

ISSN 2658-5294

Фольклор

структура, типология, семиотика

Научный журнал

Основан в 2018 г.

Folklore

Structure, Typology, Semiotics

Academic Journal

Founded in 2018

Том 2

№ 2

2019

Москва

Folklore: Structure, Typology, Semiotics

Academic Journal

There are 4 issues of the magazine a year. ISSN 2658-5294

Founder and Publisher – Russian State University
for the Humanities (RSUH)

“Folklore: structure, typology, semiotics” is included: in the Russian Science Citation Index

Peer-reviewed publications fall within the following research area: Sciences: *Philology* (Folklore Studies – 10.01.09; Literary Theory, Textology – 10.01.08), *History* (Ethnography, Ethnology and Anthropology – 07.00.07), *Cultural Studies* (Cultural Theory and History – 24.00.01)

The mission of our journal is to assist the discussion of issues of contemporary theoretical folklore studies, in which Russian academia has traditionally been quite successful. The journal is aimed at studying folklore as a base form of sociocultural communication, which is closely related to, on one hand, understanding the processes of ethnic identification, and, on the other hand, the problems of the cognitive sciences which dwell upon the mechanisms of acquiring, processing, preserving and transferring knowledge. Papers published in the journal focus on studying oral traditions and ritual practices, archaic mythology and its contemporary modifications, interdisciplinary studies in these matters.

The journal accepts original submissions by authors from Russia and worldwide, short essays “from the desk”, papers in history of folklore studies (especially concerning the lesser known or unknown episodes of such), essays on world folklore, field and archive materials, reports of academical events, reviews and reports, bibliographies, developments in software and methodology for graduate programs in folklore studies.

“Folklore: structure, typology, semiotics” is registered by Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media.

Certificate on registration: PI No. FS77-72806 of 17.05.2018

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125993

tel: +7 495 250 69 31

e-mail: journal_folklore@rggu.ru

Фольклор: структура, типология, семиотика

Научный журнал

Выходит 4 номера печатной версии журнала в год. ISSN 2658-5294

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Журнал включен в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ).

Научные рецензируемые публикации соответствуют отраслям науки: *филологические* (фольклористика – 10.01.09; теория литературы, текстология – 10.01.08), *исторические* (этнография, этнология и антропология – 07.00.07), *культурология* (теория и история культуры – 24.00.01).

Миссия журнала – содействовать обсуждению вопросов современной теоретической фольклористики, в которой российская интеллектуальная традиция имеет достаточно сильные позиции. Журнал ориентирован на исследование фольклора как базовой формы социокультурной коммуникации, что тесно связано с пониманием процессов этнической идентификации, с одной стороны, и с проблемами наук когнитивного цикла, занимающихся механизмами получения, обработки, хранения и передачи знания, – с другой. На страницах журнала публикуются материалы, посвященные изучению устных традиций и ритуальных практик, архаической мифологии и ее модификаций в новейшее время, рассмотрению данных проблем в междисциплинарном поле.

Журнал принимает к изданию оригинальные статьи российских и зарубежных авторов, краткие сообщения «с рабочего стола» исследователя, публикации по истории фольклористики (особенно – о ее малоизвестных и неизвестных страницах), очерки о фольклоре народов мира, полевые и архивные материалы, рассказы о событиях научной жизни, рецензии и обзоры, библиографии, разработки программного и методического обеспечения вузовских курсов по данной дисциплине.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-72806 от 17.05.2018

Адрес редакции: 125993, Москва, Миусская пл., 6

Тел: +7 495 250 69 31

электронный адрес: journal_folklore@rggu.ru

Founder and Publisher
Russian State University for the Humanities (RSUH)

Editor-in-Chief

Sergei Yu. Neklyudov, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation

Editorial Board

Florentina Badalanova-Geller, PhD, professor, The Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, London, United Kingdom

Olga Belova, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation

Yuri Berezkin, Dr. of Sci. (History), professor, European University at St. Petersburg; Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography of the Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russian Federation

Victoria Chervaneva, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russian Federation (*scientific editor*)

Carlo Ginzburg, professor, Scuola Normale Superiore, Pisa, Italia

Liudmila Ermakova, Dr. of Sci. (Philology), professor Emeritus, Kobe City University of Foreign Studies, Kobe, Japan

Nikolai Kazansky, Dr. of Sci. (Philology), academician of the RAS, Institute for Linguistic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation

Olga Khristoforova, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)

Elena Levkievskaya, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation

Andrei Moroz, Dr. of Sci. (Philology), professor, Higher School of Economics; Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation

Maria-Valeria Morris, Cand. of Sci. (Law), associate professor, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russian Federation (*editor for English texts*)

Yulia Naumova, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation (*executive editor*)

Nikita Petrov, Cand. of Sci. (Philology), Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russian Federation

Jonathan Roper, PhD, University of Tartu, Tartu, Estonia

Nadezhda Rychkova, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University
for the Humanities, Moscow, Russian Federation (*executive secretary*)

Boris Uspensky, Dr. of Sci. (Philology), professor, Higher School of Economics,
Moscow, Russian Federation

Hans-Jörg Uther, Dr. of Sci. (Philology), professor, Encyclopedia of Fairy
Tales, Göttingen, Germany

Ülo Valk, Dr. of Sci. (Philology), professor, University of Tartu, Tartu, Estonia

Executive editor:

Nadezhda Rychkova, Cand. of Sci. (Philology), RSUH

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет
(РГГУ)

Главный редактор

С.Ю. Неклюдов, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Редакционная коллегия

Флорентина Бадаланова-Геллер, доктор философии, профессор, Королевский антропологический институт Великобритании и Ирландии, Лондон, Соединенное Королевство

Ольга Белова, доктор филологических наук, Институт славяноведения РАН, Москва, Российская Федерация

Юрий Березкин, доктор исторических наук, профессор, Европейский университет в Санкт-Петербурге; Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН, Санкт-Петербург, Российская Федерация

Уло Валк (Ülo Valk), доктор филологических наук, профессор, Тартуский университет, Тарту, Эстония

Карло Гинзбург (Carlo Ginzburg), профессор, Высшая нормальная школа, Пиза, Италия

Людмила Ермакова, доктор филологических наук, заслуженный профессор, Университет иностранных языков города Кобе, Кобе, Япония

Николай Казанский, доктор филологических наук, академик РАН, Институт лингвистических исследований РАН, Москва, Российская Федерация

Елена Левкиевская, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Российская Федерация

Андрей Мороз, доктор филологических наук, профессор, НИУ «Высшая школа экономики»; Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Российская Федерация

Мария-Валерия Моррис, кандидат юридических наук, доцент, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Москва, Российская Федерация (*редактор английских текстов*)

Юлия Наумова, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Российская Федерация (*выпускающий редактор*)

Никита Петров, кандидат филологических наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Москва, Российская Федерация

Джонатан Ропер (Jonathan Roper), доктор философии, Тартуский университет, Тарту, Эстония

Надежда Рычкова, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Российская Федерация (*ответственный секретарь*)

Борис Успенский, доктор филологических наук, профессор, НИУ «Высшая школа экономики», Москва, Российская Федерация

Ганс-Йорг Утер (Hans-Jörg Uther), доктор философии, профессор, Энциклопедия сказок, Гёттинген, Германия

Ольга Христофорова, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

Виктория Черванёва, кандидат филологических наук, доцент, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Москва, Российская Федерация (*научный редактор*)

Ответственный за выпуск:

Надежда Рычкова, кандидат филологических наук (РГГУ)

Contents

Life of a text in tradition

<i>Irina K. Staf</i>	
The birth of novella from the spirit of Aristotle	10
<i>Tatyana A. Mikhailova</i>	
Genesis and narrative function of causative elements in the Tristan and Isolt Legend: from Celtic epic to Medieval European Tradition	25
<i>Irina V. Ershova</i>	
The Tale of Cid's birth and the lost song of the division of Spain: towards a reconstruction of an epic plot	47
<i>Liudmila M. Ermakova</i>	
"The Princess of the Moon" and "The Bamboo-tree": the fate of "Taketori-monogatari" in Russia	70
<i>Mikhail V. Stroganov</i>	
The song "Luchinushka": a history	93

