

# РУССКАЯ НАРОДНАЯ ЛИРИКА: СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ ОБРАЗНОГО И ЯЗЫКОВОГО СТРОЯ

Т.Б. ДИАНОВА  
(Москва)

## ПЕСЕННЫЙ ТЕКСТ В ПРОСТРАНСТВЕ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

После трудов А.Н. Веселовского обрядовое происхождение народной лирики вряд ли сколько-нибудь серьезно ставилось в фольклористике под сомнение. В то же время отчасти в силу научной традиции<sup>1</sup>, отчасти по причине сложности самой проблемы многие механизмы трансформации обрядовых форм в необрядовые остаются для исследователей скрытыми, что побуждает вновь обращаться к этому вопросу.

Рассматривая корпус русских народных песен как единое целое, ученые многократно отмечали условность границы между обрядовой и необрядовой традиционной лирикой как в генетическом, так и в функциональном аспектах. Несовершенство критериев, по которым эта гра-

<sup>1</sup> В отечественной науке народная лирика изначально понималась как производная от быта и, следовательно, как источник сведений о народном быте, традиционной морали и системе ценностей. В этой связи примечательно приведенное Н.И. Толстым высказывание известного сербского этнографа Миленко Филиповича: «Мне кажется, что большего успеха достигли и больше пользы принесли те ученые, которые занимались объяснением отдельных этнографических фактов (элементов) в народных песнях на основании знакомства с этнографической действительностью, чем те, которые пользовались материалом народных песен как источником познания народной жизни» [Толстой 1995а, 55].

ница проводится, порождает определенные разногласия у составителей песенных сборников и исследователей в атрибуции конкретных песенных сюжетов и циклов<sup>2</sup>.

Проблема классификации и жанрового определения лирики оказывается сложной в силу причин «внутренних» (связанных с особенностями бытования и оценки песенной традиции внутри традиционной культуры) и «внешних» (тех методологических позиций, с которых исследователи фольклора ее оценивают). К первым можно отнести существование в пространстве русской традиционной культуры разных локальных традиций, в том числе обрядово-консервативных, оценивающих наиболее важные события внешней и внутренней жизни своего общества посредством закрепления за ними песенного текста. Песен, «не приуроченных» к какому-либо социально значимому факту (будь то дорога на покос или сбор ягод), в таких традициях может вовсе не существовать. К тому же, если расширительно понимать саму природу обрядовой ситуации (например, родственное и соседское застолье оценивать как ритуализованную форму общения), то поющиеся в ее контексте песни, связанные в коллективной памяти с событиями и лицами семейной истории, также могут быть расценены как «приуроченные». Картину усложняет и тот факт, что повсеместно распростране-

<sup>2</sup> Широко известный песенный сюжет «Дочка-пташка», например, функционирует в обряде (в жнивной обрядности [Земцовский 1963, 156–158], в некоторых традициях Поволжья и Дона на свадьбе в качестве коллективного голошения) и вне его, что дает основание для практической классификации его как обрядовой, так и необрядовой лирической песни и как баллады [Еремина 1991, 102–120].



но вовлечение в обряд песен поздней формации. Иногда это связано с забвением собственно обрядовых песен (на Среднем Дону нам приходилось в качестве основной песни «калиничника» – обряда второго дня свадьбы – фиксировать разные тексты, вплоть до эстрадных, выбор которых обусловлен упоминанием в них калины).

Методологические трудности во многом объясняются тем, что филологическая классификация песен не только не учитывает их музыкальную составляющую, но и основана на типологически ином, стадияльно более позднем материале – литературе авторской традиции, то есть культуре теоретического типа, а также на естественнонаучных классификаторских приемах. На наш взгляд, отличительной структурной чертой традиционной культуры является взаимопроникновение образующих ее «подпространств», неплавные переходы между ее формами, а линейность и бинарность жанровой классификации препятствуют адекватному описанию этих переходов.

