличием завязки, развития, кульминации и развязки. При таком понимании на первый план выходит событийно-динамическое начало — момент, конечно, важный, но не покрывающий поле сюжетики. В фольклоре мы находим массу произведений, в которых динамическое начало присутствует в элементарных формах — в виде начальной повествовательной ситуации, завязки, которая с достаточной определенностью воссоздает картину отношений между персонажами, их — сюжетных по существу — связей. По этому типу строится масса так называемых лирических песен: таковы в русском фольклоре песни о добром молодце, умирающем в чистом поле и посылающем прощальные слова родным со своим конем; о разбойнике, ожидающем казни и ведущем мысленный разговор с царем; о любовных встречах, расставаниях молодых; об отношениях девушки, женщины с родными, с семьей мужа. Все они сюжетны по существу. Ключ к их истолкованию в их сюжете, а не

в отдельных элементах, возводимых (или кажущихся возводимыми) к бытовой реальности. Для сюжетики песен этого рода, по традиции называемых лирическими, особую роль играет символический план. Он также лишь частично статичен, а по существу события, сюжеты, зеркально отражаясь в сюжетности плана несимволического: сокол, напавший в море синем на лебедь белую, — удалой молодец, грозящий девице сватовством. Сюжеты здесь выступают как бы в свернутом виде: одни ситуации предполагают наличие некоторой предыстории, которую при желании можно даже представить; другие способны развернуться во времени и обнаружить разного рода подробности и перипетии. Здесь часто незримо присутствует второй сюжетный план. Восстанавливать его через подключение каких-то вероятных житейских бытовых ситуаций — занятие некорректное. Зато он может быть обнаружен в песнях же с „соседней” тематикой. Множество песен с взаимным вторым сюжетным планом образует единый цикл, в котором уже без каких-то оговорок выстраивается сюжет. При этом каждая песня сохраняет сюжетную отдельность.

Другой принцип циклизации — сопряжение параллельных по содержанию, вариантных относительно друг друга песен. Это особенно характерно для песен о любви: коллизии молодец—девица составляют не последовательную цепь отношений, а параллельные ряды, из которых складывается многосюжетная сюита.

К некоторым особенностям сюжетности таких песен можно приложить тонкие наблюдения над „лирическим сюжетом” Т. Сильман. Они особенно относятся к тем народным песням, которые в наибольшей степени приближаются к собственно лирическим. „Попавшие в стихотворение скупое отмеренные эмпирические факты и подробности возникают и излагаются не столько в своей естественной последовательности (принцип традиционно эпического повествования), сколько «излучаются» в порядке воспоминания, суммирующего обобщения, предположения или пожелания, наконец, непосредственного видения все тем же переживающим субъектом. Сюжет, таким образом, разворачивается не своим естественным путем, не первично, а отраженно, через переживания героя, который с точки зрения перспективы изображения находится в некоей фиксированной пространственно-временной точке, соответствующей в психологическом плане состоянию лирической концентрации.

Назовем эту точку сюжетного развития стихотворения «основной точкой отсчета» [185, с. 8–9]. И далее: „Время протекания лирического сюжета заменено... временем его переживания”; „Стихотворение непосредственно передает не самый сюжет, а переживание этого сюжета лирическим «я»” [там же, с. 9–10]. Иллюстрацией к последнему высказыванию могут служить русские песни, представляющие собою монологи, в которых герой или героиня „переживают” случившиеся или предстоящие события.

В фольклорной среде, для которой весьма характерно непосредственное, живое сопряжение песен с бытом, с реальными отноше-

ниями, совершенно естественным оказывается перенесение песенной сюжетики в „сюжетiku” самой жизни. Выразительный случай такого перенесения мы находим в „Казаках” Толстого. Могут возразить, что здесь мы имеем дело с художественным вымыслом. Однако, как убедительно показал Б. С. Виноградов, вся повесть пронизана подлинными этнографическими наблюдениями автора и по-своему „документальна” в характеристиках восприятия песни казаками. В одной из глав повести описывается хоровод с песнями. План хороводной песни о молодце, угрожающем девице „успокоить” ее после брака („Будешь плакать от меня”), непосредственно пересекается с планом отношений героев повести — Лукашки и Марьяны. Грозное предупреждение песни Лукашка повторяет со своим комментарием уже за пределами хоровода, Марьяна отвечает ему: так возникает на фоне песенного сюжета жизненный сюжет, которому один мотив песни дает реальную перспективу [47, с. 140—142].

Особый тип сюжетности дают обрядовые песни. Здесь она прямо либо опосредованно — через систему иносказаний — связана с сюжетикой и семантикой самих обрядов. На архаической стадии песенный сюжет может соединять план мифологический, собственно ритуальный и реальный. При этом сюжет песни протягивается за границы ритуальных действий (шагов обряда), воссоздавая такие элементы ритуала, которые эмпирически невозпроизводимы. В папуасском обряде девичьей зрелости исполняются песни, сопровождающие отдельные его этапы. При символическом очищении тела девушки по окончании ее ритуального заточения исполняется огромная по размерам песня, начальные стихи которой воспроизводят шаги обряда: описывается, как девушке велят принести воду из источника, нарезать листья и принести еду, приготовить огонь, развернуть циновку и т. д. Затем песня отделяется от шагов обряда, разворачивая его воображаемую, символическую часть. Девушке велят подняться на вершину горы, взобраться на деревья, чтобы увидеть вблизи их цветы, птиц, сидящих на ветвях, услышать их песни и т. д. Ей предстоит увидеть детей радуги, молнии и грома.

В песнях такого рода высокая лирика, насыщенная тонкими переживаниями природы, передающая наслаждение от приобщения к ее звукам, запахам, пространствам, составляет одно целое с сюжетно организованной динамикой ритуала, воспроизводимого в тексте, и с его семантикой [168, с. 184—185].

На более поздних стадиях динамическое сюжетное начало в обрядовых песнях ослабляется, но неизменно присутствует: достаточно вспомнить, например, славянские или румынские колядки с их значительным событийным планом.

Категория сюжета — одна из основополагающих в фольклоре. Будучи связана, с одной стороны, с категорией мотива (сюжет складывается из мотивов—алломотивов; он представляет конструкцию, опирающуюся на мотивы), с другой — с категорией жанра (сюжет складывается по законам жанра, его грамматики, языка; каждый

жанр обладает своим сюжетным фондом), категория сюжета характеризуется своими собственными качествами. Чтобы прочитать сюжет, нужно подвергнуть анализу вошедшие в него мотивы — не только в их устойчивых значениях, но и в новом их облике. Мотив обретает данное значение в этом сюжете, так или иначе трансформируясь, подвергаясь воздействию соответствующего кода. Сюжет не равен сумме мотивов с их постоянными значениями. Он представляет собою целое, которое должно быть прочитано именно как целое. Нередко именно сюжет в своей целостности оказывается трансформацией другого сюжета, хотя, разумеется, слагаемые этой трансформации анализ способен выявить. Это означает, что сюжет возникает одновременно путем складывания составных частей и целиком, одной глыбой. Сюжеты как целое обнаруживают в фольклоре необыкновенную жизнеспособность. Проявляется она двояко. Однажды возникнув в глубинах истории, сюжет живет через закономерное варьирование его слагаемых и пересемантизацию его опорных пунктов — при одновременном сохранении их инвариантных значений. Так, возвращаясь к уже привлекавшемуся примеру, мы можем сказать, что „Одиссея”, „Алпамыш”, былина о Добрыне и другие являются сюжетными вариациями одной темы и что, следовательно, в истории мирового фольклора сюжеты на одну тему возникают у разных народов в разные времена, фиксируя всякий раз новую разработку, сохраняя типологическую преемственность, поражая совпадениями и т. д.

По-иному жизнеспособность сюжетов проявляется в том, что возникновение новых (подчас, кажется, совершенно новых, небывалых) происходит через качественную трансформацию существующих — настолько значительную, что обнаружить преемственные связи с традицией оказывается возможным лишь путем скрупулезного анализа. Такой анализ может подвести к заключению, что новообразование осуществляется через трансформацию мотивов в первую очередь. Но в действительности преобразуется целое, что влечет за собой трансформацию всех слагаемых, а не только мотивов. Достаточный материал в этом смысле дает позднее эпическое творчество разных народов [39, 169].

Обусловленность сюжета и самого процесса сюжетообразования жанровой принадлежностью — важнейшая особенность фольклорного творчества. Соотношение с жанром определяет в сюжете все основное. Отсюда важно выяснить, какие жанровые законы, нормы, коды преломились в данном сюжете и как они здесь действуют. Жанровые универсалии обладают, с одной стороны, жесткой определенностью, а с другой — гибкостью, возможностью конкретных применений, а также — что немаловажно — способностью к эволюции. В каждом жанре эти качества проявляются в текстах по-своему, в своих масштабах. Каждый сюжет неповторим с точки зрения реализации в нем жанровых реализаций, но он же повторяет „соседние” сюжеты в силу действия тех же универсалий. Чудо фольклорного творчества состоит

в том, что в границах, казалось бы, безоговорочного господства стереотипов — жанровых, языковых, мотивных — оно порождает сюжеты и тексты, обладающие каждый самоценностью и неповторимостью. Одно из объяснений этому чуду — что главной единицей творчества и главным его результатом выступает не элемент (мотив, формула, образ и т. д.), а целое — сюжет. Нужно признать, что сюжет никогда не равен тексту и не исчерпывается им. Сюжет всегда неизмеримо богаче текста, поскольку именно он соотносится с другими сюжетами, с системой мотивов, с языком, с жанром и поскольку в силу этого его содержательные границы не замкнуты текстом. Сюжет всегда многомерен — у него есть размах в стороны и глубина, есть фон и перспектива. Поэтому-то в сюжете — развернутом, повествовательно богатым, или, напротив, свернутом, „лирическом” — заключена концепция мира (его части, отрезка), выраженная в формах художественной конструкции, которая всякий раз заново организует набор типовых мотивов, коллизий, событий, связей.

Вопрос об истоках таких конструкций и о закономерностях, обусловивших их создание, принадлежит к сложнейшим в нашей науке. Один из его аспектов — об общих истоках сюжетности как феномена словесного искусства — решается в наше время на путях установления генетических связей с обрядовым синкретизмом и мифологией [115]. Такой подход исключительно плодотворен, он позволяет бросить свет не только на происхождение архаических форм фольклора, но и на всю историю фольклорной сюжетности. Теперь очевидно, что исследование любых текстов вербальной традиции предполагает учет их архаических связей, часто скрытых, опосредованных. Но, конечно же, это обстоятельство не решает всей совокупности проблем, когда мы обращаемся к материалам классического и позднего фольклора, восходящего к ритуально-мифологическим истокам уже только через многие промежуточные звенья. По существу здесь требуются монографические исследования по каждому отдельному сюжету, соотносимые с результатами изучения соответствующих жанровых систем. Генетическое исследование сюжета должно быть одновременно прочтением его на синхронном и диахронном уровнях.

Нам не дано (в отличие от историков литературы) непосредственно либо с опорой на документы наблюдать сложение сюжета, поскольку оно представляет собою бессознательный и безличный процесс, а зафиксированные наукой тексты отражают лишь его частичные результаты и отдельные моменты.

Главное же — изучение отдельных сюжетов не открывает нам путь к великой загадке, связанной с самым феноменом фольклорного сюжета и фольклорного сюжетосложения. В. Я. Пропп, установив структуру волшебной сказки и открыв ее исторические корни, остановился перед тайной рождения сказки как целого. Последняя глава его книги „Исторические корни волшебной сказки” так и называется: „Сказка как целое”. В ней конспективно изложены пред-

ставления ученого, основанные частично на итогах его исследования генетических связей сказки, в значительной же мере предлагающие увлекательную научную гипотезу и намечающие пути ее развития. За десятилетия, прошедшие с момента выхода книги, гипотеза эта уже наполнилась многими фактами, получила конкретные подтверждения и все-таки остается живой программой для науки.

Вариативность: основа творческого процесса в фольклоре

1

Вариативность — одно из самых очевидных, ярко выраженных, постоянных качеств фольклора, с исключительной обязательностью обнаруживаемых на самых разных его уровнях — начиная от микроэлементов любого текста и кончая целостными национальными системами. Под вариативностью мы понимаем обычно видоизменения каких-либо устойчивых данных, существующих в традиции со своими сложившимися признаками сюжетов, мотивов, образов, текстов или их частей, жанровых особенностей и т. д. и т. п.

Естественно, что категория вариативности связана с категорией устойчивости: варьировать может нечто обладающее устойчивыми характеристиками; варьирование немислимо без стабильности [234, с. 119]. По справедливому замечанию И. И. Земцовского, „всякая вариативность — это не только изменение, но и повтор, причем повтор в большей степени, чем изменение. Фактор повторяемости для варианта — важнейший фактор, в то время как точность повтора — второстепенный... Суть вариативности... в динамической коррелятивности этих двух сторон одного явления” [84, с. 43].

Исследователь, изучающий закономерности фольклорного процесса, конечно же, должен одинаково внимательно анализировать устойчивость (повторяемость) и изменимость. Суть процесса заключается в постоянных взаимодействиях двух начал, а вариативность есть конкретное, зримое, материальное их воплощение, и характер взаимодействий, достигаемые результаты запечатлеваются в вариантах.

Обычным в фольклористике стало противопоставление вариативности текстов „устного народного творчества” постоянству, неизменности текстов литературных. Такое противопоставление в принципе оправданно, но преимущественное внимание к нему вольно или невольно придает проблеме литературоведческий аспект. С другой стороны, те, кто склонен смотреть на фольклор как часть „литературы в широком смысле слова”, готовы и в сфере вариативности не видеть коренных различий между двумя формами словесного искусства [196, с. 8, 12–15].

Есть все основания взглянуть на вариативность в фольклоре более широко, не ограничиваясь словесной сферой. Варьируют не только слово, но и музыка, и действия, варьирует весь комплекс, относящийся к сфере исполнения, к функциональным связям. Можно сказать, что варьирование захватывает все стороны плана содержания, плана выражения и реального функционирования фольклора, существенно воздействуя на них и во многом определяя фольклорный процесс в целом. Вполне правомочно соотносить столь широко осознаваемую категорию вариативности фольклора (несводимого к искусству слова) с вариативностью во всех других сферах народной традиционной культуры и традиционного быта: хозяйственной деятельности, орудий труда, жилища и построек, одежды, утвари, украшений, обрядового реквизита, а наряду с этим социальных институтов, поведенческих норм, обрядовых комплексов, представлений и т. д. „Во всех областях... действует принцип вариативности развития модели, парадигмы, т. е. множества вариантов модели и ее трансформации” [59, с. 78]. Любой предмет традиционной культуры, любой элемент социальной практики и проч., обладая устойчивыми типовыми качествами, будучи „повторением” определенного класса, воспроизведением типа, вместе с тем представляет собою не тиражированную копию, но видоизменение, разновидность, одну из возможных комбинаций. Для теории вариативности народной культуры общее значение имеет то, что отдельные экземпляры, случаи, конкретные проявления соционормативной практики возводимы как варианты не к некоему первичному, однажды изготовленному, открытому образцу-„первоисточнику”, но к некоему общему типу. Варьируется не „первый” предмет, но тип, совокупность традиционных, устоявшихся признаков предметов или явлений. И это принципиальное положение не меняется от того, что при изготовлении тех или иных предметов, при исполнении обрядов, при соблюдении соционормативных правил определяющую роль может играть преемственность непосредственного опыта, а не знание типологии. Ближайший опыт старших поколений, живые образчики вещей или норм поведения составляют традицию, в которой именно типология, а не просто набор отдельных образцов имеет решающее значение. К тому же традиция как средоточие памяти культуры, как инструмент культурной преемственности всегда неизмеримо богаче реального, „видимого” фонда, каким в данный момент располагает коллектив.

То же самое в сущности относится и к собственно фольклорной культуре. Каждое новое поколение ее хранителей и носителей так или иначе воспринимает тот фонд, которым владеет предшествующее поколение. Мы бы совершили, однако, ошибку, если бы свели процесс передачи и усвоения традиции к восприятию разных образцов в их конкретном, зримом воплощении, навыков исполнительства, функциональных знаний. В традиционном обществе воспринимается фольклорная культура как специфический феномен, с характерными для нее творческими закономерностями, жизненными связями,

со своим миром и языком, где тексты неизбежно выступают не как индивидуальные образчики, подлежащие заучиванию, запоминанию, но как репрезентанты типов, классов, к тому же находящиеся в перекрещивающихся взаимных связях. Фольклорная культура живет не просто в поверхностном репертуаре, но в сложном (в том числе имплицитном) комплексе многообразной типологии, разветвленной семантики, функциональных возможностей. Одним из проявлений владения этим комплексом выступает вариативность. Парадокс фольклорной вариативности состоит в том, что, хотя любой зафиксированный текст эмпирически может быть возведен к некоему своему непосредственному предшественнику – „источнику”, на самом деле текст этот, как и предшествовавший ему в живом обращении, есть вариант типа, получавшего бесчисленное число раз, на протяжении неопределенного времени и в неопределенных пространственных границах (и далее готового получать), разнообразную вариативную реализацию. Проблема заключается в том, чтобы „сложить” тип путем научного анализа. Понятие типа применимо ко всем разделам и уровням фольклорной культуры. Можно говорить о типах сюжетов, мотивов, коллизий, образов, стилистических элементов, формул, функций, исполнительских аспектов и др.

2

Говоря о природе фольклорной (и шире – общей для традиционной культуры) вариативности, о стимулах, обеспечивающих ее непрерывность и обязательность, мы прежде всего должны согласиться с тем, что она есть „частный случай вариативности как наиболее фундаментального феномена жизни вообще, во всех ее проявлениях” [84, с. 37]. Оправданны в этом смысле попытки взглянуть на явление с общефилософской точки зрения. „Варьирование как атрибут жизни может быть оценено не только биологически, но и в известной степени эстетически – как виртуозное проявление бытия” [там же, с. 45]. Нас, однако, интересуют, так сказать, ближайшие мотивы фольклорной вариативности, непосредственно связанные с природой самого феномена фольклора.