Anthropological observations

<i>Maria O. Akilova, Anna Yu. Ivanova,</i> <i>Tatiana S. Ilyashenko, Daria S. Russkaya, Elizaveta A. Chernova</i>	
Rubinsteina Street as a sociocultural phenomenon: features of organization and reasons for popularity	137
<i>Olga A. Amirova</i>	
Evoking the spirit of a deceased Madagascan boy, or Why we believe	161
<i>Elena V. Milyukova</i>	
Gri-gri of the Seychelles, or the Malgas girls	170

From the history of Folklore Studies: archive shelves

<i>Yulia A. Krasheninnikova</i>	
Folklore heritage of the village Seregovo in the collection of the National Museum of the Komi Republic	180

In memoriam

<i>Kretov A.A.</i>	
Anna Valeryevna Rafeeva (1967–2019)	200

Содержание

Судьба текста в традиции

<i>Стаф И.К.</i> Рождение новеллы из духа Аристотеля	10
<i>Михайлова Т.А.</i> Происхождение и функция архетипа «каузативной детали» в развитии и кросскультурных переходах легенды о Тристане и Изольде	25
<i>Ершова И.В.</i> Сказание о юности Сида Кампеадора и утерянная песнь о разделе Испании: к реконструкции эпического сюжета	47
<i>Ермакова Л.М.</i> «Принцесса Луны» и «Бамбук-дерево»: российская судьба «Такэтори-моноготари»	70
<i>Строганов М.В.</i> История песни «Лучинушка»	93

Антропологические наблюдения

<i>Акилова М.О., Иванова А.Ю., Ильяшенко Т.С., Русская Д.С., Чернова Е.А.</i> Улица Рубинштейна как социально-культурный феномен: особенности организации и причины популярности	137
<i>Амирова О.А.</i> Вызывание духа погибшего мадагаскарского мальчика, или Почему мы верим	161
<i>Милюкова Е.В.</i> Сейшельское гри-гри, или Мальгашские девочки	170

Из истории фольклористики: архивная полка

<i>Крашенинникова Ю.А.</i> Фольклорное наследие с. Серегово в коллекции Национального музея Республики Коми	180
---	-----

In memoriam

<i>Кретов А.А.</i> Анна Валерьевна Рафаева (1967–2019)	200
---	-----

Судьба текста в традиции

УДК 82-1

DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-10-24

Рождение новеллы из духа Аристотеля

Ирина К. Стаф

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
Москва, Россия, irina.staf@gmail.com*

Аннотация. Рефлексия о новелле в Италии XVI в. проходит две стадии. В первой половине века новеллистика, образцом которой оставался «Декамерон», трактовалась либо как модель стиля (П. Бембо), либо как явление литературного быта (Б. Кастильоне), либо наставление в любви (Л.А. Ридольфи). Заданная Боккаччо форма сборника служила полем для литературных и издательских экспериментов. В 1570-х гг., наряду с нормативизацией «Декамерона» в духе Тридентского собора, предпринимаются попытки сформулировать жанровый канон новеллы исходя из положений «Поэтики» Аристотеля, переведенной на народный язык (1549). В трактатах Ф. Сансовино, Дж. Баргальи и особенно Ф. Бончани новелла впервые обретает черты литературного жанра и собственную поэтику. Сансовино понимает новеллу как «басню», скрывающую в себе нравственные истины, и следует ренессансной традиции подражания образцу. Баргальи описывает ее как устную «игру», форму изысканного досуга, целиком подчиняя ее поэтику удовольствию слушателей. У Бончани новеллистика в целом (а не только Боккаччо) впервые вписывается в высокую литературную традицию, восходящую к античным корням.

Ключевые слова: новелла, поэтика, Италия, Возрождение, Аристотель

Для цитирования: Стаф И.К. Рождение новеллы из духа Аристотеля // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2019. № 2 (2). С. 10–24.
DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-10-24

The birth of novella from the spirit of Aristotle

Irina K. Staf

*A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy
of Science, Moscow, Russia, irina.staf@gmail.com*

Abstract. Two phases of reflection upon novella can be distinguished in Cinquecento Italy. In the first half of the century, the short stories, of which “Decameron” remains the reference model, were treated as examples of high style (P. Bembo) or as phenomena of everyday literary life (B. Castiglione) and love precepts (L. A. Ridolfi). The form of the collection developed by Boccaccio became the experimental ground for writers and publishers. In the 1570s, attempts were made to create a canon of this kind based on the principles of Aristotle’s “Poetics” translated into volgare in 1549. The treatises of F. Sansovino, G. Bargagli and especially F. Bonciani give the novella the characteristics of a literary genre benefiting from its particular poetics. In Sansovino’s work, the short story is conceived as a “fable” containing moral truths; the author is a part of the tradition of imitation that dominated the Renaissance. Bargagli describes the story as an oral “game” the poetics of which is subordinated to the pleasure of the listeners. Bonciani was the first to include the genre of the short story in the “high literature” dating back to ancient times.

Keywords: novella, poetics, Italy, Renaissance, Aristotle.

For citation: Staf I.K. The birth of novella from the spirit of Aristotle. *Folklore: Structure, Typology, Semiotics*. 2019; 2 (2): 10-24. DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-10-24

Итальянский историк литературы Серджио Дзатти назвал новеллу «жанром без теории», уточнив, что «даже в атмосфере пересоздания жанров на народном языке трактаты Чинквеченто в основном замалчивают новеллу: некоторой известностью пользуется только “Лекция о том, как слагать новеллы” (1567)¹ флорентинца Франческо Бончани, но <...> она оставалась неизданной до XVIII в.» [Zatti 2010: 12]. Суждение эффектное, но не совсем точное.

Новелла фигурирует во многих трактатах XVI в., причем в нескольких ипостасях. Ее упоминание логично вытекает из стремления «канонизировать» Боккаччо, одного из трех флорентийских венцов. Тенденция эта неразрывно связана со спором о статусе

¹ Датировка ошибочная: лекция была прочитана Бончани в 1574 г. в Академии дельи Альтерати («Искаженных»), основанной в 1569 г.

народного языка (*questione della lingua*), развернувшимся в Италии в первой половине столетия. Классическими его образцами могут служить «Беседы о народном языке» Пьетро Бембо (1525) и «Придворный» Кастильоне (опубл. 1528). Обобщая, можно сказать, что в трактате Бембо утверждается нормативный характер боккаччи-евского вольгаре, «прекрасных выражений, изящных и неведомых простолюдинам оборотов» [Бембо 1980: 47], которые обещают «Декамерону» бессмертие, а в «Придворном» – заданная Боккаччо модель высокого речевого поведения, изысканной речи, украшением которой служит уместная и красивая новелла (с логичным упором на остроумные реплики и шутки, *motti e arguzie*). Иными словами, рефлексия о новеллистике, непревзойденным образцом которой оставался «Декамерон», вплоть до последней трети столетия сводилась к пониманию ее, с одной стороны, как модели языка и прозаического стиля, а с другой – как явления культуры, литературного быта, но не как особой литературной формы, не как *жанра*.

Рефлексия эта, принимая самые различные формы, в целом укладывалась в два обозначенных нами типа. Приведем несколько малоизвестных примеров. Так, в «Письмах о десяти днях Декамерона мессера Джованни Боккаччо», юношеском сочинении плодовитого литератора и издателя Франческо Сансовино, «Декамерон» предстает учебником поведения, однако, в противоположность Кастильоне, поведения анти-придворного: Сансовино, преданный последователь Пьетро Аретино, не только продолжает эпистолярную традицию на вольгаре, основоположником которой стал «Бич государей», но и присоединяется к его резкой критике придворных нравов [Favago 2014: 219]. «Письма» примечательны в двух аспектах. Во-первых, они представляют собой попытку использовать структуру «Декамерона» в новых целях. 98 текстов (книга неокончена – как, впрочем, и подавляющее большинство новеллистических сборников, созданных в XVI в. в подражание Боккаччо), главным образом автобиографического характера, разбиты на десятки; в начале книги приведен список адресатов. Возникающее тем самым сходство с «Новеллино» Мазуччо, а возможно, и сознательная игровая отсылка к Салернитанцу, опровергается не только заглавием: в каждом письме описана и развита тема соответствующей новеллы «Декамерона». Во-вторых, Сансовино, также вслед за Аретино, использует «Декамерон» как энциклопедию и учебник любовной науки, прямо именуя его в третьем письме III десятка *ars amandi*, где «в разных местах содержатся наставления во всем искусстве любви», а героиню третьей новеллы III Дня – замужнюю даму, сумевшую при помощи недогадливого монаха-исповедника устроить себе свидание с возлюбленным, – осыпает

похвалами, утверждая, что именно «так должно любить»². Боккаччо и его новеллы служат высшим авторитетом при разрешении всякого рода сомнений, возникающих у адресатов «Писем» в связи с реальными любовными историями.