Казалось бы, музыковедами жанровые границы должны быть определены более отчетливо: ведь исполнители называют песнями только лирические, а остальные поющие в обряде тексты *кричат, голосят, кликают* и т.п.<sup>3</sup> Однако и музыкальные формы традиционной культуры обнаруживают текучесть и нестабильность: напев песен «изменяется в зависимости от среды бытования или того практического назначения, которое придают им исполнители. При этом обновление музыки песни не разрушает существа ее сюжета, так как не связано с его образной трактовкой» [Земцовский 1963, 157]. В конечном итоге этномузыкологи вынуждены признать народную песню феноменом особого рода, допускающим существование одного текста в разных жанровых ипостасях и различных музыкальных трактовках<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Ср.: «Народные певички собственно песнями считают лишь лирические» [Пашина 1998, 39].

<sup>4</sup> И.И. Земцовский задумывается об этом в связи с пониманием песни как исторического феномена: «Не говорит ли наличие мобильных

Поднимая вопрос о формировании и историческом развитии народной песни, И.И. Земцовский пишет: «Предмет оказывается развивающимся не только во времени и пространстве... но и изнутри... Такая внутренняя мобильность "предмета" как системы нарушает его привычные очертания, и потому теперь он существует для нас лишь при статичном "фото-снимке" бесконечного бытия (движения) составляющих его ингредиентов. Стоит нашему "предмету" ожить, как он становится одновременно "предметом" и "непредметом", то есть феноменом особого рода. Такова народная песня в ее естественном бытовании» [Земцовский 1983, 8].

Итак, песенный текст мыслится современными исследователями как нестабильный и в жанровом отношении неопределенный не только в силу его естественного варьирования в устном бытовании, но и по другой причине. Его функционирование может быть описано как постоянное «перетекание» из одного культурного контекста в другой. В частности, граница обряда (как культурного текста<sup>5</sup>) оказыва-

по вариантам жанровых структур "одной песни" (например, русской лирической типа "Скажите, мысли, о моем несчастье") о специфически фольклорном понимании песни как целого, доходящем до почти алеаторической концепции целостности?» [Земцовский 1983, 5].

<sup>5</sup> Н.И. Толстому принадлежит определение «культурного текста» (1982 г.), позволяющее оперировать в едином методологическом ключе семиотическими единицами, воплощенными в «синкретично» сосуществующих фольклорных «реальностях»: «Традиционный обряд представляет собой культурный текст, включающий в себя элементы, принадлежащие разным кодам: а к ц и о н а л ь н о м у (обряд – последовательность определенных действий), р е а л ь н о м у или п р е д м е т н о м у (в обряде производятся действия с обыденными предметами или со специально изготовленными ритуальными предметами), в е р б а л ь н о м у (обряд содержит словесные формулы, приговоры, благопожелания и т.п., сюда же относятся терминология и имена), а также п е р с о н а л ь н о м у (ритуальные действия совершаются определенными участниками), л о к а т и в н о м у (действия приурочены к ритуально значимым элементам внешнего или внутреннего пространства или вообще пространственно

ется проницаемой для песенного текста в обоих направлениях: изнутри и снаружи.

Лирические песни являются наиболее выразительным, содержательным, а также композиционно и стилистически сложным жанром, входящим в ритуал. Если рассматривать русский обрядовый континуум как полифункциональную многожанровую систему, то окажется, что лирические песни занимают в нем специфическое место, маркируя определенные «зоны» (или «точки роста»). Это фрагменты обряда, которые предполагают наличие «внешней точки зрения», оценки и интерпретации со стороны самих участников обряда и / или наблюдателей. В этих «точках роста» сосредоточены те смысловые и эмоциональные акценты обряда, которые, поэтически преображаясь в лирике, способны транслироваться во внеобрядовую коммуникативную среду. Содержание поэтических текстов, созданных в пределах этого пространства, не исчерпывается прямой обрядовой коммуникативностью, они перестают быть одним из языков ритуала, а становятся средством оценки, переосмысления, в конечном счете, создания реальности особого рода – реальности эстетической. Возможно, именно это имел в виду Б.Н. Путилов, утверждая: «Но с уверенностью можно говорить 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)» [Путилов 1994, 83].