Привычным является рассмотрение вариативности как естественного порождения устного характера трансмиссии [313, 1987, № 1, р. 8]. Поначалу такой подход кажется вполне естественным. В самом деле, процесс жизни фольклорных типов легко представить как непрерывную – в рамках данного этноса или какой-то его ограниченной сферы – чрезвычайно разветвленную и по существу массовую передачу и массовое усвоение. При этом сколь бы широкий характер такая трансмиссия не имела, в конечном счете она сводится к ряду индивидуальных актов – „из уст в уста”. Отсюда привлекательная возможность эмпирического рассмотрения трансмиссии и выведения из множества единичных фактов общих закономерностей, в которых

обнаруживают себя коллективность устного творчества и определяющая роль таких экстрафольклорных факторов, как история, социальная среда, быт и т. д., а также роль личного начала. Сюда же подключаются такие аспекты, как память, психология усвоения, техника трансмиссионных процессов. Все эти обстоятельства начинают расцениваться как определяющие пружины вариационного процесса, и фольклор оказывается полем применения и действия этого комплекса мощных сил. На пересечении воздействия собственно трансмиссионных особенностей и воздействий социального и личного творческого начала категория вариативности получает свои объяснения.

Не отрицая значимости всех этих положений для уяснения природы вариативности и ее реальных последствий, скажем все же, что они затрагивают лишь поверхностные стороны фольклорного процесса. Выше мы уже подробно касались проблем устности и, в частности, границ воздействия ее на сущность фольклора как феномена.

Вопрос о причинах, порождающих варианты, и о принципах, определяющих взаимоотношения между ними, ведет нас к проблемам природы фольклорного творчества и законов возникновения фольклорного произведения, общих для фольклорной культуры разных типов.

Фольклорный процесс – процесс естественный, и в этом отношении он подобен языкотворчеству или процессам жизни этноса вообще. Это означает, в частности, что в принципе он безличен и бессознателен и что к нему совершенно неприменимы мерки, обычные для анализа актов индивидуального, „однократного” сочинительства. Фольклор как феномен возникает и развивается внутри культурного синкретического единства, он включен в процесс жизнедеятельности коллектива и, подобно другим сферам культуры, постепенно, в ходе исторического развития обретает относительную самостоятельность (не получая ее в абсолютном виде никогда).

Первоначальный фольклорный фонд представляет собою результат вычленения из синкретического единства возникших внутри него жанров, сюжетов, мотивов, образов и, что очень важно, поэтической семантики. В фольклоре любого исторического этапа мы имеем дело не просто с набором текстов, с арсеналом поэтики, с фондом сюжетов и мотивов, но с целостной фольклорной культурой, которая обладает своими внутренними законами, характеризуется своими специфическими связями с лежащими вне ее явлениями, своим сознанием. Произведения, тексты возникают, живут, меняются не просто как некие вербальные (вербально-музыкальные) единицы, но как составляющие этой культуры. Именно культура обладает порождающими способностями, поскольку в ней сосредоточены определяющие творческие начала: своя система представлений о мире; сюжетно-тематический фонд; арсенал кодов; система семантических полей; система правил создания текстов и их многократных преобразований. Этнический коллектив и его отдельные группы (и даже отдельные личности) выступают носителями этой культуры и ее творцами, но отнюдь

не в привычном для теории литературы или профессионального искусства смысле.

Отсутствие „авторства”, принципиальное отсутствие некоего первичного сочинительского акта снимает вопрос о наличии „исходного” текста, „первого” варианта. Создание фольклорного произведения можно представить как процесс, по существу не имеющий начала, поскольку любой форме, скажем песенной, реализации некоей темы предшествует не поддающаяся учету серия реализаций в формах песни же, мифа, аморфного представления, слова с пучком значений, обряда или его элемента, социально-бытового субстрата и т. п. Формы эти могут не только предшествовать данным фольклорным реализациям, но и синхронно им соответствовать, и в этих случаях мы вправе говорить об изоморфности начал, которые организуют все это (см. об этом [25]). Фольклорный текст возводим вовсе не обязательно к некоему гипотетическому вербальному тексту (что, видимо, типично для относительно поздних состояний культуры), но — равноправным образом — к одному из обрядовых текстов или „текстов” из сферы социальных отношений, быта, трудовых занятий. Речь, конечно же, идет не просто об отношениях между реальностью и ее отражением, но о взаимосвязях равнодействующих фактов, а также и кодов, передающих общую семантику. Таким образом, исходным для вербального текста выступает смысл, семантическое ядро — то, что В. Я. Пропп обозначил термином „замысел” [162, с. 20–23]. Расширяя содержание этого термина, скажем, что имеется в виду не просто некая идея, но определенным образом организованная семантика со своими сюжетными контурами (узлами коллизии), „готовая” для многократного вербального/вербально-музыкального кодирования, для включения в невербальный контекст. Замысел — это скорее предтекстовое состояние, из которого могут рождаться (да фактически и рождаются) пучки текстов. Замысел заведомо ориентирован на множественность и неисчерпанность реализаций, одновременных или последовательных — все равно. Замысел не может быть представлен в некоем изначально единственном и окончательном виде. Текст, у которого нет параллельных, дополнительных, противостоящих реализаций, — это не фольклорный текст. А это означает, что варианты изначально и совершенно органичны не только для фольклорного процесса в его протяженности, но и для момента возникновения произведения. Рождаясь набором вариантов, произведение тем самым отзывается на сложность и многозначность замысла, его принципиальную незавершенность. Варианты осуществляют заложенную в фольклоре тенденцию к возможно более полному, объемному и глубокому воплощению замысла, к охвату его многоаспектной природы. Но в ходе осуществления этой тенденции совершается обогащение замысла, его наращивание, происходят сдвиги в нем. Тем самым непрерывающийся процесс возникновения новых и новых вариантов мы вправе рассматривать с двух сторон: как многократно повторяющиеся воспроизведения замысла/основ-

ного смысла с различными видоизменениями, оттенками и как выявление новых, отсутствовавших или скрытых до поры, семантических возможностей, вероятностных трактовок, сюжетных ходов, т. е. и как все более широкое прочтение замысла, и как внесение в него новых значений и элементов содержания, сопряженных с новым историческим, бытовым и художественным опытом и подключением новых кодов. Тем самым оказывается, что варьированию подвержены не просто тексты с их составляющими, но и сами замыслы. Вариационная разработка опирается на традиционный фонд мотивов, образов, формул, но также и словно бы заново создает их путем того же варьирования и, кроме того, заимствует материал „извне”, относящийся к разным другим замыслам из соседних семантических полей. За встречами текстов разного содержания угадываются встречи разных замыслов, чаще всего обусловленные, но иногда и вполне случайные (необъяснимые контаминации, „искаженные” тексты, сокращенные версии и т. д.). Мотивированные контакты замыслов основываются на прочности фольклорного знания, на устойчивости традиций: фольклорная среда владеет не просто знаниями, непосредственно материализуемыми в текстах, но запасом неосознанных, вполне органичных ассоциаций, семантических полей и умением найти им место, оживить их.

Особенности варьирования, как и результаты его, во многом обусловлены тем, в каких жанровых системах оно происходит. Прежде всего системы эти даже внешне сильнейшим образом отличаются одна от другой: вариативность не может не проявлять себя по-разному в жанрах песенных и прозаических, в жанрах большой и малой формы, жанрах, жестко инклюзивных и более свободных от уз включенности, в жанрах с высокой степенью организованности и таких, где строгая организация действует лишь частично. Всякий жанр задает некоторый набор правил, ставит пределы, определяет возможности варьирования. На примере вербальных текстов, составляющих неотъемлемую часть обрядов, привязанных к отдельным их „шкагам”, это особенно очевидно. Помимо всего прочего, варьирование текстов будет находиться в зависимости от характера варьирования самих обрядов и их элементов. Как отмечает С. М. Толстая, „сопоставление вариантов целых обрядовых комплексов и их компонентов должно выявить те черты обрядовой структуры, которые могут быть признаны релевантными, и те, которые являются случайными; возможности и пределы варьирования тех и других, их взаимные связи — свободные или связанные сочетания и т. д., взаимозаменяемость, факультативность, омонимичность и т. п.” [201, с. 72–73].

3

Процесс варьирования следует рассматривать как на синхронном, так и на диахронном уровнях. При „трансмиссионном” взгляде на вариативность выступает на первый план временной момент: поскольку каждый „новый” (другой) текст представляет собой результат

передачи от одного лица к другому, ряда воспроизведений и усвоений, варианты могут рассматриваться как фиксируемые во времени (а также и в пространстве). Реальностью для фольклориста становится текст, им записанный в определенное время и в известном месте.

Все же временной и пространственный показатели, какой бы внешней точностью они ни отличались, мало чего дают для анализа вариантов по существу их содержания и истории, для выяснения их взаимных связей. Исследователю полезно при сопоставительном анализе известных ему вариантов отвлечься от „паспортных” сведений о них и обратиться к ним, лишь когда текстологический разбор их завершен. Это уберет от навязывания текстам сомнительных характеристик и сопоставлений, подсказываемых знанием времени и места записи. Автору этих строк пришлось в свое время в связи с необходимостью расположения текстов исторических песен XVI в. по сюжетам, версиям и редакциям заниматься „раскладкой” десятков вариантов. При этом сознательно данные о записи не учитывались, а в основу клались отношения между текстами. Сопоставление с такими данными после раскладки принесло любопытные результаты: с одной стороны, естественно, тексты, принадлежавшие певцам одного района, одной „школы” или связанным между собою преемственностью усвоения, легли в нашей систематизации рядом; с другой — были случаи разительного несовпадения содержания текстов и их паспортной привязки [95].

Зависимость содержательных или собственно художественных элементов текстов от места и времени записи, от взаимоотношений их исполнителей вполне реальна, но ни в коем случае не должна постулироваться, а всякий раз проверяться, доказываться анализом. Сам же подход к вариантам как проявлениям движения фольклорного произведения во времени и в пространстве односторонен и явно обедняет картину реальных фольклорных процессов, упрощает вопрос об их динамике и словно бы начисто снимает проблему синхронных отношений.

Динамическое начало должно выделяться с большой осторожностью. „Новый” вариант — это прежде всего „другой” вариант, и устанавливать его реальный возраст надо, опираясь на данные, которые отчасти содержатся в нем самом, а отчасти (даже в большей мере) — в комплексе, образуемом другими вариантами. Вообще проблема возраста чрезвычайно сложна, особенно если речь идет о произведении крупном, изобилующем нарративными или описательными подробностями, персонажами, топонимами и т. д. Разные составляющие данного варианта могут содержать элементы разного возраста, разной стадийной или исторической принадлежности. Внешние детали, поддающиеся датировке, ничего не говорят о целом или о различных частях целого.

Практически любой вариант в своих отличительных элементах несет одновременно отпечаток движения во времени и синхронной

реализации какого-то состояния замысла. Если рассматривать варианты как специфическую фольклорную форму встречи традиции с движением народной жизни, то следует иметь в виду, что результаты таких встреч могут быть самыми различными и отнюдь не сводиться к более или менее прямым откликам, к модернизации. Суть работы над вариантами заключается, на наш взгляд, не в диахронном соотнесении их, не в выявлении моментов развития, не в обнаружении личного начала, региональной типологии (хотя все эти задачи вполне оправданны), а прежде всего в анализе их с точки зрения их взаимных отношений и отношения к целому и на этой основе разрешения целого комплекса проблем истории произведения, его смысла, скрытых в нем идей и т. д. Этот подход предложил и осуществил в своем труде о русском героическом эпосе В. Я. Пропп. Полное и скрупулезное сопоставление всех (или тщательно отобранных по существенным признакам) вариантов каждой былины направлено было на выявление всех звеньев повествования, хода действия, начала, развития, конца. Обнаружилось, что „совокупность сопоставляемых текстов всегда полнее каждого из текстов в отдельности” и что, добавим мы, совокупность эта не воссоздает единого текста. „Рисуя полную картину сюжета, исследователь дает картину, не подтверждаемую (за редкими исключениями) ни одной конкретной записью... Это не «архетип», не «основная редакция», не «сводный вариант», это раскрытие народного замысла во всей его совокупности и художественной цельности... По отношению к этой совокупности каждая отдельная запись – частный случай осуществления этого замысла” [162, с. 23]. Из дальнейших рассуждений В. Я. Проппа, а главное, из предложенного им детального анализа вариантов былинных сюжетов следует, что ученый искал в вариантах „многообразии художественной разработки повествования”, наличие „более древних” и „более поздних” форм, отражение „тенденций развития эпоса”, этапов „исторического развития сюжетов”, наконец, отражение разных уровней художественности.

„Вся красота и глубина народного замысла, все многообразие его художественного воплощения раскрываются только при детальном сопоставлении вариантов. Только при сплошном сравнительном изучении текстов может быть нарисован полный образ героя... Сопоставление вариантов помогает понять сущность и развитие конфликтов... Сопоставление вариантов вскрывает многообразие художественных форм воплощения идейного замысла песни” [там же, с. 24–25].

Развитие этих положений, применение их ко множеству других фольклорных фактов – с учетом жанровой специфики – остается актуальной задачей современной науки. Искусство „собрать” варианты и читать их, извлекая из этого чтения максимум разнообразной информации, – это то, к чему должен стремиться фольклорист.

В связи с концепцией вариативности как закономерного процесса стоит подвергнуть пересмотру и вопрос о роли личного начала. Нет оснований преувеличивать значение индивидуальности, равной

по своему качеству писателю, поэту. В конечном счете носитель фольклора прочно повязан традицией, границы его возможностей ею определяются, самое дарование его – независимо от масштабов – проявляется внутри традиции. Факты истории русского фольклора последнего столетия (лучше известной нам) показывают, что попытки выйти за ее пределы, перейти на позиции „сочинительства” оборачивались решительными неудачами, выдающиеся сказители, сказочники превращались в посредственных, заурядных „авторов”. Творцами они выступают, когда живут в согласии с законами фольклорного творчества, когда их знания, их опыт, их мастерство естественно вливаются в процесс жизни (а следовательно, и вариативности) традиции. На другом полюсе – сравнительно с попытками искусственного сочинительства – находится безвариантное исполнение: носитель фольклорной традиции превращается в „просто” „певца” или „чтеца”, и процесс фольклорного творчества затухает, фольклорная культура клонится к упадку, трансформируясь в разновидность исполнительства, любительского или полупрофессионального.

4

Категория варианта непременно соотносится с категорией инварианта. Подступом к характеристике этой последней могут послужить соображения С. И. Грица о песенной парадигме как „совокупности вариантов, которые группируются около одной модели – инварианта” [58, с. 62]. Парадигма предполагает наличие определенных связей, объединяющих некоторый набор текстов. Связи эти таковы, что позволяют возвести тексты к „одной модели”. Очевидно, что парадигма должна выстраиваться по существенно значимым, релевантным показателям. Для текстов нарративных жанров с устойчивой, полной стереотипов сюжетикой парадигматические связи складываются из повторяющихся/варьируемых опорных, узловых, поворотных сюжетных пунктов – действий/событий/коллизий/развязок, из последовательно развертываемой цепи синонимичных мотивов. Для текстов безнарративных парадигма будет складываться из вариантов ситуаций, диалогов и монологов, отношений между персонажами, описаний, формул и др. Возникает сомнение, не будет ли отбор данных для парадигмы своеволием исследователя и не справедливее ли просто вести сопоставительный анализ текстов по всем составляющим? Разумеется, лишь в ходе достаточно скрупулезного анализа могут выявиться все моменты собственно парадигматических отношений, т. е. „положительных” связей между вариантами. Окажется также, что ко всем текстам относится лишь часть таких связей. Наконец, надо иметь в виду и „скользящие” парадигмы, обусловленные специальными интересами исследования, инвариантные связи разных уровней: сюжетов в целом, отдельных сюжетных разделов, мотивов, персонажей, стилистических формул, символов, других элементов поэтического языка, реалий разного рода.

Отсюда напрашивается вывод, что процесс варьирования затрагивает не только систему взаимоотношений между текстами и их элементами, но также и взаимоотношения текстов/элементов с их семантическими, структурными, образными моделями. Можно полностью согласиться со следующим замечанием И. И. Земцовского: „Фольклор предоставляет в наше распоряжение только «варианты», но не то, что в них варьируется», „они варианты лишь по отношению друг к другу и к каждому своему «подобию»”. Но предлагаемое далее соображение уже может быть оспорено: „Мы имеем дело со своего рода «вариантами без темы»» [84, с. 38]. Не берусь судить о правомочности приложения этого тезиса к этномузыкаловедческой материи, но справедливость его применения к вербальному фольклору опровергается наличием инварианта, извлекаемого из парадигмы, т. е. „темы”. Другой вопрос – можно ли считать эту „тему” заданной, явившейся до вариантов. Возникает проблема отношений „темы” и замысла. Парадигма одновременно ведет нас и назад – к восстановлению контуров замысла, и вперед – к тому, какую реализацию он нашел в ходе исторического процесса.

Очевидно, что модель/инвариант – категория достаточно значительной степени обобщения, даже на самых низких уровнях. Сам по себе инвариант лишен непосредственно художественного содержания, он с трудом поддается (или не поддается вовсе) выражению образными средствами.