Боккаччо предстает наставником в любви в целом ряде трактатов XVI в. [Favao 2009]. Например, в диалоге «Аретефила» (1562) флорентинца Луки Антонио Ридольфи³, последователя Бенедетто Варки, двое собеседников, Федерико и Лючио, обсуждают вопрос, можно ли влюбиться по слухам (мотив «дальней невесты», восходящий к Джауфре Рюделю). Федерико утверждает, что это вполне возможно, ссылаясь на примеры из «Декамерона» (IV, 4 и VII, 7). Его оппонент, победитель в споре, напротив, отрицает авторитет Боккаччо: ведь его рассказы «суть новеллы, в коих принято без стеснения прибегать ко всякого рода выдумкам (*invenzioni*), лишь бы события, что в них случаются, были приятны (*piacevoli*) и если не правдивы, то хотя бы отчасти правдоподобны»⁴.

В другом диалоге Ридольфи, «Беседа, случившаяся в Лионе..., о некоторых местах Ста новелл Боккаччо», французский дворянин Клод де Эрбере просит своего друга, флорентинца Алессандро дельи Уберти, разъяснить ему непонятные места в «Декамероне»: побывав при дворе, в частности у Маргариты Наваррской, Клод слышал, как в собрании достославных сеньоров и дам «читали с великим изяществом (*gratia*)» некую книгу, которую он по невежеству принял за латинскую («Декамерон»)». Гармония языка

² *Sansovino F.* Le lettere di M. Francesco Sansovino sopra le diece giornate del Decamerone di M. Giovanni Boccaccio. [In Venetia: Venturino Ruffinelli], 1542. f. 20 r.

³ Ридольфи (псевдоним – Клаудио де Эрбере, Claudio de Herberé) интересен, помимо прочего, активным участием в распространении итальянской литературы во Франции. Перебравшись в 1537 г. в Лион, он в сотрудничестве с издателем Гийомом Руйе (Rouillé, в латинской форме Rovillium) публиковал как переводы с итальянского, так и книги на языке оригинала. Ему принадлежит перевод «О знаменитых женщинах» Боккаччо; им же подготовлено издание «Декамерона» по-итальянски (1555), с приложением биографии Боккаччо.

⁴ *Ridolfi L.-A.* Aretefila, dialogo nel quale da una parte sono quelle ragioni allegate, le quali affermano lo amore di corporal bellezza potere ancora per la via dell'udire pervenire al quore; et dall'altra quelle che vogliono lui havere solamente per gl'occhii l'entrata sua: colla sentenza sopra cotal quistione. In Lione: appresso Guliel. Rovillio, 1562. P. 82.

⁵ *Ridolfi L.-A.* Ragionamento havuto in Lione, da Claudio de Herberé gentil'huomo franzese, & da Alessandro degli Uberti, gentil'huomo fiorentino, sopra alcuni luoghi del Cento novelle del Boccaccio: iquali si ritroveranno

произвела на него столь глубокое впечатление, что он взялся учить итальянский по новеллам Боккаччо. Иначе говоря, «Декамерон» предстает, как у Бембо, образцовой прозой на вольгаре и в то же время, вслед за Кастильоне, – образцовым придворным времяпрепровождением.

Статус новеллы меняется в середине XVI в., в период Контрреформации, когда Флорентийская Академия выпускает в свет «Декамерон Мессера Джованни Боккаччо, флорентийского гражданина, вновь рассмотренный в Риме и исправленный в согласии с постановлением святого собора в Тренто» (1573), Джиральди Чинцио создает свой «анти-Декамерон», «Экатоммити» (1565), а главное – под эгидой той же Флорентийской Академии выходит первый перевод на вольгаре сочинений Аристотеля, в том числе его «Поэтики».

Как гласит запись в Анналах Академии, 10 декабря 1548 г. консул Козимо Бартоли, а также цензоры Карло Ленцони, Франческо Гуидетти, Кристофано Риньери и Франческо Риччи, «собравшись в доме Джанбаттисты Джелли (...), одобрили переводы, сделанные Бернардо ди Лоренцо Сеньи на тосканский язык “Этики”, “Политики”, “Риторика” и “Поэтика” Аристотеля, со всеми черными бобами, согласно правилам» [цит. по: Bionda 2002: 242] (черные бобы в Академии означали одобрение). Несколько лет упорного труда Сеньи, члена Академии с 1541 г. и ее консула в 1542-м, увенчались успехом: монополия университетских гуманистов на толкование Философа была нарушена [Bionda 2014: 77–78], и тексты поступили в престижную придворную печатню великого герцога Тосканы Козимо Медичи, – в типографию Лоренцо Торрентино. Первыми вышли в свет «Риторика и Поэтика» (1549).

Для новеллы это имело неожиданные последствия. В своем комментарии к первой главе «Поэтики» Сеньи, помимо прочего, упоминает Боккаччо: поскольку героическая поэма есть подражание либо в стихах, либо в прозе,

...можно заключить, что Басни (Favole) нашего Боккаччо могли бы именоваться эпическими поэмами (poemi atti) по предмету своему (materie), а согласно персонам, о коих идет речь, быть либо Поэмами героическими, либо Поэмами комическими (...), наподобие гомеровского «Маргита»⁶.

secondo i numeri delle carte del Decamerone. In Lione: in picciola forma da G. Rovillio, 1555. P. 5.

⁶ *Segni B.* Rettorica et Poetica d'Aristotile. Tradotte di Greco in Lingua Vulgare Fiorentina da Bernardo Segni Gentil'huomo, & Accademico Fioretino. In Firenze: appresso Lorenzo Torrentino Impressor' Ducale, 1549. P. 281.

Попытка встроить «Декамерон», непревзойденный образец национальной прозы, в аристотелевский канон парадоксальным образом привела к растворению новеллы в эпической поэме, признанным образцом которой, усилиями Ф. Сассети, Л. Сальвиати и Т. Тассо будет считаться, в свою очередь, «Неистовый Роланд» Ариосто [Duclos-Mounier 2008: 183–185].

Следует отметить, однако, что Боккаччо соседствует с Ариосто не только на страницах некоторых трактатов. В 1554 г. венецианский издатель Франческо Марколини выпустил в свет плод уникального эксперимента: переложение октавами полного текста «Декамерона», выполненное феррарцем Виченцо Брузантини⁷ [см. о нем: Favaro 2010]. Брузантини стремится «очистить» творение Боккаччо, избавив его от двух недостатков: во-первых, от использования «низкой» прозы взамен куда более приятного и легко запоминающегося стиха⁸, во-вторых, от низкого и «бесчестного» содержания. Интересно, что примерно в те же годы в тех же двух грехах упрекает Боккаччо знаменитая куртизанка и поэтесса Туллия д'Арагона в обращении к читателям, предваряющем ее собственный рыцарский роман «Неудачник, иначе прозванный Гверино» (изд. 1560), который также написан октавами [Favaro 2010: 100–101]. Что касается «непристойного» содержания, то Брузантини не только приводит новеллы в соответствие с приличиями с помощью некоторых корректив и интерполяций (предваряя труд Флорентийской Академии), но и прибегает к приему, широко распространенному в эпоху позднего Средневековья – к морализации новелл: перед каждой из них помещена аллегория, а также пословица; список пословиц для удобства читателей приводится в конце соответствующего дня⁹. Показательно, что аналогичной операции подвергался в этот период и «Неистовый Роланд»: например, в издании 1542 г., выпущенном знаменитым венецианским печатником Габриеле Джолито де Феррари, аллегорическое толкование предшествует каждой песне. Таким образом, Боккаччо смыкается с Ариосто как в рассуждениях теоретиков, так и в литературной и книгоиздательской практике. Подобно тому как гуманисты XIV–XV вв., начиная с Петрарки, стремились перевести «Декамерон» на язык культуры – латынь, в XVI в. его пытаются перевести на новый язык культуры – поэтический.