Обратимся к одному из фрагментов свадебного обряда и попытаемся определить, какой механизм формирует сложение песенного текста в его рамках и ка-

ориентированы – вверх, вниз, вглубь и т.д.), т е м п о р а л ь н о м у (действия, как правило, производятся в определенное время года, суток, до или после какого-либо события семейного или социального и т.п.), м у з ы к а л ь н о м у (в сочетании со словом или независимо), и з о б р а з и т е л ь н о м у (изобразительные символы ритуальных предметов, пищи, одежды, утвари и т.п.) и т.д.» [Толстой 1995, 167].

кие факторы обеспечивают «смещение» песенных текстов за пределы обряда в столь разнообразных формах.

У многих народов России (не только славян, но и финно-угров и тюрков) имел в прошлом широкое распространение обряд хождения новобрачной за водой [Зорин 2001, 97]. Наиболее общее его значение восходит к приобщению молодой к родовым культам мужа и демонстрирует «отражение языческого почитания водных объектов и водных божеств восточными славянами» [Там же, 154]. В традиции русских Поволжья отмечалась параллельность двух обрядовых действий: прощания невесты с источником (ключом или колодецем) своего села в предвенечный период и посещения колодца в селении мужа в первые часы брачной жизни. Исследователи отмечают многообразие в предметно-символическом, персональном и акциональном оформлении этого ритуала: молодая бросала в воду хлеб, кольца, деньги; ее провожали к колодцу муж, золовка, свекровь или дружка, нередко несут коромысло с ведрами; односельчане, ряженные участники свадьбы, дети создавали различные помехи: не позволяли молодой набрать воды, затянув колодець тканью, требовали плату за доступ к воде, разливали воду и обливали ею молодую.

В собрании [Русская свадьба 2000] находим ряд описаний этого ритуала в воспоминаниях очевидцев, передающих эмоциональную атмосферу события:

*Утром молодых посылали на колодезь. Ведры им давали, коромысло обвязывали полотенцем и ведры тоже. Только дошли до колодезя да покуёлдались-покуёлдались, а посторонние люди возьмут да и колодезь закроют. И ведь знают, уже заранее на колодезь выйдут с одеялом, накроют и веревкой перевяжут: «Всё, нет вам воды». Ну что? Туда, на колодезь, выпивку людям выносят и закуску. И давай всех угощать, чтобы для молодых колодезь открыли.*

*Черпают. Только достанет невеста, а тут подкрадутся бояря, выльют. Опять черпай! Ды опять подкрадутся. Надо (чтоб эти ведра!..) взять с жени-*

хом и домой принесть, чтобы они не отняли. Обог обороняются. Бояря таскают да обливают, пока молодые не сумеют унести эти ведры. В это время одну песню и когда на колодезь шли, кричали, и с колодезя (выделено мной. – Т.Д.):

*Не ходи ты, Татьяна, рано до воды.  
 Да там на заре два голуба гуркуют,  
 Да яны тебе от батюшки отгудут,  
 А к лютому свекру, а к лютой свекрови  
 пригудут*

[Русская свадьба 2000, 91].

Этот краткий текст обрядовой песни, содержащий обращение к молодой от лица участников свадьбы, воспроизводит основные образные компоненты, на которых строится драматизм момента: противопоставление «своей» и «чужой» семьи, указание на время совершения ритуала, символические образы птиц, разлучающих невесту с родными<sup>6</sup>. Отметим, что оценка ритуальных действий очевидцем далеко не столь драматична, они скорее воспринимаются как игровой момент, своего рода забава, шутивное состязание новобрачных и «бояр». Намеренно выделяем народный термин «кричали», характеризующий песню как обрядовую. Столь же определенно можно охарактеризовать и вербальную составляющую этого текста: обращение к невесте, имя которой названо в тексте, позволяет отнести эту песню к обрядовой лирике, а точнее, квалифицировать ее как песню-обряд.

Современная научно-практическая классификация свадебной обрядовой поэзии, разработанная Н.П. Колпаковой, Ю.Г. Кругловым, А.Н. Ивановым и др., построена по принципу «от простого к сложному» и опирается на функции словесного компонента обряда. Позволим себе обобщенно представить ее основные «ступени», акцентировав коммуникативные функции текстов.