Положение существенно осложняется тем, что практически во многих случаях (для некоторых жанров почти универсально) мы встречаемся с инвариантами на этническом и межэтническом/международном уровнях. Парадигма любого былинного сюжета позволяет вывести его модель, представить сюжетный инвариант. Расширение материалов за пределы одной культуры подключает к парадигме множество разнотнических сюжетных параллелей. Сама парадигма приобретает иной вид. Одно дело – парадигма вариантов былины „Добрыня, его жена и Алеша Попович” и другое – парадигма сюжетов на тему „муж на свадьбе своей жены” из традиций разных культур.

Замысел и инвариант расходятся в том отношении, что в первом заложено семантическое начало, он заряжен идеей, второй же более, так сказать, формален, связан чисто содержательными моментами. Первый обусловлен генетически, он лежит у истоков творческой жизни произведения, и между ним и парадигмой – громадная дистанция. Инвариант как результат значительного развития находится по сравнению с замыслом в противоположном пункте пути, и тем не менее тот и другой находятся в состоянии переключки. Можно было бы определить инвариант как замысел, осуществленный в парадигме.

Инвариант – категория операционная, и в этом своем качестве он исключительно важен для исследователя. Та модель, которая реконструируется из парадигмы, отражает некую доминантную

реальность, скрывающую в себе закономерную структуру, свою глубинную семантику, пучок значений и связей. На уровне одного сюжета или цикла близких сюжетов одной этнической традиции эту реальность обнаружить крайне затруднительно (если вообще возможно), и операционный смысл инвариантов в таком случае ограничивается целями учета и систематизации, фиксацией парадигматических связей. В сущности к этому именно сводится ценность разного рода сюжетно-тематических и мотивных указателей, представляющих собою сводку (подчас грандиозных размеров) инвариантов различных уровней и степеней. Значимость инварианта открывается лишь в соединении его с составляющими парадигмы. В результате работы исследователя, обнаруживающего парадигму вариативных трактовок соответствующих позиций мифологического сюжета, возникает возможность „определять миф как совокупность всех его вариантов” [106, с. 194]. На этом методическом принципе, как известно, построены интерпретации мифов у К. Леви-Строса. Каждый вариант содержателен и значим сам по себе, но сюжет прочитывается именно в совокупности вариантов, несмотря на противоречия и столкновения, в них неизбежно обнаруживаемые.

5

В системе отношений между вариантами существует ряд ступеней, определяемых по характеру близости или разделенности. Первая ступень характеризуется предельной близостью текстов, по существу отсутствием сколько-нибудь значимых отличий. Так случается сплошь и рядом с песнями, постоянно исполняемыми одним певцом, с текстами, принадлежащими к так называемым малым жанрам. Я бы определил эту ступень вариативных различий близкой к нулевой. Собственно варианты образуются от различий хотя и малосущественных, но значимых, заметных. Они могут распространяться на весь текст или захватывать какие-то его участки. В парадигме такие тексты всегда окажутся рядом. Следующая ступень относится к текстам, в которых различия таковы, что мы вправе говорить о редакциях данного произведения, т. е. о различиях в трактовке или в передаче замысла. Еще более значительные различия ведут к созданию версий. Наконец, варьирование может достигнуть такой степени, когда оно приводит к возникновению нового, самостоятельного произведения. Здесь ведущая идея вариативности — идея обнаружения в традиции максимума скрытых возможностей — находит свое наиболее полное выражение.

Существует известное противоречие между пониманием вариантов как самоценных, закономерно обусловленных реализаций замысла и тем несомненным фактом, что варианты особенности произведений соотносятся так или иначе (хотя, разумеется, не всегда) с их региональной/локальной принадлежностью; редакции или

версии произведений оказываются как бы закрепленными за территориями, их можно зафиксировать на картах, и картографирование наглядно продемонстрирует наличие порядка в их расположении, в их группировке по моментам совпадений и расхождений. В попытках объяснить склонность фольклорных вариантов к региональной организации выдвигаются две, не противоречащие одна другой позиции: местные обстоятельства, влияющие на жизнь фольклора, и фактор этнической истории, преломившийся в судьбе населения и его культуры. Подчеркивается, например, что Полесье, которое в известной степени выступает цельным регионом, как „одна из наиболее архаических и консервативных в этническом и языковом отношении славянских зон”, в то же время „отнюдь не является монолитным и обнаруживает весьма дробное и разнонаправленное членение”. Это касается, в частности, различных ритуалов вместе с включенными в них фольклорными текстами. По мнению авторов, одни различия „могут интерпретироваться как отражение разных эволюционных стадий древнейшего общеславянского ритуала”, другие же — „как проявление локальных разновидностей обряда и связанных с ними многочисленных представлений” [209, с. 97]. Другими словами, в локальной вариативности воплощается естественный процесс эволюции ритуальной культуры (и фольклорной культуры вообще) и этапы его закрепляются в типах вариантов и даже в отдельных текстах. Тем самым региональное/локальное начало не столько определяет направление и выражение вариативности, сколько само выступает в роли его цементирующего начала, его территориального закрепления. Искать прямую связь между регионом и сосредоточенными в нем вариантами (и тем более некую обусловленность внутреннего порядка) — дело почти напрасное. Локальное и региональное выражение вариативности как-то соотносится с фактами этнической истории, с судьбами населения края, с его культурой, но характер этой соотнесенности, конкретика вариантов и их типология вряд ли выводимы из этих факторов, если речь идет не об отдельных реалиях, а о глубинной сущности вариантов, редакций, версий. Ареальная группировка былинных текстов по ступеням сходства и различий не даст нам ключа к пониманию источников такой группировки и того, какие процессы в сфере эпической семантики и эпического языка за всем этим стоят. Возникает впечатление, что региональность и локальность вариантной организации есть некоторый побочный результат закономерностей, действующих внутри самого фольклора. Отсюда внимание исследователей следует, очевидно, направить не на поиск прагматических региональных обусловленностей сложившихся вариантных различий, а на исследование вариантов по существу — с учетом их ареальных сходжений и различий. Такой подход, возможно, поможет ответить на вопросы о степени и характере локальной и региональной общности, о наличии здесь своих мер для разных жанров в их типовых элементах. Ареальные исследу-

дования могут показать, как варьирование текстов коррелирует на уровне разных элементов и признаков.

По наблюдениям Н. И. Толстого над полесскими текстами баллады „Невестка стала в поле тополем”, варьирование ряда ее содержательных элементов (различие в концовках, наличие сокращений и расширений, отсутствие отдельных моментов) не поддается картографированию, а это означает, что не все в варьировании укладывается в какой-то порядок. Н. И. Толстой выделяет для наложения на карту „более устойчивые и в генетическом отношении... более существенные варианты текста баллады”: „вид дерева, в которое превратилась невестка”; „характер работы, на которую была послана невестка”; „реакции невестки-дерева на удары топором”; „типы текста вводной части” [207, с. 41–43].

В связи с опытом Н. И. Толстого, носящим предварительный характер, возникают вопросы, относящиеся к специфике вариативности жанров. Выделенные автором узлы различий могут иметь существенное значение для уяснения в первую очередь семантики балладного сюжета и, возможно, для генетических предположений. Но этими узлами скрытые в сюжете семантические связи не исчерпываются: они, в частности, сосредоточены в диалогах, составляющих композиционный стержень баллады. Нельзя сбрасывать со счетов и те подробности, которые не уложились в ареальный порядок. Главное же – пробиться к семантике сюжета в ее сложности и исторической эволюции на материале одного Полесья затруднительно. Народная баллада, особенно с архаической основой, требует мобилизации максимального числа текстов независимо от их региональной принадлежности. Привлекательной выглядит задача увидеть, как варьирует сюжет „Тополя” в масштабах славянской эпики и в какой мере здесь проявляют себя закономерности регионального и локального распределения текстов. Конкретное ареальное исследование можно рассматривать как один из подступов к осуществлению такой задачи.

В сущности, когда мы сталкиваемся с фактами варьирования (т. е. повторяемости с видоизменениями) в масштабах международных, мы имеем дело с теми же процессами и закономерностями, но только действующими в более обширных территориальных и стадийных границах. В основе вариативной общности лежат типологические законы фольклорного творчества, действие которых приводит к возникновению общих замыслов в фольклоре этносов, никогда между собою не общавшихся, замыслов, развивавшихся самостоятельно на соответствующей национальной и исторической почве и получавших реализацию в формах, о которых можно говорить как о вариативных. Межэтнические контакты могут выступать в виде надстройки над указанной типологией, окрашивая близость вариантов в особые цвета. Ярко выраженный случай регионального межэтнического варьирования – песни и предания об опришках (украинские) и збойниках (словацкие, польские) в Карпатах: разные этнические версии можно рассматривать как взаимные переводы с языка

на язык одних и тех же песен и преданий. Здесь мы видим, как типология выливается в формах межэтнического сотворчества. Другой случай — более масштабный и отличающийся еще тем, что в образовании пучков межэтнических вариантов играли роль и типология, и контакты, и этногенетические факторы.

Вариативность в масштабах международных приобретает особенную усложненность, изощренность воплощения. Возникают вариативные ряды, цепочки, пучки, комплексы с разнообразными взаимными, перекрещивающимися связями и с целым спектром отношений к замыслу, в основе своей общему: здесь обнаруживаются и параллельность разработок, и взаимодополнительность, и типологическая преэмптенность/последовательность, и отталкивание. Так или иначе любой вариативный комплекс одной этнической традиции наилучшим образом прочитывается и толкуется в соотносительности с его иноэтническими вариантами.

Стремление фольклорного творчества к „исчерпанности” какой-либо заданной традицией темы-коллизии, а в более узком смысле — замысла, к обнаружению в них вероятностных аспектов, подчас взаимоисключающих, выражающееся в варьировании, приводит к образованию (в рамках одной или многих культур) богатого, емкого и парадоксально сложного фонда „родственных” сюжетов. Очевидно, что работа эта, протягивающаяся на века и захватывающая разные стадии развития общества, базируется на каких-то закономерностях общего порядка. Один из законов фольклорного сюжетосложения, движимого на рельсах вариативности, опирается на семантические оппозиции, заключающие в себе неисчерпаемые возможности развития в самых разных направлениях. В качестве примера сошлемся на обширный, по существу не поддающийся учету и полному обзору фонд произведений об отношениях брата и сестры, более конкретно — об инцесте брата-сестры. Начиная с архаических мифов о брате и сестре — родоначальниках племени фольклор об инцесте, состоявшемся по взаимному влечению или по инициативе брата, угрожавшем, но предотвращенном, открытом или тайном и т. д., дает густой пучок типовых сюжетных разработок со множеством разных версий в героическом эпосе, сказках, балладах, обрядовых песнях. Здесь собран, по-видимому, весь спектр возможных (в рамках фольклорной традиции, а не бытовой реальности) коллизий, с расширением основной коллизии за счет мотивов похищения, утрат, спасения, выручки, нечаянных встреч, узнаваний и т. д. При этом главным регулятором варьирования коллизий и ситуаций выступает не эмпирика быта и истории (она лишь „подсказывает” возможности новых разработок), а игра фольклорной фантазии, ориентированной на развитие и обогащение замысла, на протягивание его в новую реальность.

В любом жанре могут быть выявлены оппозиции, набор типовых разработок которых обеспечивает необходимую полноту содержательного фонда и его историческую протяженность. В героическом

эпосе такими оппозициями, давшими жизнь бесконечному числу произведений и обеспечившими их варьирование, выступают богатырь-чудовище, жених-богатырь-„чужой” мир невесты, жених-богатырь-соперник, жених-богатырь-невеста-богатырка, богатырь-этнический враг, богатырь-его сын из „чужого” мира. В рамках таких общетематических оппозиций, дающих жизнь сюжетам целых поэм, обнаруживаются оппозиции частные, на уровне мотивов, эпизодов, блоков: богатырь-вещая мать, богатырь-верная жена, богатырь-жена-предательница, богатырь-вещие существа, богатырь-правитель страны.

Уяснение внутренних законов, механики вариативности в разных жанрах и на разных уровнях текстов многое откроет нам в самом феномене фольклорного творчества, поможет понять его природу, его возможности и границы.

Трансформационный тип варьирования

Творческий процесс в фольклоре, осуществляемый на основах традиции, идет двумя главными путями: через варьирование всех составляющих фольклорные произведения и через их трансформацию. Собственно говоря, трансформация – то же варьирование, но иного, более высокого уровня, принципиально иной интенсивности и направленности. Могут быть случаи, когда процесс варьирования в результате постепенного накапливания фонда изменений выливается в конечную трансформацию. Разница в том, что варьирование порождает сюжеты/тексты одного ряда, трансформация создает новые ряды. Оба пути характеризуются одной общей особенностью: и варьирование, и трансформация захватывают традицию не сплошь, не с одинаковой силой, а избирательно, с разной степенью интенсивности, сосредоточиваясь на отдельных ее участках и действуя на различные участки по-разному. Поэтому и новые варианты, и новые сюжеты обнаруживают относительно своих „предшественников” на тех или иных участках неодинаковость объемов расхождения, обновления, переосмысления. Неодинаковой оказывается и степень воздействия на новообразования внефольклорных реалий. Вообще же связь новых сюжетов с действительностью, с движением народной жизни сказывается нередко не столько в непосредственной перекличке, в реальных отложениях, реминисценциях, сколько в совершившихся внутренних сдвигах в традиционном содержании, в системе образов и в их характеристиках, в языке, т. е. во внутрифольклорных преобразованиях и нарушениях традиции. Фольклорное творчество обладает способностью самовоспроизводства, свойствами саморегулируемой системы – в рамках безличности и бессознательности. В этом своем внутреннем качестве процесс новообразований идет закономерно – рассматривать ли его на уровне отдельных про-

изведений и циклов, на уровне этнических жанров или даже в более широких межнациональных и многостадийных масштабах. Одним из проявлений действия закономерностей можно считать то, что любой фольклорный текст – всегда вариант, т. е. всегда занимает определенное ему место в ряду; его появление можно предсказать, его место – объяснить. Конечно, варианты отношения между текстами не всегда лежат на поверхности, нередко лишь специальный анализ обнаруживает инвариантное начало в текстах, где оно может быть скрыто конкретикой топики или национального стиля. На фоне инвариантной общности высвечиваются варианты трактовки, вариантная специфика и закономерности того и другого. Какими бы индивидуальными или случайными, кажущимися порождением немотивированной игры фантазии или факторов внешнего порядка ни казались варианты особенности, они определяются в конечном счете игрой закономерностей, проявляющих себя словно бы независимо от воли живых творцов и носителей фольклора. В частности, не случайно возникновение изоморфных мотивов/блоков в однотипных сюжетно-тематических комплексах в фольклоре разных народов при отсутствии прямых взаимодействий. Показательно при этом, что одни и те же мотивные разработки появляются без очевидной их зависимости от темы: теоретически тема могла бы быть разработана и другими мотивами, но в силу вступает некая закономерность, когда определенная тема реализуется в определенном наборе мотивов. Приведем в качестве примера эпические сказания о богатыре-„малолетке” – здесь постоянно присутствуют отношения сына и отца.

Исходной является ситуация: герой рождается в результате чудесного зачатия; у героя нет отца либо в момент рождения он отсутствует; другая ситуация – герой „вымоленный” сын. Таково первое тематическое поле со своей относительно ограниченной семантикой. Конкретные мотивные воплощения здесь могут быть различными: „отец” героя – Солнце, „вождь небес”, змея, рыба; „обыкновенный отец” умер, уехал в поход; герой рождается от „случайной” связи матери с „чужим” богатырем (таков Сокольник в былинах). Тематическое поле изначально предполагает возможности не только довольно разнообразных объяснений, толкований, но и, что особенно существенно, различных продолжений с соответствующими смыслами. Поле включает то, что можно назвать семантическим зарядом, который вполне обнаруживает себя в соседних (дальнейших) полях: зависимость здесь безусловная, хотя и трудно объяснимая в своей жесткой повторяемости. Следующее тематическое поле связано с ростом героя и обнаружением в нем особенных качеств: он растет невероятно быстро, обретая силу, которую проверяет на сверстниках; при этом он проявляет дерзость, строптивость, непослушание. Семантика этого поля ведет нас как назад (качества героя, его отмеченность – результат необычайного появления на свет, потомственных связей), так и вперед (малолетнего героя ожидают великие подвиги). Здесь же намечается еще одна важная тема – отношения сына

с отцом и обусловленная характером этих отношений судьба героя. Необычное рождение его — источник не только раннего превосходства над окружающими и залог великих подвигов, но и нравственных испытаний и страданий: сверстники издеваются над ним, называют ублюдкой, „заугольником“, „подмененным“; героя мучает тайна или сознание особых обстоятельств рождения, отсутствия отца; он хочет найти отца (проникается ненавистью к нему). В разных сюжетах используются предоставляемые ситуацией возможности сюжетных разработок и психологических и бытовых мотивировок.

Новое тематическое поле занято мотивами встреч сына с отцом и последствий их. Самая драматическая ситуация — бой отца с сыном, но эпос знает и иные разработки: сын выручает отца либо отец приходит на помощь сыну, отец выступает наставником сына, передавая ему свой богатырский опыт. Ситуации эти осложняются мотивами неузнавания или запоздалого узнавания.

За каждым тематическим полем как бы закреплен свой фонд мотивов. Он ограничен, но состав его обеспечивает возможность исчерпывающей (в пределах, поставленных эпосу) реализации вероятностных коллизий, связанных с семантическим наполнением темы. Возможности эти, по-видимому, никогда не осуществляются полностью в рамках одной этнической традиции. В былинах, например, некоторые из них имеют характер тенденции, не получившей развития, сюжетного следа. Лишь в объеме всего известного материала, предоставляемого фольклором многих народов, они оказываются так или иначе осуществленными. Вариантность в таком случае может рассматриваться как приближение к полной реализации заложенных в замысле вероятностных возможностей. Происходит серия трансформационных операций, замкнутых в пределах заданных возможностей.

Другое проявление того же закона дает себя знать на уровне варьирования самих полей, создания „параллельных“, а также полей, соотносящихся по принципу дополнительности.