⁷ Brusantini V. Le Cento novelle di M. G. Boccaccio ridotte in ottava rima. In Venetia: per Francesco Marcolini, 1554.

⁸ Напомним, что Джиральди Чинцио в своем «Рассуждении о том, как слагать романы» (1549, опубл. 1554), а также в поэме «Геракл» (1557) считает октаву наилучшей формой повествования.

⁹ Аллегоризация новелл Боккаччо возобновляется в Италии примерно с середины века, с издания «Декамерона» 1546 г.

После выхода «Поэтики» на вольгаре новелла вступает в новую фазу рефлексии: в 1570-х гг. в трактатах делаются попытки осмыслить ее – наряду с другими жанрами литературы на вольгаре, прежде всего романом, – в контексте аристотелевской теории подражания. Упомянутый выше Франческо Сансовино, в юности совместивший форму «Декамерона» с эпистолярием, в 1561 г. выпускает интересный сборник – «Сто новелл, выбранных из самых благородных авторов на народном языке». В нем воссоздан почти точный аналог обрамления «Декамерона», в которое издатель и литератор вписывает новеллы, заимствованные из новеллистических книг Бревио, Фиренцуолы, Мольцы, Мазуччо, Парабоско, Страпаролы и других авторов; несколько текстов принадлежат перу самого Сансовино. Сборник имел большой успех, и в 1571 г. Сансовино добавил в качестве пролога к его четвертому, расширенному изданию «Рассуждение о “Декамероне”» собственного сочинения.

Следует оговорить, что в контексте «аристотелизации» и нормативизации новеллы текст Сансовино – феномен уникальный. Аристотель в нем упомянут, но лишь в разделе о стиле новелл и со ссылкой на «Риторику». В определении же специфики новеллы как особой литературной формы автор, в сущности, остается в границах парадигмы, заданной самим Боккаччо в XIV книге «Генеалогии языческих богов», где идет речь о «баснях поэтов». Новелла у Сансовино – это *favola* (басня, вымысел), под покровом которой кроются полезные моральные истины. Басни делятся на разумные (*ragionevoli*), где люди общаются с людьми, моральные (*morali*), где действуют животные, как у Эзопа, и смешанные (*miste*), где выведены и люди, и животные. Боккаччо выбрал первую категорию:

...(Всякий) писатель услаждает и наставляет других в том, чего человеку следует избегать, а чему следовать, либо посредством Героической поэмы, либо Трагедии, либо Комедии, либо Сатиры, либо иных вещей, однако ж скрывая смысл вещей под иным покровом, как всегда делали древние (*celando tuttavia i sensi delle cose sotto altro velame, si come hanno sempre fatto gli antichi*). Боккаччо решил сделать это посредством басни, а среди басен избрал разумные (*ragionevoli*)¹⁰.

¹⁰ *Sansovino F. Cento novelle scelte da piu nobili scrittori della lingua volgare, con l'aggiunta di cento altre novelle antiche, non pur belle per inventione, ma molto utili per l'eleganti & Toscane elocutioni necessarie a chi vuol regolarmente scrivere nella nostra lingua. Nelle quali piacevoli, et aspri casi d'Amore, & altri notabili avvenimenti si contengono. Con gli argomenti a ciascuna novella per ammaestramento de' Lettori al viver bene. In Venetia: appresso gli Heredi di Marchiò Sesso, 1571. Sine pag.*

Сансовино не раз подчеркивает философский характер Боккаччьевского сборника, т. е. продолжает традицию осмысления Боккаччо как морального философа, актуальную, например, для Франции вплоть до середины XVI в. Он последовательно ориентируется на «подлинный», не испорченный позднейшими обработками текст «Декамерона». Участие в подготовке двух его изданий (у Джолито, 1546, и у Грифиуса, сына великого Себастиана, 1549) дает ему право бесспорно порицать всех, кто берется «с малым разумением» (*con poco giuditio*) править мастера¹¹, причем к числу «неразумных» он относит даже Никколо Дельфино, чье издание «Декамерона» (1516) легло в основу знаменитого издания 1527 г., считающегося лучшим в истории. Все правила, которые он формулирует в разделе «Об искусстве новеллы» относительно инвенции (новелла «должна быть цельной от начала до конца и связана воедино во всех своих частях», *ella vuole essere tutta unita dall'un capo all'altro & legata insieme dalle sue parti*), диспозиции (новелла «должна содержать причину, персону, предмет, время, место и способ басни», *dee contener la causa, la persona, la cosa, il tempo, il luogo, & il modo della fauola*) и элокуции (речь персонажей должна соответствовать их статусу, *ella dee esser propria, & secondo la qualità delle persone*), он выводит не из внеположных теоретических норм, но из текста самого «Декамерона». Ибо «во всех этих частях Боккаччо был столь изумителен (*maraviglioso*), что Мусуро¹², коли не заблуждаюсь, некогда говорил: любая новелла Боккаччо стоит целого греческого историка (*ogni novella del Boccaccio valeva, quanto uno Historico Greco*)»¹³. Иначе говоря, Сансовино в полной мере следует ренессансному принципу подражания великим образцам: поэтика новеллы для него целиком заключена в «Декамероне» и не нуждается в иных нормах.

Иначе подходят к проблеме авторы двух наиболее известных трактатов о новелле – Джироламо Баргальи и Франческо Бончани. Баргальи посвящает поэтике новеллы небольшой трактат (возможно, текст речи, произнесенной в сиенской Академии «Оглушенных», *degli Intronati*), которым завершается его «Диалог об играх, принятых на вечерах у сиенцев» (опубликован под академическим именем Баргальи, *Materiale Intronato*, «Неотесанный Оглушенный»). В прологе-посвящении Изабелле деи Медичи, дочери великого герцога Тосканы Козимо, автор пишет, что решил

¹¹ *Sansovino F. Cento novelle scelte da piu nobili scrittori della lingua volgare ... 1571. Sine pag.*

¹² Гуманист Маркос Мусурос; был помощником Альда Мануция.

¹³ *Sansovino F. Cento novelle scelte da piu nobili scrittori della lingua volgare ... 1571. Sine pag.*

кратко описать игры и развлечения академиков не только в память о былых временах¹⁴, но и в качестве образца для подражания просвещенным придворным¹⁵. «Диалог», своего рода «академический» аналог «Придворного» Кастильоне, призван послужить практическим пособием для такого времяпрепровождения: в начале книги приведен алфавитный перечень всех упомянутых в тексте игр, с делением внутри каждой буквы на «серьезные» (*gravi*) и «приятные» (*piacevoli*), с указанием страницы и номера игры.

Новелла для Баргальи – это прежде всего *устный* рассказ; повествование у него «в итоге выпадает из письменного измерения, возвращаясь в антрополого-социологическую сферу устного (*oralità*)» [Alfano 2002: 277]. Ее поэтика всецело подчинена удовольствию слушателей: если история уже известна, например, из книг, от нее лучше воздержаться¹⁶. Даже общее для всех «аристотеликов» определение новеллы как подражания действию обосновывается реакцией аудитории: рассказчик должен создавать у слушателей впечатление, что они присутствуют при описываемых событиях¹⁷, т. е. говорить от лица персонажей, воспроизводя их стиль и манеру речи (отсутствие такого перевоплощения автор считает главным недостатком неумелого рассказчика из первой новеллы VI дня «Декамерона», о мадонне Оретте) и превращая рассказ в своего рода перформанс¹⁸. Однако принцип подражания действию влечет за собой важное отличие «Диалога...» от «Придворного»: из числа новелл исключаются остроумные реплики (*motti*) и иные «словесные красоты» (*leggiadrie di parole*), в том числе присутствующие в «Декамероне»: «...Если кому надо рассказать новеллу, то, полагаю, не слишком он преуспееет, пересказав лишь чью-нибудь остроуту или шутку, пускай и есть среди них не только посредственные и не слишком умные, как у Боккаччо, но и живые и острые, как в “Придворном”»¹⁹.