<sup>6</sup> В образах двух воркующих голубей прочитывается одно из орнитоморфных символических иносказаний брака. В вариантах данного мотива молодку на источнике встречают гуси, лебеди, другие домашние птицы.

Принципиальное разделение словесных форм обряда проходит по линии соотношения слова и действия в обряде. Первую группу текстов составляют **вербальные действия** – «высказывания» участников ритуала с явно выраженными коммуникативными иллокутивными установками: причитания, величания, корения, диалоги-прения и т.п. Эти формы – суть словесные действия, самодостаточные как элемент обрядовой реальности, они представляют собой первичный вербальный компонент обряда. Они, безусловно, поэтичны и, как всякое художественное слово, многослойны, но их коммуникативные функции определяют основу их содержания. Наряду с музыкальными формами в этом ряду функционируют и прозаические.

Вторая группа состоит из песен, сопровождающих какие-либо обрядовые действия. Это формы с ослабленной прямой коммуникативностью. Их содержание становится понятным из контекста обрядовых действий и непосредственно ими не исчерпывается<sup>7</sup>. К формам, образующим эту группу, относятся **собственно обрядовые песни и лирические песни свадьбы**<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Применительно к ним можно привести суждение теоретика литературы В.И. Тюпы: «...Между естественным языком и литературным произведением имеется существеннейшее различие. Первичной функцией общенационального языка является коммуникативная, выступающая необходимой предпосылкой, фундаментом функции ментальной (мыслеформирующей, автокоммуникативной). Тогда как для языка художественного это соотношение функций переворачивается. Непосредственно он служит лишь ментальной функции. Более того, паразитируя на знаковых ресурсах того или иного национального языка, литературное произведение блокирует их прямую коммуникативность» [Тюпа 2001, 19].

<sup>8</sup> Классификация Ю.Г. Круглова отличается от вышеназванной. Так, для свадьбы он выделяет пять жанров: величальные, корильные и лирические свадебные песни, «а также два жанра, которые можно выделить в свадебном фольклоре исторически (заклинательные и юридическо-бытовые песни)» [Круглов 1978, 120]. Однако в целом его позиция сопоставима с приведенной выше, ср.: «Рассмотрение

О первых, называя их песнями-обрядами, А.Н. Иванов пишет: их «отличает функциональная, контекстная синхронность реального совершения того или иного символического, ритуально значимого действия и названия, объявления, словесного обозначения этого действия. <...> В песнях-обрядках содержатся повеление к действию, программа действий, комментарий к ним, жалобы-монологи и эмоциональный образно-художественный ряд. Едва ли не каждая из этих песен дает пример синкретической связи с ритуалом, она поется исключительно при исполнении предопределенного обрядом действия» [Русская свадьба 2000, 226].

Вторые – это «песни, которые наиболее связаны уже не с действием, а с состоянием психики, души, с миром человеческих чувств в обряде», они «являются как бы переходным звеном между обрядовой и необрядовой лирикой» [Там же]. Им А.Н. Иванов дает определение как «песням об обряде». Нетрудно заметить, что как для первых, так и для вторых характерна вторичность по отношению к обрядовым действиям и вербальным ритуалам. Это своего рода метатексты, переведенные в словесные формы все прочие элементы обряда. Недаром песни-обряды, например, «чрезвычайно характерны для русской свадьбы юго-западного типа, в которой нередко они являются активными функциональными дублерами свадебного причитания и иногда почти вытесняют его» [Там же].

В логике этой классификации становится очевидно, как художественное сло-

главных функций жанров обрядового песенного фольклора показало, что каждый из них выполнял в обряде только ему присущую функцию. Ритуальные песни формировали обряд, фиксировали его совершение; заклинательные – заклинали сверхъестественные силы и благополучие человека; величальные – хвалили участников ритуала, а корильные их ругали; игровые песни, являющиеся магическими по своему происхождению, отразили в игре трудовой опыт крестьянства; лирические песни, изображая мир человеческих обрядовых переживаний, рассказали о социально-бытовой жизни народа» [Круглов 1989, 214].