Уже темы „бой отца с сыном“ и „взаимопомощь отца и сына“ можно рассматривать как дополнительные. В некоторых версиях они объединяются: сын, отправившись на помощь отцу, „случайно“ оказывается его противником; в ходе столкновения недоразумение выясняется, и затем отец и сын действуют совместно. Варьирование темы выражается в том, что вместо отца и сына появляются персонажи с другими родственными отношениями (братья, дядя и племянник), а эта коллизия естественно требует других предшествующих тематических полей (исчезновение одного из братьев, увод в плен; братья оказываются в разных лагерях и т. д.).

Специальный интерес представляют случаи, когда параллельность или дополнительность возникают при сохранении „исходной“ семантики: тогда происходит ее частичный сдвиг, внесение новаций, существенные сюжетно-композиционные обновления. Такие трансформации совершаются и в пределах одной этнической традиции.

Возьмем болгарский материал, интересный обилием вариационных и трансформационных разработок. Ввиду трудностей с охватом известных текстов придется ограничиться избирательным их рассмотрением.

1. Поединок Марка Кралевича с сыном.

Марко за ужином „усмехается в усы” (смысл этого мотива, как увидим, устойчив). На вопрос матери о причинах смеха он отвечает: он удивляется, что такая мать воспитала сына-юнака, которому нет другого подобного. На это мать возражает: есть юнак посильнее Марка – это Дете Голомеше, он играет у белого моря в мелком песке. Марко отправляется на поиски юнака, вызывает его бороться, но Дете оказывается слишком мал, чтобы с ним биться. Марко спрашивает, кто он, и получает ответ:

Мене майкя Мара меанджикя,
мене баща Марко Кралевити [39, № 613].

Марко, ничего не сказав, уезжает.

Если учесть, что в болгарской эпической традиции Дете Голомеше обычно побратим Марка, участник совместных подвигов, а Мара его посестрима, то данный вариант можно считать вторичным и случайным. Но, с другой стороны, он удивительно естественно ложится в семантическую традицию знакомого тематического поля: у Марка где-то растет сын, прижитый от встречи с женщиной из „чужого” мира; сын обещает стать великим юнаком; Марко „случайно” встречает его. Здесь на это поле накладывается другое: великий юнак узнает, что где-то живет еще более сильный, отправляется на его поиск и вступает с ним в борьбу. Наложение одной темы на другую приводит, в частности, к тому, что за пределами повествования остаются история отношений Марка с Марой, перипетии роста и воспитания сына. Неясна и позиция отца: его молчаливый отъезд после встречи с сыном можно рассматривать как знак того, что он признал превосходство сына-юнака. Вторая тема переводит сюжет в сферу соперничества старшего и младшего юнаков.

2. Марко узнает о юнаке, с которым ему надлежит вступить в борьбу и который ищет встречи с ним.

В экспозиции может быть знакомый мотив: Марко за ужином усмехается в усы. Формула „Марко под мустак подсмива” появляется всякий раз в ситуации, когда Марка ожидает поединок с кем-то, кто претендует на победу над ним (кто сильнее его). Мать на этот раз открывает ему полную правду: нахвальщик – сын краля Волкашина (т. е., согласно эпической традиции, отца самого Марка) и некоей солуньской девки. Другими словами, враг – сводный брат Марка. По сути дела перед нами полная параллель классической коллизии „отец и сын – враги”. Дополнительный оттенок – осуждение матерью Марка поступка Волкашина, прижившего юнака на стороне [там же, № 610].

С основным тематическим полем сюжет связывается очень важным мотивом: по словам матери, солунский сводный брат – юнак сильнее Марка и победить его тот может не геройством, а лишь хитростью. Мать советует сыну переодеться монахом или цыганкой и ждать противника у источника; когда же он явится, Марко пусть попросит разрешения подержать коня, пока его хозяин обмоет лицо, и тогда вытащить саблю и ударить не по голове, а по быстрым ногам: так он одержит над ним верх [там же]. Марко так и поступает (см. еще [там же, № 611, 612]). Детали погубления солунского юнака определенно указывают на то, что тот наделен особыми качествами неуязвимости. „Хитрость” Марка на самом деле – обладание знаниями, позволяющими эту неуязвимость преодолеть; к ним относятся: принятие юнаком особого („другого”, „сакрального”) облика, выбор места у источника, у воды, знание незащищенной части тела врага. Между прочим, волшебные-колдовские детали всплывают в вариантных характеристиках былинного Сокольника, но там они малорелевантны.

3. Марко и Дете Дукадинче.

Тексты дают очень сложную картину пересечения тематических полей. Образ Дете многозначен, семантика его меняется/сдвигается от сюжета к сюжету, и совсем не просто выделить в нем доминантные смыслы. Согласно одному из устойчивых значений, Дете – богатырь-семилеток. Однако детскость его – черта переменная: в одних ситуациях она очевидна, в других – словно бы забыта и нерелевантна. Дете подобен другим богатырям-малолеткам: обыкновенные дети боятся его озорных проделок, избегают встреч с ним, играют рано утром, пока он спит [там же, № 592, 595, 598, 638]. Такая трактовка сразу же наводит на мысль, что Дете – сын великого юнака и что столкновение с отцом – его удел. Однако в данном случае фольклорное творчество не следует инерции и дает сюжетные сдвиги. Как след, не получающий прямого отклика и какого-либо развития, возникает мотив: мать советует Дете взять отцовского коня – это конь Марка Кралевича, он много раз был с ним [там же, № 594]. Если перед нами не просто отражение семантической глубины текста (подтекст), но характерное проявление вариационного механизма, то речь может идти о вероятном „переливании” мотивов с определенной семантикой в сюжеты, принадлежащие другим, „соседним” тематическим полям.

Дете Дукадинче не из разряда „незаконных” сыновей Марка Кралевича, не из тех, кто преисполнен желания отомстить отцу за позор. Принадлежность его к семантическому полю Сокольника мнимая, внешнее сходство не распространяется на семантику сюжетов и образа: речь может идти о том, что возникающее в процессе варьирования новое неизбежно отягощено реминисценциями из прошлого, несет в себе его повторения. Персонажи, обладающие какой-то общностью, будут похожи по нерелевантным признакам, доставшимся от традиции. След окажется лишним или даже противоречащим новому

смыслу. Поскольку Дете Дукадинче принадлежит к богатырям-малолеткам, ему могут быть приписаны любые мотивы, черты, ситуации, входящие в общий фонд, связанный с этим типом героев. Иные из них вполне вписываются в доминантную эпическую характеристику данного героя, другие же попадают сюда по инерции. Фольклорное творчество, однако, нимало не озабочено появлением противоречий, возникающих на этой почве, они неизбежны.

Дете Дукадинче из другого, чем Сокольник, тематического поля: он — богатырь нового поколения, готовый сменить поколение Марка и обладающий силой в семь раз большей. На место коллизии юнаки-родственники—враги приходит коллизия старший и младший юнаки—соперники. Параллелизм их очевиден, что и обеспечивает разработку их на основе общего мотивного фонда с исключением или добавлением соответственно своих мотивов.

Сюжеты о Дукадинче строятся „от Марка“: именно он узнает о могучем юнаке (от „звезды вечерницы“, из письма самого Дете и др.); он не может допустить, что есть некий малолеток в семь раз сильнее его. Происходит состязание, которое подтверждает справедливость молвы: камень Марка при метании падает на видимом расстоянии, в то время как камень Дете улетает так далеко, что его не найти. По совету матери Марко прибегает к хитрости либо — в вариантах — идет на прямое вероломство: он переодевается нищим, садится у источника; когда является Дете, он просит подать ему воды — и наносит удар саблей [там же, № 593].

Изоморфность с сюжетом „Марко и сводный брат“ очевидна. Расхождения главным образом сводятся к тому, что здесь господствует конфликт поколений юнаков. Нельзя, однако, не заметить, что разрешение конфликта не укладывается в характерную для эпоса концепцию смены старшего поколения богатырства младшим. Дете Дукадинче не соответствует знакомым по традиции представлениям о герое, идущем на смену „старшим“. В нем сильны значения „чужого“, „нахвальщика“, двойника эпических врагов. И в мотивах детства Дукадинче встречаются элементы, идущие от юнака младшего поколения и врага-нахвальщика.

Как и в случае с Сокольником, в болгарских песнях юному персонажу противостоит герой, воплощающий идеалы богатырства. Совпадение (Илья Муромец—Марко Кралевич), конечно, не случайно [158, с. 209]. Редкие варианты называют Дете Дукадинче внуком Марка: в единоборствах побеждает то один, то другой [там же, с. 210].

4. Марко и Мануш-воевода.

Вместо Дете Дукадинче, типового эпического персонажа с явными и имплицитными архаическими признаками, в версиях появляется Мануш-воевода. Он вызывает Марка на поединок. Марко „под мустак подсмева“, очевидно, недооценивая соперника. Мать уверяет его, что Мануш — юнак над юнаками, сын остается при своем [39, № 588].

Здесь случай поздней разработки темы, с одним существенным дополнением: Мустах — мнимый юнак.

5. Марко Кралевич и племянник.

Обратим внимание на сюжеты, где в роли соперника-противника Марка выступает сын его сестры. Отдельные слагаемые текстов оказываются типовыми: „племянник” – малолетний юнак; Дете Татуличе – эпический враг, он затворил дороги и ущелья, грозит одолеть Марка, сильнее которого он себя считает; Марко переодевается дровишем. Далее, однако, сюжет сворачивает в сторону от уже знакомого нам пути: Дете оказывается мнимым юнаком, напрасно похваставшим своей силой, он согласен служить настоящим юнакам в корчме [158, с. 208–209]. Таким образом утверждается неизменное превосходство Марка Кралевича в юнацком мире.

В другом сюжете Марко – участник сватовства, он побеждает в борьбе и питье вина представителей сил невесты; появляется „малко дете” и неожиданно побеждает Марка: выясняется, что это – сын его сестры [180, кн. 7, № 5].

6. Марко Кралевич и Муса Кеседжия.

Сюжет этот принадлежит к числу классических в южнославянском эпосе. Он, с одной стороны, вполне самостоятелен, а с другой – соприкасается с тематическим полем „Борьба юнака с чудовищами и этническими противниками”. При всем том есть варианты, которые прямо включаются в рассматриваемое нами тематическое поле. Вот достаточно показательный текст: повествование начинается знакомым мотивом (Марко „под мустак насмива”); на этот раз юнак смеется над Мусой Кеседжией, затворившим пути и ущелья, так что Марко не может пройти со своим войском. Мать советует сыну прикинуться нищим в женском платье и пойти к колодцу; он привлечет внимание подъехавшего Мусы тем, что на его глазах будет сеять муку обратной стороной сита; Муса слезет с коня, чтобы показать, как следует пользоваться ситом, – и тогда он в руках Марка. Все так и происходит, Марко расправляется с Мусой, действуя саблей и боздуханом (палицей) [39, № 608].

7. Марко Кралевич и Филип Маджарин.

В целом сюжет этот принадлежит к тому же тематическому полю, что и предыдущий, но с одним существенным дополнением: это также сюжет о борьбе юнака за возвращение похищенной жены. Однако некоторые версии сюжета на отдельных участках обнаруживают знакомые нам связи: Марко усмехается в усы, услышав, что Филип похвывается погубить его и двух его побратимов; Марко вступает с ним в борьбу, приняв облик монаха [там же, № 556]. Здесь характерные мотивы оказываются свободны от прямых переключек с тематическим полем „конфликт Марка с юным богатырем-родственником или младшим юнаком”. Впрочем, есть одно любопытное исключение: вместо Филипа Маджарина в роли похитителя жены Марка выступает „мышко дете” Груица. Можно спросить, случайно ли здесь оказывается малолетний богатырь, не подсказано ли его появление глубинными семантическими связями тематических полей либо, что скорее, действием эпической инерции, ведемой переключкой мотивов? [38, № 122].

Перекличка обосновывается еще и тем, что во всех рассмотренных сюжетах — при разнообразии мотивировок и конкретных обстоятельств — столкновение юнака с врагом вызвано „личными” отношениями либо эти отношения составляют непрерывный фон конфликтов.

Предложенный обзор сюжетов совершенно лишен диахронического подхода. У нас нет никаких оснований ставить вопрос о временном соотношении сюжетов или версий и вариантов и, следовательно, об исторической преемственности. Определенный набор мотивов и значений появляется с большей или меньшей закономерностью в аналогичных/сходных ситуациях. Варьируется, с одной стороны, сюжетный контекст, характер коллизий, состав персонажей, с другой — изложение изоморфных мотивов. Варьирование второго рода может быть обусловлено конкретной семантикой, но может быть и никак с нею не связано. Например, видно, что мотив переодевания юнака не является релевантным для всех сюжетов.

На фоне повторяющихся мотивов, совокупность которых порождает внутреннее единство или соотнесенность сюжетов на известном уровне, особую семантическую важность приобретают такие узловые моменты, как тип оппонента главного героя, отношения его с героем, знание героя о нем, действия оппонента (похвальба, вызов, агрессия, нападение на дом героя и др.). Эти моменты также получают типовое выражение и также подвергаются варьированию, в процессе которого, собственно, и появляются различия сюжетного свойства. Лишь анализ позволяет обнаружить за такими различиями инвариантное начало. Оно поддерживается наличием устойчивых типовых деталей, несущих особую семантическую нагрузку: там, где они отсутствуют, черты общности заметно ослабляются (малолетний богатырь, мотивы родства).

Особняком в болгарской традиции стоит образ малолетнего юнака, выступающего в обрядовой роли деверя в эпизодах эпического сватовства. В некоторых сюжетах с этим персонажем связаны архаические подробности. Младенец, сын молодой вдовы, только родившись, просит мать запеленать его, стянуть серебряной нитью и оставить в таком положении на три дня и три ночи. Пробудившись, сын просит отца коня, отцово оружие и его одежду. Далее следует рассказ о подвиге малолетнего юнака, обеспечивающего успех сватовства [там же, № 59]. По другим версиям, в поисках деверя, способного обеспечить сватовство, жених приходит „покрай слано море”, „на край Бело море” и т. д. и здесь находит малолетнего юнака: „дете голо, босо”, „гологлаво”, он зарыт по пояс в песок, играет камешками [39, № 377, 379; 38, № 59—62]. „Дете” ведет себя вызывающе, грозит убить пришельца камнем. Характерная подробность, относящаяся к его рождению:

...Ме роди люта арнаутка.
Мома ме роди край Белото море,
мен ме роди на мраморен камик
и ме покри у мраморен песок [39, № 382].

В этом варианте малолеток говорит Марку Кралевичу: „Ты юнак, я – юнак больший”. Далее происходит преобразование: „голо дете” превращается в юнака и с успехом выполняет функции деверя, уничтожая противников жениха. В одной из версий он наказывает Марка Кралевича, который, взяв на себя роль кума, не сумел охранить невесту [38, № 173]. Здесь, таким образом, конфликт малолетка с „главным” юнаком лишен окраски отношений родственников или поколений. Черты малолетства, явно с архаическим налетом, наложились на образ „избранного”, „единственного” исполнителя роли деверя-помощника в героическом сватовстве. В сюжеты о неслучайном избрании деверя и о его подвигах влились мотивы богатырского детства, и эти последние повлекли за собою эпизоды столкновения малолетка со старшими юнаками.

Можно заключить, что вариативность, рассмотренная нами, основывается на устойчивом взаимодействии нескольких тематических полей. В ходе такого взаимодействия сюжеты, оставаясь в пределах одного поля, заходят отдельными сторонами на участки другого. Семантика полей настолько широка, что даже весь набор сюжетов не покрывает полностью пространств их, оставляя незанятыми отдельные участки. При этом выделяются участки, на которых взаимодействие происходит особенно активно. Это открывает дополнительные возможности для „перетекания” мотивов, ситуаций, мотивных блоков и в конечном счете для образования специфических сюжетных гнезд.

Рассмотрим теперь случай, когда трансформационный процесс может быть прослежен на диахронном уровне: речь пойдет о южнославянских песнях Косовского цикла, которые с полным правом можно рассматривать как позднее образование, возникшее на основе трансформации классической эпической традиции. Наличие в этих песнях определенной конкретно-исторической привязки лишь подчеркивает особые отношения их с традицией. Более того, именно такая привязка позволяет с полной определенностью выявить принципиальное значение традиции и способов ее трансформации в образовании сюжетов, входящих в цикл. Как это ни парадоксально, политическая история (события вокруг Косовской битвы 1389 г.) дала лишь общий фон, некоторое количество реалий, но не определила содержания цикла и его типологии в истории эпоса. Принадлежность цикла не реальному, а эпическому миру сказалась в первую очередь в том, что в цикле была продолжена – в трансформированном виде – разработка темы, составляющей художественную и идеологическую сердцевину эпоса, – темы богатырства/юнашества. На разных этапах эпического творчества концепция богатырства реализовалась по-разному: в эпосе архаическом богатырство воплощало силы, обеспечивавшие функционирование рода, его защиту и благополучие, и было непосредственно включено в систему мифологического миропонимания эпической среды; в эпосе классическом богатырь/юнак сохранял традиционную роль защитника семьи/рода, некоторые функции куль-

турного героя, его облик и эпическая биография были густо насыщены фантастическими (отчасти мифологическими) элементами, но в то же время он действовал в условиях государственности, политических коллизий, предназначением его была защита своего народа, своей земли от иноземных врагов, отстаивание социальной справедливости и народных нравственных устоев. К этому типу принадлежит большинство героев русских былин и южнославянских юнацких песен. На более поздних – типологически – этапах эпического творчества обозначается тенденция к идентификации эпических героев с реальными историческими лицами и, наоборот, к поэтизации (через уподобление героям эпоса) реальных персонажей политической истории. В Косовском цикле именно этот процесс в его двусторонности получил свое наглядное выражение. Главная особенность – это прочная привязка (разумеется, без какой-либо датировки) всего цикла к Косовской битве. Герои цикла по-разному соотносятся с реальной историей. Одни – явно вымышленные, созданные эпической фантазией и включенные в события (это братья Юговичи, Банович Страхinja); вторые – персонажи чисто эпического склада, но идентифицированные с реально существовавшими лицами (царица Милица, Стефан Мусич); третьи – герои, черты которых частью идут от эпической традиции, частью же представляют переплавку реальных биографий (царь Лазарь, Милош Обилич, Вук Бранкович, царь Мурад). Относительно этой последней группы в особенности ученая инерция склонна судить, основываясь на безусловном факте существования прототипов. Отсюда преимущественное внимание к проявлениям сходства или несходства между прототипами и героями. При этом расхождения обычно относят на счет либо ошибок памяти слагателей, либо политической их тенденциозности. Между тем на самом деле в разного рода несовпадениях биографий эпических и реальных решающая роль принадлежит эпической традиции, т. е. в данном случае сложившимся устойчивым представлениям о разных типах эпических персонажей с характерными для каждого типа ролевыми функциями, поведенческими нормами, взаимными отношениями, проявляющимися в типовых же ситуациях и конфликтах. Встреча эпоса с реальной историей породила не просто отклик, но сдвиги в традиции, ее переосмысления, трансформации.