В отличие от Сансовино, Баргальи именует новеллу «басней» (*favola*) только в виде порицания: в ней нет места неправдоподобию и скрытым под покровом вымысла истинам. Появление в «Декамероне» новелл о Саладине (X, 9) или о Дианоре (X, 5),

¹⁴ В итоге так называемой Сиенской войны 1552–1559 гг. республика перешла под власть герцога Козимо, а деятельность Академии Оглушенных была на время приостановлена.

¹⁵ *Bargagli G. Dialogo de' Giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare. Del Materiale Intronato. In Siena: per Luca Bonetti, 1572. P. 10.*

¹⁶ *Idid. P. 215.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid. P. 216.*

¹⁹ *Ibid. P. 209.*

которой возлюбленный с помощью некроманта подарил зимой цветущий сад, автор объясняет тем, что во времена Боккаччо люди верили в некромантию, а новеллу о Настаджо дельи Онести (V, 8) предлагает просто пропустить, «как пропускают среди многих красивых и полновесных скудо один не совсем полный»²⁰.

Последовательное подчинение новеллы у Баргальи интересам кружка, совместного приятного досуга, не позволяет – вопреки мнению ряда историков, например [Risso 2014: 44], – рассматривать фрагмент, посвященный ее поэтике, как механическую «добавку» к трактату об играх. Автор специально оговаривает, что Боккаччо неслучайно включает в «Декамерон» игры и развлечения²¹; кроме того, «Диалог...» содержит «игру в новеллу» под символическим номером 100. Описанием ее правил завершается первая часть трактата, как рассуждением о поэтике новеллы – вторая:

[Игра] идет следующим порядком, отвечал Прочный (*il Sodo*²²), коли не истерлась она у меня из памяти оттого, что много уже лет не играл я в нее и не видел. Тот, кто держит в руке большую ложку, раздает всем участникам кружка имена в соответствии с тем, что будет рассказано: если захочет рассказать новеллу о дочери трактирщика, где происходит какая ловкая путаница с кроватями, то одному дает имя хозяина, другому – хозяйки, тому имя лежанки, тому – большой кровати, и тому подобное. Когда все имена розданы, надлежит всякому, услышав, что называют его имя, встать на ноги и сказать: «Хорошо вы сделали, большое вам спасибо!», а иначе получает удар ложкой²³.

Искусный рассказчик всегда сумеет так запутать слушателей, что им придется, ко всеобщему смеху, получить по лбу. Иными словами, поэтика новеллы, согласно Баргальи, строится не столько на аристотелевском понятии подражания (и даже не на подражании образцу – «Декамерону»), сколько на современных ему представлениях о приятном досуге и правилах приличия: сиенский академик равно осуждает и непристойные рассказы, и нападки на религию и церковь, и истории, способные навеять на аудиторию печаль или скуку.

Наиболее последовательная попытка определить новеллу на основе «Поэтики» принадлежит другому академику – флорентинцу Франческо Бончани, вся литературная деятельность которого заключается в разнообразных трактатах (о «Комедии» Данте, о тосканском наречии, о составлении надгробных речей и

²⁰ *Bargagli G.* Op. cit. P. 210.

²¹ *Ibid.* P. 32.

²² Академическое имя Маркантонио Пикколомини.

²³ *Bargagli G.* Op. cit. P. 106–107.

пр.; см.: [Siekiera 2014]) и связана с Флорентийской Академией и «Академией Искаженных» (*degli Alterati*), где он носил имя *Aspro* (Суровый).

«Лекция о том, как слагать новеллы» (1574) с первых же страниц соотносит новеллистику с принципом подражания Природе и встраивает ее в литературную традицию, восходящую к Античности. Правда, для этого Бончани приходится дополнить Аристотеля: в отличие от переводчика Стагирита Б. Сеньи или Дж. Чинцио²⁴, он понимает поэзию как стихотворство и строго отделяет ее от прозы. Поэтому три способа подражания, перечисленные в «Поэтике»: ритм, гармония и стих, не подходят для новеллы, и Бончани добавляет к ним четвертый – прозу, «каковая есть разновидность речи» (*la quale è una spezie dell'orazione* [Ordine 2002: 122]. В способе подражания состоит единственное отличие новеллы от поэзии. Подражать она может либо высоким деяниям, либо низким, и, поскольку правила героической и трагической поэзии исчерпывающе изложены у Аристотеля, Бончани останавливается на подражании низкому, комическому – сетуя на сложность задачи, отсутствие авторитетов и утрату второй части «Поэтики» [Ordine 2002: 138]. Опорой ему служит аристотелевское определение смешного как «безболезненного и безвредного уродства» («Поэтика», 1449a34), указывающее, что смех должен происходить из действия, а не из слов, а потому неправы те, кто считает, будто смешное может заключаться в остроумных речах: смеяться будут не над шуткой, а над самим шутником.

Справляется Бончани со своей нелегкой задачей не слишком удачно: новелла на вольгаре плохо вписывается в аристотелевский канон, и «Лекция...» изобилует противоречиями. Так, начав с утверждения, что «Басни, каковые именуем мы более точно новеллами» [Ordine 2002: 120], соответствуют трем родам поэзии: трагической, героической и комической (ибо боккаччьевская Гисмонда ничем не хуже Дидоны в роли безутешной возлюбленной, дружба Тита и Джизиппо не хуже дружбы Ахилла и Патрокла, а новелла о сере Чаппеллетто в подражании дурным деяниям равновелика «Маргиту»), автор далее сообщает, что собственно новеллами следует считать только необычные события, вызывающие смех, а подражание великим деяниям новелле не подобает, ибо

²⁴ Ср. письмо последнего к Джован Баттисте Пинье об Ариосто (1548): «Надобно знать, что не стихи делают поэта, но ум и изобретательность (*ingegno*) и предмет, о котором он берется сочинять; ибо Джованни Виллани был бы не менее историком, если б в стихах написал то, что в его прозе содержится; и не менее поэтом был бы Ариосто, если бы в прозе изъяснил то, что оставил нам написанным в стихах» (Цит. по: [Merola 2018: 34]).

делает ее подобной трагедии. Не должна она подражать и великим злодеяниям, поскольку если зло не постигла кара, то рассказ принесет больше печали, чем радости, и дурно отразится на нравах, а если оно наказано, то смешного в такой истории мало. Заявив, что новеллы подобны эпической поэзии, ибо автор повествует и от себя, и от лица персонажей, тогда как трагический и комический поэт изображает персонажей в действии, он тут же пишет, со ссылкой на авторитет Лукиана, «писателя изящного и тонкого» (*leggiadro e giudizioso scrittore*) [Ordine 2002: 124], что новелла может иметь форму диалога, однако в дальнейшем снова отказывает ей в этой возможности, ссылаясь уже на Квинтилиана: диалоги посвящены проблемам философии или управления государством, а новелла подражает низким действиям. Возвысив новеллу за счет античных предков – Гомера, Гесиода, Архилоха, Турса Сибарита²⁵, он через пару страниц ограничивает ее истоки сладострастными милетскими, или сибаритскими, баснями (теми самыми, какие Сансовино называл «разумными») и делает Боккаччо прямым наследником Апулея. Установив тождество новеллы с латинской *fabula* и греческим *muthos* во всем множестве их значений, он в дальнейшем использует понятие *fabula* лишь для обозначения последовательности предметов подражания, т. е. фабулы, краткого содержания новеллы. Подобные примеры можно множить до бесконечности, и неудивительно, что итогом сложных теоретических конструкций Бончани оказывается все тот же призыв подражать великому национальному образцу – «Декамерону»: «Не только ясность стиля и сладость языка содержатся у Боккаччо, но и все понятия и правила создания новелл (*i concetti e' precetti del novellare*)» [Ordine 2002: 120].

Следует, однако, отметить два момента, которыми и обусловлено значение путаного текста Бончани для истории литературы. Во-первых, «Лекция» – это первая последовательная попытка включить в высокую литературную традицию не одного Боккаччо, но новеллистику в целом: флорентийский академик упоминает и Саккетти, и «Новеллино», и новеллу о Грассо, резчике по дереву. Во-вторых, в «Лекции», в противоположность «Диалогу» Баргальи, практически отсутствуют отсылки к устному бытованию новеллы. Доказывая, например, что новелла должна повествовать о смешном, а не о грустном, он приводит в подтверждение слова из диалога «Галатео» Дж. Делла Казы о том, что в обществе незачем говорить на печальные темы, несмотря на античные авторитеты, объяснявшие тем самым трагедии [Делла Каза 2002: 258].