во, поглощая невербальные составляющие обряда, переводит их на язык эмоций, делает их объектом эстетического переживания, многозначным и от этого еще более эмоциональным. Безусловно, что обрядовые действия подвергаются не только оценке, но и переосмыслению, которое может в конечном итоге расходиться с изначальным их содержанием. Приведем еще одно из описаний обряда:

*На другой день после перехода невесты к жениху устраивалась юмористическая процессия к колодезю за водой из разряда испытаний невесты... Поезжана не через плечо перевязывались рушниками и шальями, полученными накануне в качестве даров от невесты. На коромысло тоже привязывали два рушника. Первый в процессии рядился попом, по плечи накрывался попонкой, кадиллом помахиwał. А еще брали помело и впереди «попа» разместили дорожку. Так «чудили свадебные». Они как бы поучали и приучали невесту к тому месту, откуда ей теперь воду брать.*

*<...> Раз пять гоняли её к колодезю. А донесет она ведра, то этой водой обливали ворота, скотный двор, да и молодых тоже. Пока водили невесту до колодезца и обратно, кричали:*

*А всё это не по-нашему,  
А всё это не по-нашему:  
Варют кулеши – зовут кашею.*

*Варют кулеши, зовут кашею,  
Варют кулеши, зовут кашею.  
Сами сядут да по(о)бедают.*

*Сами сядут да по(о)бедают,  
Сами сядут да по(о)бедают,  
А мне, млада, по воду пошлют.*

*А я, млада, уморилася,  
А я, млада, уморилася,  
На горочку становилася.*

*А я, млада, ни с кем не зналася,  
А я, млада, ни с кем не зналася,  
Усякому поклонялася.*

*Усякому поклонялася,  
Усякому поклонялася,  
Ой старбому да и малому,*

*Ой, старóму да и малому,  
Ой, старóму да и малому,  
Неженатому холóстому*  
[Русская свадьба 2000, 307].

В тексте песни представлена оценка фрагмента ритуала со стороны невесты. Нельзя сказать, что эта оценка излишне драматизирует ситуацию, она скорее фиксирует (комментирует) основные события. Упоминание обеда в начальных мотивах песни также отражает обрядовые реалии: хождение на колодец в ряде локальных традиций происходит во время свадебного обеда.

*... Отгуляли они, а тогда (часов в пять, в шесть вечера) кто-то с-за стола (подражает дурным голосом): «Ой, пить хоч-чу-у!». Сказал он, и уже уводят молодую, снимают с ее свадебный наряд, передевают. Идут молодые, у нас там был Попов колодезь, воды приносят. И далёко было, но все одно: «Только из Попова колодца!». И попрешьси... Ах, тэй-ту воду становятся на стол, да все ее пьют да хвалят: «Дюже она хорошая!». Цельное ведро попьют, народу ж было много* [Русская свадьба 2000, 107].

Композиционно большинство обрядовых песен строится именно как фиксация в одном или нескольких мотивах (типовых песенных формулах) фрагментов обрядовой реальности, сопряженная с типовой же их оценкой.

К сожалению, пока мало исследовано, как строится эмоциональное поле обряда, скажем, свадьбы. Общие суждения о наборе предписанных традицией эмоциональных состояний и типовых реакций явно недостаточны. Так, Ю.Г. Круглов считает, что «ход свадьбы в эмоциональном плане был очень неровен: веселье в обряде перемежалось с трагическим, шла борьба между трагическим и оптимистическим началом, в конце концов конфликт исчерпывался и свадьба завершалась общим весельем. Большую роль в этом, если не первую, играли лирические песни» [Круглов 2001, 16]. В текстах свадебной

поэзии непосредственно названы или выражены эмоциональные состояния, укладываемые в довольно широкую шкалу: сочувствие, жалость, тревога, страх, радость, торжество, насмешка, глумление. Нередко в них высказывается предложение присоединиться к этим чувствам или выразить их, то есть эмоциональная сфера обряда активно формируется, в частности, посредством песен.