Счеты с традицией определили и сюжетный состав цикла. Он лишь в самом общем плане соотносится с событиями 1389 г. Цикл сосредоточен вокруг битвы, но также и вокруг героев, с каждым из которых связаны своя тема – одновременно „историческая” и эпическая, свои коллизии, порожденные в известной степени историей, но решаемые по-эпически. Цикл цементируется общей для сюжетов трагической развязкой – поражением и гибелью сербских юнаков. Но он также в известной мере объединяется общим начальным мотивом, который противостоит традиции, точнее сказать, переворачивает ее. Согласно этой традиции, над героем, вступающим на путь деяний-подвигов, висит тень предроканий опасности и даже гибели.

Герой идет навстречу им и побеждает. В классическом эпосе сталкиваются две провиденциальные позиции: угроза гибели и неизбежность победы. В Косовском цикле изначально утверждается не простая угроза, но неминуемость поражения и герои не просто смутно опасаются его, но знают о нем и тем не менее пренебрегают предсказаниями. Таким образом, в корне трансформируется одна из концепций богатырства: идея конечного торжества, достигаемого героем через готовность его идти навстречу предсказаниям и победить в результате напряжения всех его богатырских сил, уступает идее долга, исполнение которого связано с сознательной готовностью идти на верную гибель. В Косовском цикле эта идея реализуется через описание судьбы почти всех героев, через раскрытие их отношения к предсказанной неотвратимости гибели. И здесь эпическая традиция дает материал для переосмыслений. В классическом эпосе при описаниях выезда богатыря или юнака его преследуют грозные предупреждения в форме сновидений и др. (см. выше, с. 182–184). Герой противопоставляет им свою уверенность в правоте дела и в достаточности сил. У героев косовских песен остается лишь правота, а сил хватает на то, чтобы достойно встретить врага и не отступить перед ним, погибнув на поле битвы.

С эпической традицией связана и значительная для Косовского цикла тема измены. В классическом эпосе эта тема возникает в ситуациях временного пленения героя. Калин-царь предлагает Илье Муромцу перейти на сторону татар, но получает резкий отпор. Василий Игнатьевич прикидывается перебежчиком, чтобы расправиться с татарским войском. Бояре в критический для Киева момент готовы отдать его врагу. В Косовском цикле главные коллизии, психологические конфликты, личные столкновения героев предопределены обвинениями в измене, подозрениями в измене, высказываемыми одними, и желанием других опровергнуть наветы, а эпизод, венчающий геройское поведение главного юнака, построен на мотиве мнимого предательства. Эпическая топика не просто усложняется и обновляется за счет ряда мотивов и подробностей, но в центр ее выдвигается образ юнака, несправедливо заподозренного в измене и подвигом доказавшего свою преданность. Недаром Милош Обилич вышел за рамки вымышленного эпического героя и стал национальным героем сербского народа.

По-иному, чем в классическом эпосе, предстает образ правителя: в песенном царе Лазаре черты традиционного эпического царя (князя, краля), мудрого, но и пассивного, справедливого, но и способного на несправедливые поступки, дополняется и усложняется мотивами личной активности, а финал – гибель на поле боя – вносит в его характеристику вовсе необычное начало. Если добавить к этому, что в составе цикла мы находим сюжеты, не имеющие отношения к битве на Косовом поле, – о браке, воцарении Лазаря, о построении им монастыря, то налицо попытка создать почти идеальную биографию эпического владыки, ставшего жертвой неотвратимых сил истории.

Отнюдь не побочна и не случайна тема Стефана Мусича – юнака, опоздавшего на битву, знающего о ее исходе и тем не менее безоглядно устремляющегося на Косово поле с одной целью – чтобы исполнить долг и разделить с сербским войском его участь. Аналогичный сюжет представлен в русском легендарно-песенном цикле о разгроме Рязани татарами: Евпатий Коловрат не успевает к основной битве и вынужден в одиночку повторить трагический путь своих собратьев по оружию. За совпадением в темах кроется одна из загадок эпического творчества: сходные (или совпадающие) сюжетные темы и коллизии возникают в типовом сюжетно-тематическом контексте (в данном случае в контексте песен и сказаний о битве с ее предуказанным трагическим финалом) [166].

Пародирование как тип эпических трансформаций

1

Пародирование не столь частый тип отношений к эпической традиции, но эффективность его велика: оно ведет непосредственно к возникновению новых сюжетов, ситуаций, образов, в конечном счете – новых художественных концепций. В основе былинных пародий лежит прием образного, художественного, семантического переверачивания (выворачивания „наизнанку”) отдельных элементов эпического текста, образа или эпической поэтики. Если пародированию подвергается текст на всем его пространстве, то речь должна идти о переверачивании уже целого. Характерная особенность пародии состоит в том, что вновь возникающие тексты, образы, структуры более или менее отчетливо проецируются на какой-либо традиционный для эпоса источник и в сопоставлении с ним обретают свой смысл, значение. Добавим к этому, что пародия в ее чистом виде включает насмешливое начало, адресованное как изображаемым явлениям и предметам, так и источнику. Пародийный смех амбивалентен: он направлен на реальность содержания самой пародии, но также и на реальность содержания и на эстетику пародируемой традиции.

В тексте былины о Соловье Будимировиче и былины о Суровце-Суздальце из Сборника Кириши Данилова есть записка, создающая поэтически-возвышенный образ Русской земли, ее необозримых пространств и характерного для нее сочетания контрастных ландшафтов:

Высока ли высота поднебесная,
Глубока глубота окиян-море,
Широко раздолье по всей земли,
Глубоки омуты днепровские [1/3, с. 201].

В этой картине, помимо всего прочего, можно усмотреть явный след мифологического трехчастного деления мира: небо–земля–подводная глубина.

А вот что проделывает с этой картиной пародия:

Высока ли высота потолочная,
Глубока глубота подпольная,
А и широко раздолье — перед печью шесток,
Чистое поле — по подлавечью,
А и синее море — в лохани вода [там же, с. 141].

Космическое пространство превращается в сугубо домашнее, замыкаясь в стенах крестьянской избы: вместо небес — потолок, вместо окиян-моря — подпол, вместо всей земли — тесное местечко под лавками, вместо моря — лохань с водой. Возникает как бы двойной эффект: с одной стороны, обыденный интерьер крестьянской избы, будучи сопоставлен с классической былинной картиной, обретает неожиданные поэтические краски; с другой — сама былинная „высокая” реальность через пародирование снижается, профанируется.

В тексте Кирши Данилова пародийная заповка имеет своим продолжением пародийные же сюжетные эпизоды, батальные сцены, переворачивающие эпическую традицию. Героика, воинский пафос в результате опошляются, получая вывернутое бытовое отражение:

А и билася-дралася свекровь со снохой...
О том пироге, о яшном мушнике...
Убили оне курицу пропащую... [там же].

Откровенно издевательскую трактовку приобретают и сама битва, театр сражения, ее участники и оружие:

Еще билися невестки да со золовками,
Да боёвьма палками они — мутовками,
Еще ярьма луками — да коромыслами,
Да калеными стрелами — да всё веретёнами [там же].

Упоминаются еще „пушки-мушкеты горшечные”, „стрельба корчежками”, „тяжкие палицы — шемшуры”, „знамена помельные”; стрельбу ведут по печи, где „круглый пирог во осаде сидел”. Финал кухонного побоища — убитая курица, захват в плен пирога, бегство блинов горячих и шей кислых; триумф победителей — поедание каши и гороха. Пародийность здесь не сводится к буквальному переворачиванию былинных реалий и ситуаций, она шире — в насмешливом преобразении серьезного эпического мира на одном из его участков.

Рядом с бурлескными персонажами — участницами домашней свары, уподобленной былинному побоищу, возникают пародийные богатыри — подстать золовкам и снохам:

На ту же драку — великий бой
Выбегали тут три могучие богатыри:
А у первого могучего богатыря
Блинами голова испроломана,
А у другого могучего богатыря
Соломой ноги изломаны,

У третьего могучего богатыря
Кишкою брюхо пропороно [там же, с. 142].

„Прототипов” этим героям надо искать в былинне о Чуриле Пленковиче: там перед князем Владимиром появляются его незадачливые слуги – „молодцы”, искалеченные дружиной Чурилы: у них „булавами буйны головы пробиваны”, „кушаками головы завязаны”. Этот мотив пародия не просто подхватывает, но и развивает далее.

Здесь же появляется другой „сильный могуч богатырь”. Эта привычная формула сразу же комически разоблачается – через пародийное описание одежды Агафонушки. Былинные богатыри – Илья Муромец, Дюк Степанович – иногда одеты в роскошные шубы соболиные, одна пола шубы стоит пятьсот рублей, другая – тысячу. Особенным украшением богатырской шубы являются шелковые петли и золоченные пуговицы:

Да во пуговках литы добры молодцы,
Да во петельках шиты красны девицы [136, т. 3, с. 196].

Когда шубу застегивают – молодцы с девицами обнимаются, когда расстегивают – целуются.

Более соответствует героическому духу былин мотив:

Во пуговках литы люты звери,
Да во петельках шиты люты змеи [там же].

В критический для богатыря момент звери и змеи оживают и помогают одержать победу.

На фоне этих былинных чудес и гиперболических описаний становится очевидным пародийный характер изображения шубы Агафонушки:

А и шуба та на нем была свиных хвостов,
Бóлестью опушена, комухой подложена,
Чиры да вереды – то пуговики,
Сливные коросты – то петельки [73, с. 141].

Вот еще пример выварачивания наизнанку эпических стереотипов, в результате которого на них наносится оттенок издевки. Герой пародии – таракан по имени Гулейко: он уподобляется странствующему богатырю, и каждый шаг его соответственно гиперболически приподнят:

Как гулял Гулейко сорок лет за печью

(здесь вспоминается Святогор, странствующий без видимой цели)

Как гулял Гулейко ко печну столбу,
Как увидел Гулейко в лоханке воду:
„А не то ли, братцы, синё морё?”

Как увидел Гулейко — из чашки ложкой щи хлебают:
„А не то ли, братцы, корабли бежат,
Корабли бежат, да все гребцы гребут?“ [18, т. 1, с. 383].

Пародийные связи с источниками не всегда столь очевидны. Пример тому — „шутовая старина“ (определение сказителей) „Ловля филина“, известная по записям с Пинеги. Содержание ее — подчеркнуто нелепая история о мужиках, ловивших залетевшего в деревню филина. Комизм здесь двойной: с одной стороны, участники ловли приступают к делу как сверхсложному и сверхсерьезному, и здесь они уподобляются эпическим персонажам. Выражения типа „Еще щё у нас тако, Что удеялося“, „Собиралися ребяташки во единое собрание, За едно ле думу думали“, „Они садились вдруг по скамейкам вокруг“, „Уж мы как будем, ребята, Хилина делить?“, — это, конечно же, обращенные формулы былин и исторических песен, постоянно употреблявшиеся при описании сборов богатырей в поход, собраний казачьих атаманов перед важными событиями, раздела захваченной добычи. Контекст (ловля ненужной птицы мужиками) накладывает на эти выражения отпечаток иронии. С другой стороны, комизм усиливается, когда выясняется, что пустейший замысел, возведенный на высоту эпического деяния, мужики осуществить не в силах, потому что они неумехи и не знают, как подступить к простому делу. Пародийность здесь накладывается на типовые для русского фольклора сюжеты о глупцах, для которых любой пустяк вырастает в целую проблему. Эпическая традиция, просвечивающая сквозь сюжет о ловцах филина, усиливает комический эффект всей этой истории (тексты см. [там же, № 190, 194, 197; 41, № 200, 218]).

От „Ловли филина“ легко перейти к „небылицам“. Сказители былин любили эти песенки, исполняя их обычно на былинный манер. Песенки составлялись из стихов совершенно нелепого содержания, связанных между собою лишь рефреном типа:

Небылица в лицах, небывальщина,
Небывальщина да неслыхальщина.

Каждый стих — это изображение чего-то невероятного, невозможного в реальности:

Медведь летит да по поднебесью,
В когтях да он несет коровушку...
На дубу свинья да гнездо свила,
Гнездо свила да детей вывела... и т. д. [40, с. 360].

Вероятность восприятия небылиц в параметрах достоверности начисто исключается; несообразности, следующие одна за другой, вызывают комический эффект. Тем самым небылицы как бы противостоят эпосу, где любая невероятность, напротив, признается за реальность. В этом смысле небылицы пародируют эпос. Впрочем, можно встретить и случаи прямого пародирования былинных мотивов:

На чистом поле там корабль бежит,
По чисту полю вот корабль бежит,
Вот корабль бежит ён с опарою,
Ён с опарою да со печенками,
Он со парнями, со девчонками [135, с. 288].

Небыличные стихи предваряются нередко зачинами, отсылающими слушателя к хорошо знакомой им былинной традиции:

Хотите ли, братцы, старину скажу?

Тут же сказители дают понять, что они предлагают нечто иное:

Старину скажу да небывалую,
Небывалую да неслыханную [40, с. 360].

Или в шутейном роде:

Старину скажу да старичка свяжу со старушкою. [18, т. 1, с. 433].

Приведенные случаи пародирования, выражающие явно ироническое, скептическое отношение к классической эпике с ее эстетикой героики и веры в реальность фантастики, пронизанные шутовским, скоморошьям началом, скорее всего, принадлежат позднему крестьянскому творчеству: об этом говорит и густой местный северный колорит большинства текстов, и включенность их в сказительский репертуар. Возникает вопрос: как согласуются эти пародии в сознании сказителей с былинной классикой, к которой они относились вполне серьезно? Можно предположить, что пародийная эпика была направлена не против богатырского эпоса, который воспринимался как памятник далекого прошлого, ушедшего и невозвратимого, но против современности, в которой богатырства уже нет, а эпическое, былинное может выступать лишь в насмешливо вывернутом виде.

2

Наряду с пародиями откровенными, сохраняющими очевидный заряд насмешки над традицией, так или иначе снижающими высокий эпический пафос на уровень повседневной обыденности, в русском фольклоре известны пародии, к которым в полной мере относится определение Ю. Н. Тынянова: „необнаруженные”. Их „второй план”, по словам ученого, „пускай даже определенный, существует, но не вошел в литературное сознание, не подмечен, забыт”; „тогда, естественно, пародия воспринимается в одном плане... т. е. как всякое художественное произведение”; более того, „раз пародия не обнаружена, произведение меняется” [221, с. 433, 455]. Тынянов имел в виду факты литературы, но его наблюдения вполне приложимы к былинному творчеству. При этом мы вправе говорить о двойном „необнаружении” пародии: ее не замечала (или не вполне замечала) эпическая

среда, воспринимавшая лишь серьезный план и соответственно ставившая его в привычный эпический ряд; мимо нее проходили и исследователи, не придававшие принципиального значения второму плану, т. е. источникам и характеру отношения к традиции. Между тем обнаружение пародийности как некоторой системы, как типа трансформационного творчества проливает свет и на генетические проблемы, и — особенно — на самое внутреннее содержание этих произведений. Заранее скажем, что пародийное начало в них не является самоцелью, не организует их от начала до конца, а возникает на отдельных участках повествования, во многом определяя их ход и воздействуя в целом на сюжетику и концепционный план.

К числу „необнаруженных пародий” относится былина „Василий Игнатьевич и Кудреванко-царь” (вариант названия: „Васька Пьяница и Батыга”). Вполне серьезно и драматично начало былины — уникальная записка о турах златорогих и об угрозе Киеву, предсказываемой девицей на городской стене. Записка переходит в картину татарского нашествия, может быть, наиболее впечатляющую в цикле былин на эту тему. Следует традиционный эпизод с приездом татарского посла в Киев и с предъявлением ультиматума. Князь Владимир растерян и не знает, что предпринять. Наиболее типична версия, согласно которой в Киеве нет богатырей, вследствие чего Владимир совершенно беспомощен. С этого момента и возникают, а далее все усиливаются пародийные элементы в повествовании. Пародийным персонажем выступает Васька Пьяница, пародируемым — Ильей Муромец. Васька как бы повторяет моменты биографии Ильи, оттенки его поведения, его героический победный путь, но повторяет „навыворот”, иногда — в насмешливо-издевательских формах.

Вот ряд зеркально искаженных параллелей в былинах об Илье Муромце и о Ваське Пьянице.