²⁵ Имя это Бончани почерпнул из сочинений софиста Элия Теона, которые служат ему одним из главных исторических источников.

Однако идея «общества», слушающего рассказ, и тем более совет Делла Казы дать понюхать крепкой горчицы желающему поплакать или посадить его поближе к дыму в «Лекции» опущены. И наконец, определение новеллы, данное Бончани, большинство исследователей жанра так или иначе используют до сих пор: «Новеллы суть подражание единому целому дурному действию посредством смешного (*imitazione d'una intera azione cattiva secondo 'l ridicolo*), разумной величины, в прозе, рассказ о котором порождает веселье (*letizia*)» [Ordine 2002: 138].

Таким образом, к концу XVI в. новелла, возникшая в Италии двумя столетиями раньше, наконец стала полноправным литературным жанром, обрела собственную поэтику и превратилась из феномена культуры в факт литературы. Тем не менее говорить об окончательной нормативизации новеллы не приходится, и тому есть две причины. Первая заключается в том, что ко времени, когда появляются специально посвященные ей трактаты, живое бытие жанра было уже в прошлом: новелла в основном сместилась в регистр народной книги, существовала за счет переработок и компиляций (в следующем веке она воскреснет в виде сказки). Вторая же – в том, что реальный литературный пейзаж эпохи расходится со сложившимися в истории литературы представлениями. Лекция Бончани, прочитанная в Академии Искаженных, хранилась в ее анналах вплоть до 1727 г., в отличие от «Диалога» Баргальи, который выдержал несколько переизданий. «Игровая» концепция новеллы как устного обмена историями, элемента досуга и высокого развлечения до конца Ренессанса оставалась доминирующей. А с точки зрения ее письменного, вернее печатного, бытования куда важнее академических споров о заданных Боккаччо поэтических нормах оказывалась ориентация издателей и авторов на успех у определенного читателя: недаром мудрая Туллия д'Арагона считала Боккаччо основоположником массовой литературы [Favaro 2010: 99].

Литература

- Бембо 1980 – *Бембо П.* Рассуждения в прозе о народном языке // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Сост. Козлова Н.П. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 33–49.
- Делла Каза 2002 – *Делла Каза Дж.* Галатео, или об обычаях // Сочинения великих итальянцев XVI века / Сост. Л.М. Брагина. СПб.: Алетейя, 2002. С. 248–289.
- Alfano 2002 – *Alfano G.* Novella, conversazione, «caso». Note sul Dialogo de' giuochi di Girolamo Bargagli // *Filologia & Critica*. 2002. XXVII. P. 277–288.

- Bionda 2002 – *Bionda S.* Aristotele in Accademia: Bernardo Segni e il volgarizzamento della “Retorica” // Medioevo e Rinascimento. Annuario del Dipartimento di studi sul Medioevo e il Rinascimento dell’Università di Firenze. 2002. XVI / n.s. XIII. P. 242–264.
- Bionda 2014 – *Bionda S.* Un «traduttore dei traduttori»? Bernardo Segni dalla Retorica alla Poetica // “Aristotele fatto volgare”. Tradizione aristotelica e cultura volgare nel Rinascimento / ed. by D. A. Lines, E. Refini. Pisa: Edizioni ETS, 2014.
- Duclos-Mounier 2008 – *Duclos-Mounier P.* La situation théorique du roman en France et en Italie à la Renaissance // Seizième Siècle. 2008. № 4. P. 173–193.
- Favaro 2009 – *Favaro M.* Boccaccio nella trattatistica amorosa del Cinquecento e di primo Seicento // Nuova Rivista di Letteratura Italiana. 2009. XII (1–2). P. 9–29.
- Favaro 2010 – *Favaro M.* Il “Decameron” in veste di poema: le “Cento Novelle” di Vincenzo Brusantini // Italianistica: Rivista di letteratura italiana. 2010. Vol. 39 (3). P. 97–109.
- Favaro 2014 – *Favaro M.* Tra fervori aretiniani e inquietudini religiose. Le lettere sopra le Diece Giornate del Decamerone (1542) di Francesco Sansovino // Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca / ed. by A. Ferracin, M. Venier. Udine: Forum, 2014.
- Merola 2018 – *Merola A.* Giral di Cinzio e il «Discorso intorno al comporre de’ romanzi» // Diacritica. 2018. Vol. IV (3/21). P. 33–42.
- Ordine 2002 – Bonciani F., Bargagli G., Sansovino F. Traités sur la nouvelle à la Renaissance / ed. by Ordine N. Torino: Nino Aragno editore, Paris: Vrin, 2002.
- Riccò 2014 – *Riccò L.* La novella e l’assedio di Siena: una questione di famiglia fra teoria, prassi e ricezione // Studi italiani. 2014. Vol. XXVI (2). P. 43–57.
- Siekiera 2014 – *Siekiera A.* Ancora sull’Accademia degli Alterati. Il Trattato di lingua toscana di Francesco Bonciani // Quaderni Veneti. 2014. № 3. P. 89–96.
- Zatti 2010 – *Zatti S.* La novella: un genere senza teoria // Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura. 2010. Vol. XII (2). P. 11–24.

References

- Alfano G. (2002) Novella, conversazione, “caso”. Note sul Dialogo de’ giuochi di Girolamo Bargagli. *Filologia & Critica*, XXVII: 277–288.
- Bembo P. (1980) Rassuzhdeniia v proze o narodnom iazyke [Prose Discussions on the Vernacular Language]. Kozlova N. P. (ed.) *Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh klassitsistov* [Literary manifestos of Western European classicists]. Moscow: Izdatel'stvo MGU. [In Russ.]
- Bionda S. (2002) Aristotele in Accademia: Bernardo Segni e il volgarizzamento della “Retorica”. *Medioevo e Rinascimento. Annuario del Dipartimento di*

- studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze*, XVI / n.s. XIII: 242–264.
- Bionda S. (2014) Un “traduttore dei traduttori”? Bernardo Segni dalla *Retorica alla Poetica*. Lines D. A., Refini E. (eds.) “Aristotele fatto volgare”. *Tradizione aristotelica e cultura volgare nel Rinascimento*. Pisa: Edizioni ETS.
- Della Kaza Dzh. (2002) Galateo, ili ob obychaiakh [Galateo: The Rules of Polite Behavior]. Bragina L. M. (ed.) *Sochineniia velikikh ital'iantsev XVI veka* [Writings of the great Italians of the 16th century]. Saint Petersburg: Aleteiia. [In Russ.]
- Duclos-Mounier P. (2008) La situation théorique du roman en France et en Italie à la Renaissance. *Seizième Siècle*, (4): 173–193.
- Favaro M. (2009) Boccaccio nella trattatistica amorosa del Cinquecento e di primo Seicento. *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, XII (1–2): 9–29.
- Favaro M. (2010) Il “Decameron” in veste di poema: le “Cento Novelle” di Vincenzo Brusantini. *Italianistica : Rivista di letteratura italiana*, 39 (3): 97–109.
- Favaro M. (2014) Tra fervori aretiniani e inquietudini religiose. Le lettere sopra le Diece Giornate del Decamerone (1542) di Francesco Sansovino. Ferracin A., Venier M. (eds.). *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*. Udine: Forum.
- Merola A. (2018) Giraldu Cinzio e il “Discorso intorno al comporre de' romanzi”. *Diacritica*, IV (3/21): 33–42.
- Ordine N. (ed.) (2002) *Boncianni F., Bargagli G., Sansovino F. Traités sur la nouvelle à la Renaissance*. Torino: Nino Aragno editore, Paris: Vrin.
- Riccò L. (2014) La novella e l'assedio di Siena: una questione di famiglia fra teoria, prassi e ricezione. *Studi italiani*, XXVI (2): 43–57.
- Siekiera A. (2014) Ancora sull'Accademia degli Alterati. Il *Trattato di lingua toscana* di Francesco Boncianni. *Quaderni Veneti*, (3): 89–96.
- Zatti S. (2010) La novella: un genere senza teoria. *Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura*, XII (2): 11–24.