Обряд предполагает не однозначную оценку, а несколько разных. Как следует из приведенных текстов, ритуал ношения воды оценивается со стороны разных участников свадьбы; возможны ситуации, в которых они сталкиваются и в дальнейшем допустим выбор одной из позиций в формировании непосредственно необрядового художественного дискурса. В тексте песни из свадьбы кубанских казаков формула, восходящая к обряду ношения воды, вплетена в частую (по всей видимости, плясовую) песню с любовным содержанием:

*«Ах ты, Груня, ах ты, Груня,  
Груня – ягода моя,  
Весёлая голова!  
Где гуляла, где была?» –  
«Я не ела, не пила,  
Всё весёлая была:  
В полночь по воду ходила,  
Кувшином воду брала,  
Под забором воду лила,  
Всё и с Ванею пила;  
Меня матушка бранила,  
Что Ванюшу полюбила...»*  
[Василькова 2001, 259].

Те же мотивы, что и в предыдущих песенных текстах и меморатах, – посещение молодой колодца поздно ночью с милым, отсутствие ее на обеде, проливание воды «под забором» – составляют основу оптимистического, шуточного текста, вполне соответствующего общей атмосфере ритуала.

В необрядовых песнях Тульской обл. в ряду персонажей песен с тем же мотивом названы непосредственные участники свадебного ритуала: брат невесты, ее мать, свекровь, свекор, золовка, невестка.

Как и я ли, молода,  
С горы на гору шла,  
С горы на гору шла,  
Тяжело в руках несла.

Тяжело в руках несла –  
Коромысло, два ведра,  
Коромысло, два ведра,  
Гусей-лебедей гнала.

Гусей-лебедей гнала:  
– Уж вы, гуси, мои гуси,  
Уж вы, гуси, мои гуси,  
Привыкайте вы ко мне,

Привыкайте вы ко мне,  
Ко холодной ко воде,  
Ко холодной ко воде,  
Ко свекровушке лихой...  
[Новикова, Пушкина 1989, 107].

Редуцирование формул, восходящих к ритуалу хождения за водой, в поздних песенно-лирических текстах приводит к тому, что в тексте может быть представлен лишь краткий намек на ритуал, а оценка его дана с позиций нескольких участников обряда:

Пошла Варя за водою,  
Пошла Варя за водою,  
За холодной, ключевойю.

За холодной, ключевойю,  
За холодной, ключевойю.  
Брат глядит в окошко –

Брат глядит в окошко,  
Брат глядит в окошко –  
А невестка – в другое.

А невестка в другое,  
А невестка в другое,  
Кричит: – Варя, воротися!

Кричит: – Варя, воротися!  
Кричит: – Варя, воротися!  
Варя встала, постояла.

Варя встала, постояла,  
Варя встала, постояла,  
Подумала, погадала...

Кабы мать была родная,  
Она встрела, проводила...  
Вслед за мною поглядела  
[Новикова, Пушкина 1989, 104].

В ряде свадебных меморатов бывшие участницы ритуала очень эмоционально вспоминают свое состояние во время ношения воды:

...А тута, когда тещу привезут, то молодых увозят на колодец воду разливать. Проверяют, так сказать, работоспособность невестину. Раньше воду носили на коромысле у деревянном бочонке, ушат звался. Дружок ходил с молодыми. Люди сбегались: «Интересно будет, пойдете смотреть, как там воду будут разливать». Ой, не могу я, только вспомню, как я воду разливала!.. Мне было шестнадцать лет. Пошли воду разливать. Колодезь глубокий-преглубокий, нет дна в этом колодце. А наполнить-то надо деревянный ушат, входило туда ведер шесть. И пока я вытасу каждое ведро, молодая ж молодка! <...> Нести надо во двор, где скот. А тут вдогон люди гулящие да свадебные. В первый ушат лапоть бросали. Воду зачерпывают из колодца – и по молодой, по мне! Сбивают с ног свадебные этой водой. Ищут и молодого, только он-то больше хоронился. Но если найдут, то его всего, с ног до головы выкупают. У дружка кнут ременный, но где ему с ними справиться, с теми, которые безобразничают. Он помажет кнутом, а они свое делают. Обольют-то молодочку! Они даже не безобразничают, они только соблюдают обычай. <...> Ей приходилось раза три переодеваться. Это был обычай не очень хороший [Русская свадьба 2000, 85].