1. В момент появления у стен Киева татар в городе не оказывается богатырей, а самый надежный из них — Илья Муромец находится в заточении: его велел заточить князь за несогласие с ним, за его открытый вызов. Соответственно единственный оставшийся в Киеве богатырь — это безвестный Васька: он пропился-проелся весь до ниточки, на нем ни рубахи, ни креста, и он „заточен” в кабаке.

2. Об Илье Муромце князю напоминает княгиня, и он спешит к погребу, умоляет Илью забыть о нанесенной обиде и выступить против татар. Илья готов исполнить долг и тут же получает коня и оружие. О существовании Васьки князю тоже сообщает княгиня. Поспешность, с какой собирается Владимир в кабак, описывается с долей юмора: он накидывает шубу на одно плечо и обувается на босу ногу. Ему приходится не просто упрашивать Василия, но и трижды подносить ему по ведру вина: у Васьки с похмелья болит голова и он никак не может прийти в себя. Кроме того, возникает и другая сложность — князю приходится выкупать у кабатчика одежду Васьки. При сопоставлении текстов былин об Илье Муромце

и о Ваське Пьянице пародийная переключка соответствующих ситуаций не вызывает сомнения. Илья Муромец в погребѣ:

Там перинушки, подушечки пуховые,
Одеяла снесены там теплые,
Ествушка поставлена хорошая,
А одежица на нем да живет сменная [136, т. 2, № 75].

Васенька Игнатьевич:

Он ведь спит тут на печке да на муравленке,
Да под тем же под красным под трубным окном,
Под одной он лежит рогозиною,
Кабы всё на вине у ёго пропито,
Во царевом кабаки да всё заложено [151, № 4, с. 18].

К Ваське возвращаются силы после опохмеления. Более того, к нему вернулась молодость: оба мотива в пародийном духе воспроизводят знаменитый эпизод, которым открывается эпическая биография Ильи, — исцеление его с помощью чудесного напитка и придание ему богатырской силы и неуязвимости.

3. Как и Илья Муромец, который, попав из погреба в княжеский дворец, весьма неучтиво обращается с боярами, Васька Пьяница в аналогичной ситуации:

Хватил-то ведь боярина за праву руку,
А-й снял его шубу да соболиную,
Надевал-то ведь эту шубу да на свои плечи [18, т. 2, с. 81].

Подобно Илье Василий пользуется поддержкой „голи кабацкой”: представители ее отказываются показать Владимиру дорогу в кабак („Ты не с нами думу думаешь — с боярами”) [151, № 4]. Василий словно бы сам подбрасывает мысль о своем подобии Илье: он просит Владимира поднести ему „чарочку похмельную”, „которой чарой пьет Илья Муромец” [149, вып. 2, с. 94].

4. Вся та часть былины, которая посвящена подвигу Васьки, строится с явной оглядкой на героические эпизоды былин об Илье Муромце. Пародийный момент ощутим в той легкости, с какой Васька побеждает татарское войско. В эпизоде мнимой измены богатыря и перехода его на сторону татар видится двойная переключка с былинами об Илье. С одной стороны, вспоминается эпизод, когда Калинцарь предлагает Илье перейти на его сторону, но тот гордо отказывается. Этот типовой для эпоса мотив в былине о Василии вывернут, ситуации придан внешне драматический (Василий сам соглашается перейти к татарам), а внутренне — гротесково-нелепый характер, патриотической героике придан оттенок несерьезности, игры. С другой стороны, здесь возникает переключка с сюжетом „Бунт Ильи против Владимира”: богатырь ведет на княжеско-боярский Киев голей кабацких и буйствует на городских улицах.

Василий — пародийный двойник Ильи Муромца, но моментами

он превращается в „настоящего”, серьезного его двойника. Его богатырство одновременно и истинное, и вывернутое. Пародийное моментами перекрывается серьезно-героическим, а на героическое бросается отблеск пародии. Васька Пьяница выглядит шутком, нечаянно оказавшимся в роли богатыря и удачно эту роль сыгравшим. И с татарами, и с боярами он расправляется одновременно богатырским и шутовским способом. Происходит, как выражался Ю. Н. Тынянов, „дерзкое смешение семантических рядов” [221, с. 295].

Острые пародийности в былине направлено, конечно, не на богатырство как таковое, хотя момент иронии и даже насмешки здесь налицо, но на традицию, замыкавшую богатырство в рамки „регулярности”, устоявшихся стереотипов. Былина-пародия утверждает возможность и правомочность появления богатыря среди „низов”, „голей кабацких”, богатыря с совершенно „нерегулярными” нормами поведения.

Пародийное начало заложено в былинах о новгородце Василии Буслаеве. Образ этот поражает своей парадоксальностью: в густом слое богатырских красок, наложенных на него, непросто отделить подлинное от мнимых, непросто понять, когда он „истинный” богатырь, а когда — антибогатырь, богатырь „навыворот”. Амбивалентная трактовка Буслаева (серьезная и пародийная), возможно, подсказана тем, что эпос о новгородском богатыре творился с очевидной полемической оглядкой на эпос о богатырях киевских. Былины о Василии демонстрируют отрицание канонов киевского былинного мира с его социумом, пространственным континуумом, героикой, предлагая иной эпический мир — со своим социумом, своей топографией и своими идеалами. Противопоставление идет, в частности, через подключение пародийного начала. Оно не всегда открывается прямо. Так, детство Василия описывается в духе былинной традиции, с оглядкой на былины о Волхе и Добрыне. Подобно второму, Василий — сын „честной вдовы” — рано обнаруживает недоюжнинную силу и испытывает ее на своих сверстниках. Подобно Волху, он проявляет склонность к учению. Но в то время как для Добрыни ребяческое озорство сменяется серьезными богатырскими подвигами, а для Волха учение — это путь к овладению опытом вождя и волшебника, Василий свою „науку” употребляет на антибогатырские дела и в сущности до конца жизни остается озорником.

Откровенно пародийный характер носит весь эпизод подбора Василием дружины. В нем ощутимы отголоски разных описаний дружин в киевских былинах, но все здесь предстает в вывернутом виде: и идея соответствия дружинников атаману, и ориентация на тех, кто способен выпить ведро вина и выдержать удар палицы, и социально-профессиональный отбор дружинников. Пародийная направленность всей истории с дружинниками лучше всего проясняется на эпизоде с Потанюшкой Хроменьким, ставшим чуть ли не первым в дружине Василия.

Картина новгородского пиршества — братчины, отражая реаль-

ность городского быта, представляет несомненную пародию на изображение княжеского киевского пира. Василий ведет себя похоже на Илью Муромца, но другая обстановка, другие социальные мотивы. При всей исторической – новгородской – окраске битва на Волховом мосту и обстоятельства вокруг нее представляют собой „вторичное” содержательное пространство: за сюжетными перипетиями угадывается киевский эпический план, подвергнутый трансформации. Подобно Илье Муромцу, Василий в самый важный момент „заточен” в погреб, но только всей ситуации придан комический оттенок – его запирает в погребе мать, применяя иногда собственную силу („хватила Васильюшку под пазуху”). В гротесковой манере описано, как мать выводит его из побоища: она вскакивает сзади ему „на могучие плечи”. В центре побоища оказывается служанка Буслаева – девушка-чернавушка, она действует коромыслом как палицей, а в вариантах само коромысло, вырвавшись из ее рук, „убивает силы-то до пяти сот”. В конкретных текстовых выражениях пародийная окраска, перекличка с вторым планом особенно очевидны. Добавим еще сюда изображение баталии в сочетании былинных стереотипов и бурлескной красочности.

Парадокс заключается в том, что рядом с пародийным выворачиванием классической эпической традиции в ее мотивных и стилистических элементах, вносящим неизбежно в содержание былины и в характеристику ее героя насмешку и иронию, прослеживается не менее определенная тенденция к изображению Василия Буслаева как героя нового типа, выросшего и действовавшего в уникальной социально-бытовой и культурной обстановке Великого Новгорода.

Оба этих качества по-особому проявляются во второй былине – о паломничестве и смерти Буслаева. Впрочем, насмешка и ирония здесь отступают перед пародийностью как способом неявного обнаружения серьезных, драматических коллизий. Второй план здесь вообще более укрыт. Поездка Василия лишь внешне связана с богомольными целями. Слова героя „С молоду бито много, граблено, Под старость надо душа спасти” в контексте всего повествования обнаруживают свою несостоятельность и могут трактоваться как самоирония. Поездка оказывается вовсе не богомольной по ее организации и поведению участников. Ее смысл в известной степени открывается, если в качестве второго плана подключить былинную „Илья Муромец и Соловей-разбойник”. Илья намерен совершить благочестивую поездку в Киев в пасхальные дни. Родители, благословляя его, предупреждают, чтобы он не брался за оружие и не имел бы воинственных замыслов. Тем не менее запрет приходится сразу же нарушить, когда Илья оказывается под Черниговом. За вычетом батальных сцен начало былины о паломничестве Василия повторяет начало названной былины, но в отличие от Ильи у Василия в мыслях нет соблюдать запрет. Он грубо и вполне намеренно нарушает правила поведения паломников – и в пути, и на месте, нарушения заложены в самом замысле похода. Если „истинный” богатырь (киевского менталитета)

нарушает запреты ради высокой цели, ведóмый предуказанностью деяний, то Буслаев делает это из озорства, из чувства противодействия, и в этом смысле он – антибогатырь, герой иного менталитета.

Кроме былины „Илья Муромец и Соловей-разбойник” в качестве второго плана естественно подключается былина о настоящих паломниках – „Сорок калик”. Герои ее идут в Иерусалим с самыми благими намерениями, истово исполняя все предписания, строго следуя выработанному кодексу. Один из мотивов былины: любое нарушение установленных для паломников норм грозит жестоким наказанием. „Сорок калик” – это былина о святом паломнике, оклеветанном и несправедливо подвергнутом казни, но избежавшем ее благодаря своей святости, доказавшем свою невиновность свершением чуда. Буслаев – грешный паломник, в ходе странствия лишь усугубляющий свою вину, нарушающий нормы поведения и гибнущий за это. Показательно, однако, что непосредственной причиной гибели Василия является не его кощунственные поступки в Иерусалиме, а вызов, который он бросает Смерти. Центральным во второй былине является эпизод встречи Буслаева с „пустой головой” и эпизод с камнем. Это своеобразный апофеоз Буслаева как антибогатыря. Как мы видели уже выше, истинные богатыри действуют вопреки грозным предупреждениям и побеждают силы, которые за ними стоят. Преодоление запрета входит в кодекс богатырства. Василий Буслаев, действуя вопреки предупреждению мертвой головы и нарушая запретную надпись на камне, поступает, казалось бы, как истинный богатырь. Он словно бы следует за Ильей Муромцем, который идет навстречу опасностям, предсказываемым надписями на камне, и снимает их своими подвигами. В случае с Василием Буслаевым происходит обратное: пытаясь опровергнуть угрозу, он гибнет; на языке эпоса это означает, что Буслаев не истинный богатырь.

Стоит принять во внимание, что идея борьбы с предметами или персонажами, непосредственно материализующими Смерть, в классическом эпосе не находит выражения: богатыри сталкиваются с Судьбой, с силами „иного” мира, попадают в царство Смерти и выходят оттуда. Ближайшую параллель в ситуации из былины о Буслаеве представляет духовный стих об Анике-воине. Герою этому приданы отчасти богатырские черты, но все же он не входит в традиционный состав киевского богатырства. Пресыщенный прежними победами (о них лишь упоминается), он решает отправиться в Иерусалим, но не ради благочестивых целей, а чтобы порубить и захватить в полон город. Путь ему преграждает „Чудо чудное”, сквозь мифологические атрибуты которого пробивается основное значение: „Я твоя смерть”. Попыткам Аники угрожать Чуду противопоставляется предупреждение: были на земле богатыри, Смерть их покосила, то же она хочет совершить и над Аникой [149, вып. 4].

Параллели былины с духовным стихом напрашиваются сами собой: отношение к Иерусалиму, встреча со Смертью, упоминание

о других богатырях, ранее погубленных, конечное поражение. Сюжет о Василии Буслаеве мог возникнуть вне прямого влияния духовного стиха об Анике-воине, но в нем сосредоточены те же представления и мотивы, характерные для средневековья и представленные в разного рода религиозных легендах, книжных сказаниях и т. д. [76, с. 346–348].

Столь сложный внутренне образ новгородского богатыря мог сложиться в фольклоре лишь путем трансформации, в том числе и пародирования, традиции – не только отдельных эпических тем, сюжетных ситуаций, стереотипов, но и эпической эстетики в ее существенных составляющих. Механизм этой – бессознательной в своих основах – творческой работы принадлежит к величайшим завоеваниям фольклорной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. А. Н. Первое совещание писателей и фольклористов // Фольклор : Бюлл. фольклорной секции Ин-та антропологии и этнографии АН СССР. Отд. отг. из журн. СЭ (1934. № 1—2).
2. А. П. Фольклор // Энциклопедический словарь Русского Библиографического института Гранат. 7-е изд. 1927. Т. 44.
- ✓ 3. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика : Итоги и перспективы изучения. М., 1986.
4. Адоньева С. Б. Волшебная сказка в контексте традиционной фольклорной культуры : Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1989.
5. Азадовский М. К. Об этнографическом изучении русского населения Сибири // Труды Съезда по организации Института исследования Сибири. Томск, 1919. Ч. 3.
6. Азадовский М. Беседы собирателя : О собирании и записывании памятников устного творчества применительно к Сибири. Иркутск, 1924.
7. Азадовский М. К. Сибирская тема в изучении русского устного творчества. Иркутск, 1925.
8. Азадовский М. Пути этнографических изучений Восточно-Сибирского отдела Гос. Русского географического общества. Иркутск, 1926.
9. Азадовский М. К. Место и роль фольклора в организации краеведческих изучений // Труды Первого сибирского краевого научно-исследовательского съезда. Новосибирск, 1928. Т. 4.
10. Азадовский М. Проблема фольклора (в порядке обсуждения) // Народное творчество. 1939. № 4.
11. Азадовский М. К. Советская фольклористика за 20 лет // Сов. фольклор. 1939. № 6.
- ✓ 12. Андреев Н. П. Фольклор и его история // Русский фольклор : Хрестоматия для высших педагогических учебных заведений / Сост. Н. П. Андреев. 2-е изд., перераб. М.; Л., 1938.
13. Андреев Н. П. Великая Октябрьская социалистическая революция и народное творчество // Сов. фольклор. 1939. № 6.
14. Аникин В. П., Круглов Ю. Г. Русское народное поэтическое творчество. М., 1983.
15. Антонова Е. В. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии : Опыт реконструкции мировосприятия. М., 1984.
16. Арельные исследования в языкознании и этнографии : (Язык и этнос). Л., 1983.
17. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.
18. Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899—1901 гг. М., 1904. Т. 1; Прага, 1938. Т. 2; СПб., 1910. Т. 3.
19. Астахова А. М. Дискуссия о сущности и задачах фольклора в Ленинградском институте речевой культуры 11 июня 1931 г. // СЭ. 1931. № 3—4.
20. Астахова А. М. Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948.
21. Астахова А. М. Былины : Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966.
- ✓ 22. Астахова А. М. Вопросы изучения русского фольклора в годы 1917—1944 // Русский фольклор : Библиографический указатель. 1917—1944 / Сост. М. Я. Мельц. Л., 1966.

23. Байбури́н А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.

✓ 24. Байбури́н А. К. Причитания: текст и контекст // *Artes Populares* 14. Уб. of the Dep. of Folklore / Ed. by V. Voigt. Budapest, 1985.

✓ 25. Байбури́н А. К., Левинтон Г. А. О соотношении фольклорных и этнографических фактов // *Acta Ethnographica*. 1983. Т. 32.

✓ 26. Банин А. А. Трудовые артельные песни и припевки. М., 1971.

✓ 27. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1986.

28. Белецкая Е. М. Песенный фольклор гребенских казаков (по материалам станции Гребенской): Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1976.

✓ 29. Бернштам Т. А. Свадебный плач в обрядовой культуре восточных славян (XIX—начало XX в.) // *Русский Север*: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. Л., 1986.

✓ 30. Бернштам Т. А. Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX—начала XX в.: Половозрастной аспект традиционной культуры. Л., 1988.

31. Берталанфи Л. фон. Общая теория систем — обзор проблем и результатов // *Системные исследования*: Ежегодник 1969. М., 1969.

✓ 32. Блажес В. В. Сатира и юмор в дореволюционном фольклоре рабочих Урала. Свердловск, 1987.

33. Бован В. Српске народне песме со Косова и Метохије. Приштина, 1977.

34. Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.

35. Бочков П. Рец. на кн.: Традиции русского фольклора. МГУ, 1986 // БФ. 1987. Кн. 3.

36. Бояджиева Ст. Някои тенденции в късия развой на българската народна балада // *Фолклор и общество*. София, 1977.

37. Буковский В. И возвращается ветер... // *Театр*. 1990. № 3.

38. Български народни песни собрани од братя Миладиновци Димитрия и Константина. Загреб, 1861.

39. Български юнашки епос / Научен руководител Цв. Романска // *Сборник за народни умотворения и народопис*. София, 1971. Кн. 53.

40. Былины / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Б. Н. Путилова. Л., 1986.

41. Былины Севера / Подгот. текста и коммент. А. М. Астаховой. М.; Л., 1951. Т. 2.

42. Вакарелски Х. Этнография на България. София, 1977.

43. Васильков Я. В. Земледельческий миф в древнеиндийском эпосе: (Сказание о Рашьяшринге) // *Литература и культура средневековой Индии*. М., 1979.

44. Васильков Я. В. Древнеиндийский вариант сюжета о „безобразной невесте” и его ритуальные связи // *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*. М., 1988.

45. Венедиков И. Сватба // *Миф: Митология, искусство, фолклор*. София, 1985. Т. 1.

46. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. Л., 1940.