Информация об авторе

Ирина К. Стаф, кандидат филологических наук, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Москва, Россия; Россия, 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а; irina.staf@gmail.com

Information about the author

Irina K. Staf, Cand. of Sci. (Philology), A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science, Moscow, Russia; bld. 25a, Povarskaia St., Moscow, 121069, Russia; irina.staf@gmail.com

Происхождение и функция
архетипа «каузативной детали»
в развитии и кросскультурных переходах
легенды о Тристане и Изольде

Татьяна А. Михайлова

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, tamih.msu@mail.ru*

Аннотация. Как принято считать, предание о Тристане и Изольде имеет кельтское происхождение, в первую очередь это касается трактовки магистральной линии легенды: рассказа о любви героев, возникшей в результате неверного использования магического средства. Этот сюжетный квант превращает повесть о любовном треугольнике в рассказ о подчинении року. В качестве главного источника принято называть ирландские предания «Преследование Диармайда и Грайинне» и «Изгнание сыновей Уснеха». Оба текста, дошедшие до нас как в письменных фиксациях, так и в фольклорных редакциях, объединяет тема любви невесты короля к его дружиннику и их бегства. В качестве каузативной детали, являющейся отправной точкой развития сюжета, в «Изгнании» выступает триада «красный – белый – черный» как тест сексуальной привлекательности (имеет многочисленные фольклорные параллели). В «Преследовании» мотив трех цветов исполняет уже функции орнаментальные. В фольклорных версиях каузативные функции передаются «любовной родинке» Диармайда. В фольклорной традиции существует несколько версий об обретении героем магического атрибута. В предании о Тристане данную сюжетную функцию исполняет любовный напиток. Во всех вариантах сюжета присутствует сакральный субъект, инициирующий активность героини. Архетипическая сюжетная схема остается неизменной, но претерпевает некоторые коррективы. В ирландских легендах невеста короля вначале испытывает «роковую страсть» (первый такт) и уже потом при помощи вербальной магии (в плане выражения варьирующей в разных редакциях) склоняет возлюбленного к бегству (второй такт). В легенде о Тристане зарождение любви и бегство объединяются в один сюжетный ход, но многотактовая структура остается: сакральный субъект распадается на два реальных персонажа (один готовит волшебное средство, другой подает его как бы ошибочно).

© Михайлова Т.А., 2019

Особого внимания заслуживают современные «прочтения» легенды. В рассказе Т. Манна «Тристан» запретная любовь возникает в результате совместного прослушивания оперы Вагнера, в романе польской писательницы М. Кунцевич «Тристан 1946» эту же функцию выполняет симфония Франка. Проанализированный материал позволяет начертить единую сюжетную схему локального фрагмента с функционально маркированной для нарративного синтаксиса «деталью», имеющей самостоятельную ценность в другом сюжетном окружении.

Ключевые слова: историческая поэтика, структура текста, сюжетные архетипы, реконструкция, ирландские саги, фольклор, легенда о Тристане и Изольде

Для цитирования: Михайлова Т.А. Происхождение и функция архетипа «каузативной детали» в развитии и кросскультурных переходах легенды о Тристане и Изольде // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2019. № 2 (2). С. 25–46. DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-25-46

Genesis and narrative function of causative elements in the Tristan and Isolt Legend: from Celtic epic to Medieval European Tradition

Tatyana A. Mikhailova

Moscow State University, Moscow, Russia, tamih.msu@mail.ru

Abstract. The famous Celtic love-triangle story has its specific “syntax” in which the motif of the irrational beginning of the transgressive love fulfills a plot-forming (or a predicative) function. In Deirdre legend this impetus is represented by the image of a black raven who drinks fresh red blood poured on the white snow. This scene reveals in the maiden’s mind the image of her future lover (compare with the “black-red-white” episode in “Táin bó Fraich”). In late story on Diarmaid and Grainne the transgressive lover is described also having black hair and red cheeks (and white teeth), but the motif is transformed into an ornamental detail and loses its plot-forming function. The oral version of the story, preserved in folk-tradition, supplies this loss by the introduction of the motif of a spot of love (*ball seirce*) that has Diarmaid, making him irresistible to any woman. In the Tristan-story the same (or rather – analogical) plot-forming motif is transformed into a “love-potion” given by Isolt’s mother and drunk by mistake by heroes. This magic drink of love really echoes the sleep-drink prepared by Grainne, but it is not so easy to say what motif

is initial because of supposed oral versions of Tristan–legend in British Islands. The main narrative element of the story-frame is presumed to be a magus (druid, old hag, Isolt mother etc.) who fulfills the functions of Fate. In the modern Polish novel “Tristan 1946” by Maria Kuncewiczowa (1967) the function of “love-potion” fulfills a disk with Cesar Franck’s symphony. The novel has the same “narrative syntax” but the action moved to the postwar Europe and the strategy of the author represents a kind of a game with the reader who must guess all allusions.

Keywords: Historical poetics, traditional narratives, reconstruction, plot and subject, Irish sagas, folk tradition, Tristan legend

For citation: Mikhailova T.A. Genesis and narrative function of causative elements in the Tristan and Isolt Legend: from Celtic epic to Medieval European Tradition. *Folklore: Structure, Typology, Semiotics*. 2019; 2 (2): 25-46. DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-25-46

Введение

Анализ различных версий широко известного в средневековой Европе предания о любви Тристана и Изольды привел в свое время Гертруду Шепперле к выводу, что сама легенда кельтского происхождения (см. [Schoepperle 1913]). За сто лет, естественно, возникали и альтернативные теории (см., например [Gallais 1974], где доказывается восточное происхождение предания и проводятся параллели с поэмой XI в. «Вис и Рамин»), однако в целом данная точка зрения считается общепринятой (см., например [Carney 1979]). Сама проблема генезиса легенды мне не кажется сейчас такой уж важной, поскольку сюжет о любви невесты (жены) старого короля к его молодому дружиннику, безусловно, относится к сюжетам архетипическим, воплощающимся в небольшом наборе собственно нарративных схем и имеющим, возможно, мифологическое происхождение. Так, например, в одной из работ, посвященных теме соперничества старого короля с молодым любовником в одном из ирландских текстов-источников (саге «Преследование Диармайда и Грайнне»), делается вывод, что за сюжетом предания стоит архаическая мифологема борьбы двух миров – мира Смерти, олицетворенного королем, и мира Жизни, «сохранившаяся в памяти кельтской традиции» [Breatnach 1958: 97]. Как в локальном сюжете о Тристане, так и в его кельтских прототипах рассказ о любовном треугольнике представлен как результат вмешательства в судьбы героев, как принято считать, рока, фатума, которому они не в силах противостоять. Более пристальный сопоставительный анализ текстов позволяет сделать немного

иной вывод: на уровне нарратива роль «рока» исполняет некая каузативная деталь, воплощающаяся в том или ином магическом средстве, которое в той или иной форме передает героине то или иное сакральное лицо. Иными словами, на уровне архетипа это повесть о магии, которой герои действительно противостоять не могут. Сравнение разных версий эпизода зарождения «запретной любви» позволяет проследить конкретные воплощения мотива на уровне парадигматики нарратива (включая не только средневековые фиксации и фольклорные предания, но и современные обработки сюжета).

Мотив: Кровь-на-снегу
(«Изгнание сыновей Уснеха»)

Более двадцати лет назад я опубликовала работу [Михайлова 1996], посвященную анализу происхождения мотива «кровь-на-снегу» в ирландской традиции. Перечитав, я поразились ее наивности. Основным недостатком, как я сейчас думаю, той работы было ограничение анализируемого материала одним только текстом – ирландской сагой «Изгнание сыновей Уснеха». Теоретически такой подход возможен, но для реконструкции структуры нарратива как модели этого недостаточно. Другим недостатком я могла бы назвать излишнее доверие автору, который послужил для меня отправным авторитетом. Я имею в виду работу Э. Коскена «Индийские предания и Запад» [Cosquin 1922], один из разделов которой посвящен теме «кровь-на-снегу» – бродячему мотиву, распространенному в Европе в период Средневековья и позднее (мотив «Белоснежка»), но имеющему, как полагает автор, индийское происхождение. Сочетание трех цветов: красного, белого и черного – на самом деле оказывается маркированным в гораздо более архаических культурах (см. [Гернер 1972], а также [Berlin, Key 1969], где показано, что на ранних стадиях развития системы цветообозначений в языке выделяется оппозиция «светлый» ~ «темный», а затем появляется собственно цвет – «красный»). Таким образом, выделение данной цветовой триады обусловлено для традиционной культуры генетически (см. анализ темы «Белоснежка» в [Volte und Polivka 1963]).