При переводе сюжетики ритуала на песенно-поэтический язык ситуация еще более драматизируется:

Ох на Дунайку да на бѣрежку,  
На Дунайку да на бережку,  
На белому да на каму..

Эх на белому да на камушку,  
На белому да на камушку  
Натальюшка умывала...

Ой Натальюшка умывалася,  
Натальюшка умывалася,  
Ручки-ножки привморози...



*Ох ручки-ножки привморозила,  
Ручки-ножки привморозила,  
Бело лицо призноби...*

*Ох бело лицо признобила,  
Бело лицо признобила.  
Увидала родна батю(шка):*

*«Ох сударь мой родный батюшка,  
Сударь батюшка родимай,  
Я к тебе пришла пожали...*

*Ох я пришла к тебе пожалиться:  
В чужих людях не по-наше...*

*Ох в чужих людях не по-нашему,  
Варют кулеи, зовут каше...*

*Ох варют кулеи, зовут кашею,  
Сами сели да по(о)беда...*

*Уж сами сели да по(о)бедали,  
Меня, младу, по воду посла...*

*Ох, меня, младу, по воду послали –  
Налетели гуси-лебе...*

*Ох налетели гуси-лебеди,  
Замутили студеную во...*

*Ох замутили студеную воду,  
А я, млада, ожидала...*

*Ох а я, млада, ожидаласи,  
Покуль вода сустояла(си)...*

*«Ох неразумная моя дитетка,  
Неразумная дите мила(я)...*

*Ох а почто ж ты ожидаласи,  
Покуль вода сустояла(ся)?*

*Ох такова вода случиласи,  
Такову бы и воду бра(ла)»  
[Русская свадьба 2000, 434].*

В приведенном тексте есть явные отличия по сравнению с ранее цитированной песней из того же региона (Курской обл.). Несмотря на то, что «реальное» имя молодки (Натальюшка) может свидетельствовать о непосредственном подключении песни к конкретной обрядовой ситуации, вся ее структура – воссоздание условно-поэтического сюжета на основе

стяжения в единую повествовательную цепь элементов обряда, воспроизведение воображаемого диалога молодки с батюшкой, развитая изобразительность и индизказательность, стройность и завершенность композиции, – позволяет предположить, что этот текст становится эстетически самоценным и вполне может быть исполняем вне обряда. Еще одной отличительной чертой произошедшей трансформации является «переключение» его содержания в иную эстетическую модальность. «Быть произведением художественным – означает быть коммуникативным событием (высказыванием) – по своей эмоционально рефлектируемой (переживание переживания) адресованности – или смешным, или горестным, или воодушевляющим и т.д. В этой эстетической модальности заключена смыслополагающая сторона художественного дискурса. Подобно тому, как любая, самая яркая индивидуальность неизбежно принадлежит к какому-либо типу, так и любое произведение искусства характеризуется тем или иным модусом художественности (способом бытия художественной реальности)» [Тюпа 2001, 153]. «Эстетическое впечатление от текста не есть полученное сообщение, оно есть *откровение*, некоторая ментальность, направляющая наше переживание жизни (прежде всего своей собственной) по эстетически определенному руслу: героическому или трагическому, комическому или идиллическому и т.п.» [Там же, 20].

В обряде формируются специфические «модальности эстетического сознания»<sup>9</sup>, представляющие собой обобщенные типы эмоционального восприятия того или иного события, получившего общепризнанный статус эстетического факта. Множественные «проживания» обрядовых ситуаций, «означивание» их в формах поэтического языка создают свое-

<sup>9</sup> Это понятие было введено в практику литературоведческих исследований И. Фраем, работа которого «Anatomy of Criticism» опубликована в переводе на русский язык [Фрай 1987, 262].