47. Виноградов Б. С. Повесть Л. Н. Толстого „Казак” и народное творчество гребенского казачества // *Изв. Грозн. обл. ин-та и музея краеведения*. Грозный, 1950. Вып. 2—3.

48. Виноградов Г. Детский фольклор и быт: Программа наблюдений. Иркутск, 1925.

✓ 49. Виноградова Л. Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: Генезис и типология колядования. М., 1982.

50. Виноградова Л. Н. Отражение древнеславянских мифологических представлений в „малых” формах // *История, культура, этнография и фольклор славянских народов: X Междунар. съезд славистов*. Докл. сов. делегации. М., 1988.

✓ 51. Власова З. И. Скоморохи и свадьба: (К вопросу об эволюции отдельных моментов обряда) // РФ 25.

52. Гаврилова Т. С. Пословица и контекст (собрание пословиц в самозаписи Е. И. Колесниковой) // РФ 25.

- ✓ 53. Ганчев И., Чимев К., Стоянов И. Математический фольклор. М., 1987.
54. Горелов А. А. Н. С. Лесков и народная культура. Л., 1988.
55. Гошовский В. У истоков народной музыки славян : Очерки по музыкальному славяноведению. М., 1971.
56. Грачева Г. Н. Традиционное мировоззрение охотников Таймыра (на материалах нганасан XIX—начала XX в.). Л., 1983.
57. Гринцер П. А. Стилистическое развертывание темы в санскритском эпосе // Памятники книжного эпоса : Стиль и типологические особенности. М., 1978.
58. Грица С. Й. Категорія парадигми у вивченні варіаційної специфіки фольклору // Народна творчість та етнографія. 1979. № 2.
59. Грица С. И. Межэтнические связи в фольклоре пограничий // Национальные традиции и процесс интернационализации в сфере художественной культуры. Киев, 1987.
60. Громыко М. М. Обычай побратимства в былинах // ФиЭ. 1984.
61. Громыко М. М. Традиционные нормы поведения и формы общения русских крестьян XIX в. М., 1986.
62. Громыко М. М. Духовная культура русского, украинского и белорусского крестьянства XVIII—XIX вв. : Предмет и проблемы исследования // История, культура, этнография и фольклор славянских народов : X Междунар. съезд славистов : Докл. сов. делегации. М., 1988.
- ✦ 63. Гура А. В., Терновская О. А., Толстая С. М. К характеристике ритуальных форм речи у славян // Структура текста — 81 : Тез. симпоз. М., 1981.
- ✦ 64. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.
65. Гусев В. Е. Фольклор : История термина и его современные значения // СЭ. 1966. № 2.
- ✦ 66. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л., 1967.
- ✦ 67. Гусев В. Е. Виды современного фольклора славянских народов // История, культура, фольклор и этнография славянских народов : VI Междунар. съезд славистов : Докл. сов. делегации. М., 1968.
- ✦ 68. Гусев В. Е. Полифункциональность фольклора // Македонски фолклор. 1976. № 18.
- ✦ 69. Даркевич В. П. Народная культура средневековья : Светская праздничная жизнь в искусстве IX—XVI вв. М., 1988.
70. Дзенискевич Г. И. Медведь в фольклоре индейцев Аляски // ФиЭ. 1984.
71. Дискуссия о значении фольклора и фольклористики в реконструктивный период // Лит. и марксизм. 1931. Кн. 5, 6.
72. Дмитриевский В. Плюрализм... Это сколько? // Театр. 1989. № 9.
73. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Изд. подгот. А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. 2-е изд., доп. М., 1977.
74. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка // Новое в лингвистике. М., 1960. Вып. 1.
75. Еремина В. И. Обряд соумирания в фольклорной и литературной традиции // РФ 25.
76. Жданов И. Русский былевой эпос : Исследования и материалы. СПб., 1895.
77. Жегулин А. Черные камни : Автобиографическая повесть // Знамя. 1988. № 7.
78. Живков Т. И. Народ и песен : Проблемы на фолклорната песенна традиция. София, 1977.
79. Живков Т. И. Фолклористика и литературознание // БФ. 1980. Кн. 3.
80. Живков Т. И. Етнокультурно единство и фолклор. София, 1987.
- ✦ 81. Жирмунский В. М. Проблема фольклора // Сергею Федоровичу Ольденбургу к пятидесятилетию научно-общественной деятельности. 1882—1932. Л., 1934.
82. Земцовский И. И. Социальный контекст в художественном тексте // Искусство и социокультурный контекст. Л., 1968.
83. Земцовский И. Народная музыка и современность : (К проблеме определения фольклора) // Современность и фольклор. М., 1977.

84. Земцовский И. И. Проблема варианта в свете музыкальной типологии : (Опыт этномузыковедческой постановки вопроса) // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980.

85. Земцовский И. И. Введение в вероятностный мир фольклора (к проблеме этномузыковедческой методологии) // Методы изучения фольклора. Л., 1983.

86. Земцовский И. К теории жанра в фольклоре // Сов. музыка. 1983. № 4.

87. Земцовский И. И. Введение в теорию жанра и стилия в фольклоре : К теории жанра в фольклоре : Стиль, жанр, форма // Actes Populaires 14. Yb. of the Dep. of Folklore / Ed. by V. Voigt. Budapest, 1985.

88. Земцовский И., Кунаббаева А. Эпические универсалии // Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine. Posebna izdanja. Knj. LXXVII // Odjeljenje društvenih nauka. Sarajevo, 1986. Knj. 16.

89. Иванов В. В. О взаимодействии динамического исследования эволюции языка, текста и культуры // Исследования по структуре текста. М., 1987.

90. Иванов В. В. О некоторых принципах современной науки и их приложения к семиотике малых (кратких) жанров // Этнолингвистика текста : Семантика малых форм фольклора : Тез. и предвар. материалы к симпозиуму. М., 1988. Вып. 1.

91. Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы : (Древний период). М., 1965.

92. Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей : Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. М., 1974.

93. Иллева Л. М. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора : Проблема теории и типологии : Автореф. дис. ... канд. искусств. Л., 1985.

94. Истомин И. Песни енисейских лесосплавщиков. М., 1977.

95. Исторические песни XIII-XVI веков / Изд. подгот. Б. Н. Путилов и Б. М. Добровольский. М.; Л., 1960.

96. Касавин И. Т. Познавание в мире традиций. М., 1900.

97. Кейтка К. Музыкальная этнография на Украине в послереволюционные годы // Этнография. 1926. № 1-2.

98. Кенин-Лопсан М. Б. Обрядовая практика и фольклор тувинского шаманства : Конец XIX-начало XX в. Новосибирск, 1987.

99. Кербелите Б. П. Методика описания структур и смысла сказок и некоторые ее возможности // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР : Поэтика и стилистика. М., 1980.

100. Конечный А. М. Раек в системе петербургской народной культуры // РФ 25.

101. Кошелев Я. Р. Вопросы русского фольклора Сибири (дооктябрьский период). Томск, 1963.

102. Криничная Н. А. Эпические произведения о принесении строительной жертвы // ФиЭ. 1984.

103. Кулишић Ш., Петровић П. Ж., Пантелић Н. Српски митолошки речник. Београд, 1970.

104. Левинтон Г. А. К вопросу о функции словесных компонентов обряда // ФиЭ. 1974.

105. Левинтон Г. А. Разбор одного русского свадебного причитания // Semiotics and history of culture : In Honor of Jurij Lotman studies in Russian. Slavica Publish. 1988.

106. Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983.

107. Лесевич В. Фольклор и его изучение // Памяти В. Г. Белинского : Литературный сборник, составленный из трудов русских литераторов. М., 1899.

108. Липский А. Н. К вопросу об изучении фольклора туземцев Сибири : (Реферат) // Тр. Съезда по организации Ин-та изучения Сибири. Томск, 1919. Ч. 3.

109. Лозанова А. Н. К ближайшим задачам советской фольклористики // СЭ. 1932. № 2.

110. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1 : Введение, теория стиха // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1964. Т. 1.

111. *Лотман Ю. М.* К современному понятию текста // Семиотика культуры: Тез. докл. всесоюз. школы-семинара по семиотике культуры 8–18 сент. 1988 г., Архангельск, 1988.
- + 112. *Мальцев Г. И.* Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики: (Исследования по эстетике устнопоэтического канона). Л., 1989.
113. *Материалы к Полесскому этнолингвистическому атласу*: Опыт картографирования // СибФ. 1986.
114. *Мелетинский Е. М.* Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники. М., 1963.
- + 115. *Мелетинский Е. М.* Первобытные истоки словесного искусства // Ранние формы искусства. М., 1972.
116. *Мелетинский Е. М.* Об архетипе инцеста в фольклорной традиции (особенно в героическом мифе) // ФиЭ. 1984.
- + 117. *Мелетинский Е. М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.
118. *Мелетинский Е. М.* „Историческая поэтика” А. Н. Веселовского и проблемы происхождения повествовательной литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986.
119. *Мельников М. Н.* Опыт культурной типологии населения восточных славян в Сибири в связи с изучением фольклора // Сибирский фольклор: Межвузов. сб. науч. тр. Новосибирск, 1980.
120. *Меньшикова Т.* Что знает народ // Сов. культура. 1989. 27 июня.
121. *Мелкое слово. Песни: Сказки*: Дореволюционный фольклор Прикамья / Собр. В. Н. Серебренников. Ред., послесл. и примеч. Г. И. Бомштейна. Пермь, 1964.
122. *Милевский Т.* Предпосылки типологического языкознания // Исследования по структурной типологии. М., 1963.
123. *Морозов И. А.* Об опыте картографирования фольклорных текстов (на материале восточнославянских народных игр) // Ареальные исследования в языкознании и этнографии: Тез. Пятой конф. на тему „Проблемы атласной картографии”. Уфа, 1985.
124. *Мохирев И., Харьков В., Браз С.* Народные песни Кировской области. М., 1966.
125. *Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока.* Новосибирск, 1986. Вып. 3.
126. *Музыкальная этнография* / Под ред. Н. Ф. Финдейзена. Л., 1926.
127. *Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области в записях 1970–1980 гг.* / Ред.-сост. В. А. Лапин. Л., 1987. Вып. 1.
128. *Народное творчество Северной Двины* / Сост. сб. и авторы вступ. ст. В. В. Митрофанова и Л. В. Федорова. Архангельск, 1966.
129. *Наша анкета: „Что нас тревожит?”* // Вопр. лит. 1989. № 12.
- + 130. *Неклюдов С. Ю.* О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов // ФиЭ. 1984.
- + 131. *Некрылова А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII–начало XX в. Л., 1984.
- + 132. *Никитина С. Е.* Устная народная культура как лингвистический объект // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1982. № 5.
133. *Нинюв А. А.* Мастер и прокуратор // Знамя. 1990. № 1.
134. *Новик Е. С.* Обряд и фольклор в сибирском шаманстве. М., 1984.
135. *Онежские былины* / Подбор былин и науч. ред. текстов Ю. М. Соколова. Подгот. текстов к печати, примеч. и словарь В. И. Чичерова. М., 1948.
136. *Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года.* М.; Л., 1949–1951. Т. 1–3.
- + 137. *Опекаловский И. А.* О фольклоре: Определение фольклора и главные его свойства // Сборник Тверского общества любителей истории, археологии и естествознания. Тверь, 1903. Вып. 1.
- + 138. *Паремилогический сборник: Пословица; Загадка (структура, смысл, текст).* М., 1978.

139. *Парпулова Л.* За съдържанието термина мотив във фолклористика // БФ. 1976. Кн. 3—4.

140. *Парпулова Л.* Наблюдения върху отношенията между мотива и морфологическата функция в повествователния фолклор // БФ. 1978. Кн. 2.

141. *Парпулова-Грибъл Л.* Към реконструкцията на отношенията между фолклор и религия на Балканите през Средните векове : (Въз основа на баладата „Вградена невеста“) // American Contribution to the Tenth International Congress of Slavists. Sofia, Sept. 1983 / Ed. by J. G. Harris. Columbus, Ohio, 1988. Vol. 2.

142. *Пасхалов В.* Деятельность московских музыкантов-этнографов за последние 8 лет // Этнография. 1926. № 1—2.

143. *Пашина О. А.* Календарные песни : (Проблемы ареального исследования) // РФ 25.

144. *Первое совещание писателей и фольклористов* // СЭ. 1934. № 1—2.

145. *Пермяков Г. Л.* Избранные пословицы и поговорки народов Востока. М., 1968.

146. *Пермяков Г. Л.* От поговорки до сказки : (Заметки по общей теории клише). М., 1970.

147. *Песни и сказки Ярославской области* / Под общей ред. Э. В. Померанцевой. Ярославль, 1958.

148. *Песни, сказки, частушки Саратовского Поволжья* / Сост. Т. М. Акимова, В. К. Архангельская. Саратов, 1969.

149. *Песни, собранные П. В. Киреевским*. М., 1861—1862. Вып. 2—4.

150. *Петров В.* Мисце фольклору в краізнавстві // Етногр. вісн. 1925. Кн. 1.

151. *Печорские былины* / Записал Н. Ончуков. СПб., 1904.

152. *Плюханова И.* Народные представления о корабле России XVII века // Semiotics and History of Culture : In Honor of Jurij Lotman studies in Russian, Slavica Publish. 1988.

153. *Полесский этнографический сборник*. М., 1983.

154. *Полесский этнолингвистический сборник* : Материалы и исслед. М., 1983.

155. *Поляк И.* Песни задрипанного ДПР // Октябрь. 1990. № 1.

156. *Поляков Ю.* Томление духа // Лит. газ. 1988. 26 окт.

157. *Поэзия первобытного общества и родового строя* : Тексты и комментарии. М.; Л., 1927.

158. *Преглед на българските народни песни* / Под ред. на Ст. Романски. Втора половина // Изв. на Семинара по славянска филология при Унив. в София. 1929. Вып. 6.

159. *Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера* (вторая половина XIX—начало XX в.). Л., 1976.

160. *Пропп В. Я.* Морфология сказки. Л., 1928. 2-е изд. М., 1969.

161. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946; 2-е изд. Л., 1986.

162. *Пропп В. Я.* Русский героический эпос. 2-е изд., доп. М., 1958.

163. *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность : Избр. ст. М., 1976.

164. *Путилов Б. Н.* Исторические корни и генезис славянских баллад об инцесте: Докл. для VII Междунар. конгр. антропол. и этногр. наук. М., 1964.

165. *Путилов Б. Н.* История одной сюжетной загадки (былина о Михайле Козарине) // Вопросы фольклора. Томск, 1965.

166. *Путилов Б. Н.* Юнацкие песни Косовского цикла и русский эпос // Рус. лит. 1966. № 2.

167. *Путилов Б. Н.* Эпос и обряд // ФиЭ. 1974.

168. *Путилов Б. Н.* Миф — обряд — песня Новой Гвинеи. М., 1980.

169. *Путилов Б. Н.* Героический эпос и действительность. Л., 1988.

170. *Радусинович П. С.* Сула Радов као персонификација колективне свијести и мудрости народа. Београд, 1981.

171. *Раевский Д. С.* О генезисе повествовательной мифологии как средства моделирования мира // ФиЭ. 1984.

172. *Реуененкова Е. В.* О некоторых истоках поэтического творчества в Индонезии (шаман — певец — сказитель) // ФИЭ. 1984.

173. *Русский фольклор : Библиографический указатель 1901—1916* / Сост. М. Я. Мельц. Л., 1961—1981.
174. *Русский фольклор в Латвии : Песни, обряды и детский фольклор* / Сост. И. Д. Фридрих. Рига, 1972.
175. *Русское народное поэтическое творчество : Пособие для вузов* / Под общей ред. П. Г. Богатырева. 2-е изд. М., 1976.
176. *Рыбакова Л. В.* К проблеме мифологических традиций в русской народной лирике // *Фольклор народов РСФСР : Межвуз. науч. сб.* Уфа, 1980.
177. *Рыбакова Л. В.* Мифологические и обрядовые связи русских народных необрядовых песен (песни о молодухе и свекре) : Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Л., 1984.
178. *Самарин Ю.* У московских фольклористов // СЭ. 1931. № 3—4.
179. *Самойлов Л.* Правосудие и два креста // *Нева*. 1988. № 5.
180. *Сборник за народни умотворения, наука и книжнина.* София, 1889. Кн. 1; 1892. Кн. 7.
181. *Селиванова С. В.* К проблеме исследования древних основ литературного текста (Апокриф „Сказание отца Агапия“) // *РФ* 25.
182. *Сем Ю. А.* Жанровая классификация нанайского фольклора // *Фольклор и этнография народов Сибири : Межвуз. сб. науч. тр.* Л., 1986.
183. *Семиотика культуры : Тез. докл. Всесоюз. школы-семинара по семиотике культуры 8—18 сент. 1988 г.* Архангельск, 1988.
184. *Сибирская живая старина : Этногр. сб.* Иркутск, 1923. Вып. 1; 1924. Вып. 2; 1925. Вып. 3—4; 1926. Вып. 5, 6; 1928. Вып. 7; 1929. Вып. 8—9.
185. *Сильман Т.* Заметки о лирике. Л., 1977.
186. *Сказки и песни Вологодской области* / Сост. С. И. Минц, Н. И. Савушкун. М., 1955.
187. *Словник восточнославянских фольклористических терминов.* Минск, 1986.
188. *Смирнов Ю. И.* Эпика Полесья // *СиБФ*. 1978.
189. *Совещание по фольклору* // *Народное творчество*. 1939. № 4.
190. *Соколов Б. М.* Русский фольклор. Вып. 1. Былины. 2-е изд. М., 1931.
191. *Соколов Ю. М.* Материалы по народной словесности в общем масштабе краеведных работ // *Дневник Всероссийской конференции научных обществ по изучению местного края*. 20 дек. 1921 г. М., 1921. № 4.
192. *Соколов Ю.* Что поет и рассказывает деревня // *Жизнь*. 1924. № 1.
193. *Соколов Ю.* Работа по русскому фольклору за революционный период // *Этнография*. 1926. № 1—2.
194. *Соколов Ю.* Фольклористика и литературоведение // *Памяти П. Н. Сакулина*. М., 1931.
195. *Соколов Ю. М.* Что такое фольклор. М., 1935.
196. *Соколов Ю. М.* Русский фольклор : Учебник для вузов. М., 1938.
197. *Солженицын А.* Архипелаг Гулаг. 1918—1956 : Опыт художественного исследования. М., 1989. Т. 2.
198. *Српске народне pjesme / Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић.* Београд, 1958. Књ. 2.
199. *Стреляный А.* Последний романтик // *Дружба народов*. 1928. № 11.
200. *Терновская О. А.* Словесные формулы в урожайной обрядности восточных славян // *ФиЭ*. 1974.
201. *Толстая С. М.* Вариативность формальной структуры обряда (Купала и Марена) // *Труды по знаковым системам*. Тарту, 1982. Т. 15.
202. *Толстой Н. И.* Некоторые вопросы лингво- и этнографических исследований // *Проблемы картографирования в языкознании и этнографии*. Л., 1974.
203. *Толстой Н. И.* Вербальный текст как ключ к семантике обряда // *Структура текста — 81 : Тез. симпоз.* М., 1981.
204. *Толстой Н. И.* Из „грамматики“ славянских обрядов // *Тр. по знаковым системам*. Тарту, 1982. Т. 15.
205. *Толстой Н. И.* О задачах этнолингвистического изучения Полесья // *Полесский этнолингвистический сборник : Материалы и исследования*. М., 1983.
206. *Толстой Н.* Введение // *СиБФ*. 1984.

207. Толстой Н. И. Невестка стала в поле тополем („тополей“) // СиБФ. 1986.
208. Толстой Н. И., Толстая С. М. Ареальные аспекты славянской духовной культуры // Ареальные исследования в языкознании и этнографии : Крат. сообщ. Л., 1978.
209. Толстой Н. И., Толстая С. М. К реконструкции древнеславянской духовной культуры (лингвоэтнографический аспект) // Славянское языкознание : VIII Междунар. съезд славистов. Загреб—Люблина, сент. 1978 г. : Докл. сов. делегации. М., 1978.
210. Толстые Н. И. и С. М. Заметки по славянскому язычеству. 5. Защита от града в Драгачеве и других сербских зонах // СиБФ. 1981.
- † 211. Топоров В. Н. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией „мирового дерева“ // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1971. Т. 5.
- † 212. Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов : Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства. М., 1972.
- † 213. Топоров В. Н. О числовых моделях в архаических текстах // Структура текста. М., 1980.
214. Топоров В. Н. Модель мира // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2.
- † 215. Топоров В. Н. О ритуале : Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.
216. Торопецкие песни : Песни родины М. Мусоргского / Запись, сост. и коммент. И. Земцовского. Л., 1967.
217. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири : Пространство и время, Вещный мир. Новосибирск, 1988.
218. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири : Человек. Общество. Новосибирск, 1989.
219. Традиционные верования и быт народов Сибири : XIX—начало XX в. Новосибирск, 1987.
- † 220. Тудоровская Е. А. О внепесенных связях народной обрядовой песни // ФиЭ. 1974.
221. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
222. Угличские народные песни : Из новых записей русских народных песен / Сост.-ред. И. И. Земцовский. М., 1974.
223. Уральский фольклор / Под ред. М. Г. Китайника. Свердловск, 1949.
224. Федорова И. К. К вопросу о связи петроглифов о. Пасхи с рапануйским фольклором // ФиЭ. 1970.
- ✳ 225. Фойт В. Семиотика и фольклор // Семиотика и художественное творчество. М., 1977.
226. Хороводные и игровые песни Сибири / Вступ. ст., сост. и примеч. Ф. Ф. Болонева, М. Н. Мельникова. Новосибирск, 1985.
227. Художественный фольклор. М., 1926. Вып. 1.
- † 228. Цивьян Т. В. О модели мира // СиБФ. 1989.
- ✓ 229. Цивьян Т. В. Лингвистические основы Балканской модели мира. М., 1990.
230. Черняева Н. Г. Опыт изучения эпической памяти (на материале былин) // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР : Поэтика и стилистика. М., 1980.
231. Чиковани М. Я. Народный грузинский эпос о прикованном Амирани. М., 1966.
232. Чистов К. В. Проблемы картографирования обрядов и обрядового фольклора : Свадебный обряд // Проблемы картографирования в языкознании и этнографии. Л., 1974.
- † 233. Чистов К. В. Поэтика славянского фольклорного текста : Коммуникативный аспект // История, культура, этнография и фольклор славянских народов : VIII Междунар. съезд славистов. Загреб—Люблина, сент. 1978 г. : Докл. сов. делегации. М., 1978.
234. Чистов Е. В. Народные традиции и фольклор : Очерки теории. Л., 1986.
235. Чужимов В. Материалы по фольклору ЦЧО : (Фольклор предколхозной деревни) // Фольклор : бюлл. фольклорной секции Ин-та антропологии и этнографии АН СССР. Л., 1934.

236. Шуров В. М. О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве // Музыкальная фольклористика. М., 1986. Вып. 3.
- + 237. Шуров В. М. Южнорусская песенная традиция. М., 1987.
238. Эвальд З. В. Протяжные песни Заонежья // Искусство Севера : Заонежье. Л., 1927.
239. Элиасов Л. Е. Фольклор Восточной Сибири. Ч. 3. Локальные песни. Улан-Удэ, 1973.
240. Элиаш Н. Изучение Сибирского фольклора за последние годы (1921–1925) // Северная Азия. 1925. Кн. 5–6.
241. Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора : Тез. и предвар. материалы к симпозиюму. М., 1988. Вып. 1.
242. Этнолингвистический словарь славянских древностей : Проект словаря. Предвар. материалы. М., 1984.
243. Юдин Ю. И. Бытовая русская народная сказка о мороке в этнографическом освещении // Вопр. литературы : Учен. зап. Курского гос. пединститута. 1972. Т. 94.
244. Юдин Ю. И. Роль и место мифологических представлений в русских бытовых сказках о хозяине и работнике // Миф–фольклор–литература. Л., 1978.
245. Юдин Ю. И. Русская бытовая сказка и хантыйский мифологический рассказ // СЭ. 1979. № 1.
246. Юдин Ю. И. Фантастические образы русской бытовой сказки // СЭ. 1985. № 1.
247. Якобсон Р. Разработка целевой модели языка в европейской лингвистике в период между двумя войнами // Новое в лингвистике. М., 1965. Вып. 4.
248. Ястребов И. С. Обычай и песни турецких сербов. СПб., 1886.
249. *A treasury of American folklore : Stories, ballads and traditions of the people* / Ed. by V. A. Botkin. New York, 1944.
250. Arens W. The origin sin : Incest and its meaning. New York; Oxford, 1986.
251. Bailey J. Tradition and variation in the Russian wedding songs collected by Guljaev and Krivosapkin // *Folklorica : Festschrift for Felix Oinas* / Ed. by E. V. Žygas, P. Voorheis. Bloomington, 1982.
252. Bascom W. R. Folklore and anthropology // JAF. 1953. N 262.
253. Bascom W. R. Four functions of folklore // JAF. 1954. N 266.
254. Bascom W. R. Verbal art // JAF. 1955. N 269.
255. Bascom W. Folklore and the Africanist // JAF. 1973. N 341.
256. Bascom W. Folklore, verbal art, and culture // JAF. 1973. N 342.
257. Bäuml F. H. The theory of oral-formulaic composition and the written Medieval text // Comparative research on oral traditions : a Memorial for Milman Parry / Ed. by J. M. Foley. Slavica Publish. Ohio, 1987.
258. Bausinger H. Wolkskultur in der technischen Welt. Stuttgart, 1961.
259. Bayard S. P. The materials of folklore // JAF. 1953. N 259.
260. Ben-Amos D. Toward a definition of folklore in context // JAF. 1971. N 331.
261. Ben-Amos D. Context of folklore : Implications and prospects // *Frontiers of folklore*. 1977.
262. Boas F. Kwakiutle ethnography. Chicago; London, 1966.
263. Bridney D. Theoretical anthropology. New York, 1953.
264. Brunvand J. H. The study of American folklore : An introduction. New York, 1968.
265. Burke P. Popular culture in Early Modern Europe. London, 1978.
266. Clark P. Flyting in „Beowulf” and rebuke in „The Song of Bagdad” : The question of theme // Oral tradition literature : A Festschrift for Albert Bates Lord / Ed. by J. M. Foley. Slavica Publish. Ohio, 1981.
267. Clifton J. A. Culture anthropology : Aspirations and approacher // Introduction to cultural anthropology : Essays in the scope and methods of the science of man / Ed. by J. A. Clifton. Boston, 1968.
268. Conference on the character and state of studies in folklore // JAF. 1946. N 234.
269. Contributions to the study of contemporary folklore in Croatia : (Prilozi proučavanju suvremenog folkloru u Hrvatskoj). Zagreb, 1988.

270. Čulinović-Konstantinović V. Dodole i prporuše: Narodni običaji za prizivanje kiše // Narodna umjetnost. 1963. Knj. 2.
271. Dorson R. M. Folklore studies in England // JAP. 1961. N 295.
272. Dorson R. M. Current folklore theories // Current anthropol. 1963. Febr.
273. Dundes A. From etic tu emic units in the structural study of folktales // JAF. 1962. N 296.
274. Dundes A. The study of folklore. Prentice-Hall, 1965.
275. Dundes A. Oral literature // Introduction to cultural anthropology : Essays in the scope and methods of the science of man / Ed. by J. S. Clifton. Boston, 1968.
276. Dundes A. Analytic essays in folklore. Mouton Press. 1975.
277. Dundes A. Interpreting folklore. Bloomington; London, 1980.
278. Finnegan R. H. Oral poetry : Its nature, significance and social context. Cambridge Univ. Press. 1977.
279. Folklore : Performance and communication / Ed. by D. Ben-Amos and K. S. Goldstein. Mouton Press, 1975.
280. Folklore and folklife / Ed. by R. M. Dorson. Univ. of Chicago, 1972.
281. Folklore and society : Essays in honor of Benj. A. Botkin / Ed. by B. Jackson. Hatboro; Pennsylvania, 1966.
282. Folklore genres / Ed. by D. Ben-Amos. Austin; London, 1976.
283. Folklore in the modern world / Ed. by R. M. Dorson. Mouton Press, 1978.
284. Folklore research around the World : A North American print of view / Ed., with an introd. by R. M. Dorson. Bloomington, 1961.
285. Four symposia on folklore held of the Midcentery international folklore conference Indiana university, July 21-Aug. 4, 1950 / Ed. by St. Thompson. Bloomington, 1953.
286. Funk and Wagnalls standard dictionary of folklore, mythology and legend / Ed. by M. Leach. New York, 1949, 1950. Vol. 1, 2.
287. Goldstein K. S. A guide for field workers in folklore. Hatboro; Pennsylvania; London, 1964.
288. Gunther E. Art in the life of primitive peoples : Introduction to cultural anthropology. Boston, 1968.
289. Handbook of American folklore. Indiana Univ. Press, 1983.
290. Herskovits M. J. Folklore after a hundred years : A Problem in redefinition // JAF. 1946. N 232.
291. Herskovits M. J. a. F. S. Dahomean narrative : A cross-cultural analysis. Evanston, 1958.
292. Honko L. Genre analysis in folkloristics and comparative religion // Temenos. 1968. N 3.
293. Honko L. Four forms of adaptation of tradition // Studia Fennica. Helsinki, 1981. Vol. 26.
294. Jacobs M. Folklore // The anthropology of Franz Boas. San Francisco, 1959.
295. Jump-Rope rhymes : A Dictionary / Ed. by R. D. Abrahams. Austin; London, 1969.
296. Kögäs E.-K., Maranda P. Structural models in folklore / Midwest Folklore. 1962. N 3.
297. Kunst T. Ethnomusicology. The Hague, 1959.
298. Landtman G. The Kiwai papuans of British New Guinea. London, 1927.
299. Leščak M., Syrovátka O. Folklór a folkloristika (O L'udovej slovesnosti). Bratislava, 1982.
300. Levinton G. A. Some problems of meaning in folklore texts // Acta Ethnographica. 1974. N 2-4.
301. Lockwood J. R. Text and context : Folksongs in a Bosnian Muslim village. Slavica Publish., 1983.
302. Lord A. B. Homer and Huso. II. Narrative inconsistencies in Homer and oral poetry // Trans. of the Amer. Philol. Assoc. 1938. Vol. 69.
303. Lord A. B. Composition by theme in Homer and Southslavic epos // Trans. of the Amer. Philol. Assoc. 1951. Vol. 82.
304. Lord A. B. The Singer of tales. Cambridge, 1960.
305. Lord A. B. Perspectives on recent work on the oral traditional formula // Oral Tradition. 1986. N 3.

306. *Macmillan Dictionary of anthropology* Charlotte Seymour-Smith. London, 1986.
307. *Malinovski B. Argonauts of the Western Pacific.* London, 1922.
308. *Malinovski B. The sexual life of savages in North-Western Melanesia.* 3. ed. London, 1932.
309. *Malinovski B. Coral gardens and their magic.* London, 1935. Vol. 1, 2.
310. *Malinovski B. Magic, science and religion and other essays.* Boston, 1948.
311. *Man and culture : An evaluation of the work of Bronislaw Malinovski / Ed. by R. Firth.* London etc., 1980.
312. *Maranda P. The Concept of folklore // Midwest folklore.* 1963. N 2.
313. *Newsletter / Published by Nordic institute of folklore: Turku, 1983-1987.*
314. *Oral-Tradition theory and research / An introduction and annotated bibliography J. M. Foley.* New York; London, 1985.
315. *Popescu M. Elliade and folklore // Myths and symbols : Studies in honor of Mircea Eliade.* Chicago, 1969.
316. *Richtmann-Augustin D. Teorija o dvije kulture (Od Radića do Gramšija, Ciresea i Burkea) // Narodna umjetnost.* 1987. Knj. 24.
317. *Rusić Br. Odredba pojma „folklor” // Rad Kongresa folklorista Jugoslavije u Varaždihi 1957.* Zagreb, 1959.
318. *Smith M. W. The importance of folklore studies to anthropology // Folklore.* 1959. March.
319. *Taylor A. The problems of folklore // JAF.* 1946. N 232.
320. *Taylor A. Folklore and the student of literature // Dundes A. The study of folklore.* Prentice-Hall, 1965.
321. *The anthropology of Franz Boas : Essays of the Centennial of his birth / Ed. by W. Goldschmidt.* The Amer. Anthropol. Assoc., 1959.
322. *The social science encyclopedia / Ed. by A. Kuper a. J. Kuper.* London etc., 1925.
323. *Thompson S. The folktale.* New York, 1951.
324. *Thompson S. Narrative motif-analysis as a folklor method // Folklore Fellow Communication.* 1955. N 161.
325. *Thompson S. Motif-index of folk-literature.* Copenhagen; Bloomington, 1955-1958. Vol. 1-6.
326. *Toelken B. The dynamics of folklore.* Boston, 1979.
327. *Toporov V. N. Folk poetry : General problems // Current trends in linguistics / Ed. by Th. A. Sebeok.* Mouton Press. 1974. Vol. 12.
328. *Uitley F. L. Folk literature : An operational definition // JAF.* 1961. N 293.
329. *Vansina J. Oral tradition : A study in historical methodology.* Chicago, 1965.
330. *Varia folklorica / Ed. by A. Dundes.* Mouton Press. 1978.
331. *Velius N. The world outlook of the ancient Balts.* Vilnius, 1989.
332. *Zilynskyj O. Slovenska l'udova balada v interetnickom kontexte.* Bratislava, 1978.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- БФ — Български фолклор. София
РФ 25 — Русский фольклор. М., 1989. Т. 25
СиБФ — Славянский и балканский фольклор. М.
СЭ — Советская этнография. М.
ФиЭ — Фольклор и этнография. Л.
JAF — Journal of American Folklore

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
<i>Часть первая. ФОЛЬКЛОР КАК ВЕРБАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА</i>	3
К спорам о границах предмета	3
Фольклор и действительность.....	47
Контекстные связи в фольклоре	106
Этнографическая действительность и фольклор.....	117
Региональное/локальное начало в фольклоре	144
<i>Часть вторая. ФОЛЬКЛОР КАК ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС</i>	154
Проблемы фольклорных жанров	155
Мотив	172
Сюжет.....	184
Вариативность: основа творческого процесса в фольклоре	190
Трансформационный тип варьирования	204
Пародирование как тип эпических трансформаций	215
Литература.....	226
Список сокращений.....	237

Борис Николаевич ПУТИЛОВ

ФОЛЬКЛОР
И НАРОДНАЯ
КУЛЬТУРА

*Утверждено к печати
Музеем антропологии и этнографии
им. Петра Великого (Кунсткамера)
Российской академии наук*

Редактор издательства Т. Н. Богданова
Художник Л. А. Яценко
Технический редактор И. А. Крайнева
Корректоры Н. В. Малахова и Е. В. Шестакова

Набор выполнен в издательстве на наборно-печатающем автомате. ЛР № 020297 от 27.11.91. Подписано к печати 31.03.94. Формат 60 x 90 1/16. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Усл. печ. л. 15. Уч.-изд. л. 18.5. Тираж 350. Тип. зак. № 267,С 801.

Санкт-Петербургская издательская фирма ВО „Наука”
199034, Санкт-Петербург, В-34, Менделеевская линия, 1

Санкт-Петербургская типография № 1 ВО „Наука”
199034, С.-Петербург, В-34, 9 линия, 12.