го рода шкалу эстетических регистров, в которые может быть помещен тот или иной фрагмент фольклорной реальности. Песенный текст, о мобильности которого уже много говорилось, продвигаясь в поле традиционной культуры, обретает свою идентичность через приобщение к тому или иному регистру, той или иной эстетической модальности. Получив таким образом статус относительной свободы от обрядового употребления, песня входит в «песенно-лирический универсум» (Г.И. Мальцев), где возможны ее дальнейшие переосмысления. В одном из вариантов она образует устойчивую контаминацию с восходящим к свадебному обряду сюжетом «Дочка-пташка»:

*Калинку с малинкой вода поняла,  
На ту пору матушка меня родила,  
Не собравшись с разумом замуж отдала,  
Замуж отдала за неровнюшку,  
За неровнюшку, в чужу сторону.  
Чужая сторонюшка – без ветру сушит,  
Чужие отец-матушка – без дела бранят.  
Посылают меня, молоду, во полночь по  
воду;  
Зябнут-зябнут ноженьки у ключа стоя,  
Прищипало рученьки к коромыслицу,  
Текут-текут слезыньки по белу лицу,  
Утираю слезыньки белым платком.  
Не буду я к матушке ровно три года;  
На четвертом годике пташкой прилечу...  
[Русские народные песни 1988, 278].*

Последний пример показателен тем, что объединяет два сюжета, которые возникли сходным образом: от образования метатекста (в случае с «Дочкой-пташкой» это был обряд возвращения молодой в дом родителей, подробно исследованный В.И. Ереминой) – через стяжение его основных элементов и смещение семантического центра к описанию эмоционального состояния молодой – и, наконец, к идентификации с определенной эстетической модальностью, закреплению за одним из регистров песенного пространства, приводящему к окончательному обретению жанровой формы.

## Литература

Василькова 2001 – *Василькова М.* Свадьба в станице Ладужской Кубанской области // *Мудрость народная. Жизнь человека в русском фольклоре. Вып. 4: Юность и любовь. Свадьба* / Сост. Ю.Г. Круглов. М., 2001. С. 228–261.

Еремина 1991 – *Еремина В.И.* Ритуал и фольклор. Л., 1991.

Земцовский 1963 – *Земцовский И.И.* Баллада о дочке-пташке: к вопросу о взаимосвязях в славянской народной песенности // *Русский фольклор. Т. 8: Народная поэзия славян.* М.; Л., 1963. С. 144–159.

Земцовский 1983 – *Земцовский И.И.* Песня как исторический феномен // *Народная поэзия: Проблемы изучения.* Л., 1983. С. 4–21.

Зорин 2001 – *Зорин Н.В.* Русский свадебный ритуал. М., 2001.

Круглов 1978 – *Круглов Ю.Г.* Русские свадебные песни. М., 1978.

Круглов 1989 – *Круглов Ю.Г.* Русские обрядовые песни. М., 1989.

Круглов 2001 – *Круглов Ю.Г.* Мудрость и поэзия народной свадьбы // *Мудрость народная. Жизнь человека в русском фольклоре. Вып. 4: Юность и любовь. Свадьба* / Сост. Ю.Г. Круглов. М., 2001. С. 5–20.

Новикова, Пушкина 1989 – *Новикова А.М., Пушкина С.И.* Традиционные бытовые песни Тульской области. Тула, 1989.

Пашина 1998 – *Пашина О.А.* Календарно-песенный цикл у восточных славян. М., 1998.

Путилов 1994 – *Путилов Б.Н.* Фольклор и народная культура. СПб., 1994.

Русская свадьба 2000 – *Русская свадьба* / Сост. А.В. Кулагина, А.Н. Иванов. В 2 т. Т. 1. М., 2000.

Русские народные песни 1998 – *Русские народные песни* / Сост. В. Варганова. М., 1998.

Толстой 1995 – *Толстой Н.И.* Вторичная функция обрядового символа // *Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике.* М., 1995. С. 167–184.

Толстой 1995а – *Толстой Н.И.* Проблемы реконструкции древнеславянской духовной культуры // *Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике.* М., 1995. С. 41–60.

Топа 2001 – *Топа В.И.* Аналитика художественного. М., 2001.

Фрай 1987 – *Фрай Н.* Анатомия критики (пер. с англ. А.С. Козлова и В.Т. Олейника) // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе* / Сост., общ. ред. Г.К. Косикова. М., 1987. С. 232–263.