Интересно, что, если в разнообразных вариантах сюжета, которые приводит Э. Коскен, прототипические образцы черного и белого цветов могут варьировать (ворон, черное дерево, сажа, снег, мрамор), в качестве образца для красного всегда называется именно кровь, что позволяет увидеть за этим образом эротико-символическую составляющую (в частности менструальную кровь,

сопутствующую, соответственно, началу сексуальной активности девушки – см. [Vaz da Silva 2007]).

Обращение к указателям мотивов, как это ни странно, демонстрирует относительную скудость реализации мотива «кровь-на-снегу» как брачного теста (см. [Thompson 1955–1958, Z 65.1; T 11.6], в основном со ссылками на кельтскую традицию, а также [Cross 1952, T 11.6], где даются ссылки лишь на сагу «Изгнание сыновей Уснеха» и на параллели в куртуазном романе¹). При этом, что интересно, Т. Кросс в своем указателе мотивов древнеирландской литературы не упоминает эту сагу в группе мотивов T 481.4 «женщина совращает слугу (ученика, сына) пожилого мужа» [Cross 1952: 491], справедливо видя в ней не рассказ о банальной супружеской измене, но повесть о подчинении року. И это же можно сказать о легендах о Диармайде и Грайinne и Тристане и Изольде. Но это уже наша, поздняя интерпретация абстрактной идеи Судьбы, которой в Ирландии периода раннего Средневековья еще просто не было. Функцию «рока» исполняло сакральное лицо, а также особые магические объекты, за которыми, что также важно, просматривается фигура носителя сакрального знания.

Речь идет о мотиве *зарождения* любви, описанной в ирландских сагах «Изгнание сыновей Уснеха» (рус. пер. см. [Смирнов 1933]), «Преследование Диармайда и Грайinne» (рус. пер. см. [Смирнов 1973]), а также в легенде о Тристане и Изольде (см. издание разных текстов, трактующих сюжет, в [Михайлов 1976]). В «Изгнании» рассказывается о том, как девочка, закричавшая в утробе матери, остается в живых, несмотря на предостережение друида, что этот знак предвещает беды уладам. Король уладов Конхобар решает сохранить ей жизнь, чтобы сделать ее своей наложницей, поэтому она воспитывается в строгой изоляции и к ней, кроме воспитателей, допускается лишь колдунья Леборхам. И далее:

Fecht n-and didiu bó a aite oc fenna dloig fothlai for snechtu immaig
issin gemrud diafuniu di-ssi, con-accae-sí in fiach oc oul inna fola forsin
t-snechtu. Is and as-bert-sífri Leborchaimm:

‘Ropa dinmain oén fer forsambetis inna tri dath ucut .i. in folt amal in
fiach, oculus an grúad amal in fuil, oculus in corp amal in snechtae [Pokorny
1923: 10]. – *Случилось же так, что ее приемный отец обдирает кожу
с теленка, чтобы приготовить ей еду той зимой. И увидела она ворона,*

¹ Естественно, за прошедшие годы материал несколько расширился, в основном за счет новых фольклорных находок и публикации неизданных записей. Можно, например, указать в данном случае собрание бретонских сказок Ф. Люзеля, где также упоминается в качестве брачного теста цветовая триада [Luzel 1995].

который пил кровь на снегу. И тогда сказала она Леборхам: «Я люблю только того одного человека, у которого будут эти три цвета, то есть волосы подобные ворону, и его щеки подобные крови, и тело подобное снегу».

В саге о Дейдрде и Найси цветовая триада может быть квалифицирована как обязательный элемент сюжетного кода, но в других текстах этот же «мотив» может реализоваться и в иной функции, скорее орнаментальной, а не сюжетообразующей. Так, в саге «Похищение стад Фроеха» описывается, как герой переплывает темные воды озера, держа в зубах красную гроздь рябины. И, как пишет компилятор:

Ba hedíarumathesc Findabrach, nachálaindathchíd, baháildiu lee Fróech do acsin tar dublind, in corp do rogili 7 in folt do roáilli, ind aiged do chumtachtai, intshúil do roglassi, isshémóethóclachcenloch tceanim, co n-agaidfhocháelforlethain, is é díriuchdianim, in chráeb cosnacáeraibdergaibeter in mbrágit 7 in n-agidngil. Issed atbered Findabair, no confhacca ní rosáissedlethnó train do chruth². – И тогда показалось Финдабайр, что не видела она ничего прекраснее, чем Фроех, переплывающий темную заводь, тело его самое сверкающее, и волосы самые прекрасные, лицо могущественное, глаза самые синие, а сам он стройно-юный без изъяна, с лицом широким сверху и узким снизу, сам он стройный и статный, с веткой с красными ягодами между грудью и белым лицом. И говорила потом Финдабайр, что ни на половину, ни на треть не сравнится ничто с его обликом.

Сочетание трех цветов в данном примере исполняет лишь орнаментальные функции, что компилятором кодируется понятием «прекрасное», причем данную оценку он вкладывает в уста персонажа саги – Финдабайр (как и в саге о Дейдрде). Красота цветового сочетания, таким образом, предстает как традиционная для сагового нарратива, но «каузативной деталью» в данном тексте не является.

Сопоставительный анализ преданий о роковой запретной любви призван в первую очередь выявить в них более архаический сюжетный *архетип*, строящийся на особом «порядке сцепления сюжетных блоков» [Сегал 1965: 150]. Сам термин взят мною из известной работы Е.М. Мелетинского, который на базе сопоставительного изучения разного рода сюжетных схем сделал вывод: «На ранних ступенях развития эти повествовательные схемы отличаются исключительным единообразием. На более поздних этапах

² Táin Bó Fraích / Ed. by W. Meid. Dublin: DIAS, 1967. P. 8.

они весьма разнообразны, но внимательный анализ обнаруживает, что многие из них являются своеобразными трансформациями первичных элементов. Эти первичные элементы удобнее всего было бы назвать сюжетными архетипами» [1994: 5].

В тексте «Изгнания» тема предречений и зарокв может быть названа доминирующей. Так, друид предрекает, что рождение девочки принесет несчастья. Затем уже она сама накладывает на себя зарок-гейс, касающийся облика будущего возлюбленного. Затем следует вмешательство заклинательницы Леборхам, которая советует ей обратить внимание на Найси, сына Уснеха, как раз обладающего названными тремя цветами. Увидев Найси, Дейдрре сразу влюбляется в него и требует, чтобы он увез ее из дома короля. Тот вначале отказывается, связанный своего рода вассальным долгом, и тогда девушка хватается за уши: «Позор и насмешка (*mélae* 7 *chuitbiuda* – букв. «стыд и смех»³) на твои уши, если ты не уведешь меня». Таким образом, макроэпизод делится как бы на несколько составляющих его сцен, в которых происходит вербальное магическое воздействие на героиню (слова Леборхам – первый такт), а затем уже иное в плане выражения, но также имеющее магическую основу воздействие героини на будущего возлюбленного (второй такт). Визуальный код (три цвета) оказывается, таким образом, реализующимся только в сочетании с кодом вербальным. Естественно, сама возможность реконструкции архетипической схемы возможна лишь при сопоставлении с другими текстами, описывающими тот же сюжет.

Мотив: родинка любви
(«Преследование Диармайда и Грайне»)

В саге «Преследование Диармайда и Грайне» (*Tóruigheacht Dhiarmada agus Ghráinne*), дошедшей до нас лишь в поздних версиях⁴ (XVII–XIX вв.), мы встречаемся с тем же сюжетом, повествующим о любви невесты короля (Финна) к его дружиннику. В ней также описана особая активность женщины и фигурирует заклятье,

³ Звучание немного забавно, эти слова на самом деле представляют собой серьезную угрозу проклятия, представленного как уничтожение чести и лица человека посредством его осмеяния, для ирландской традиции – особая тема, находящаяся вне рамок нашего исследования (см., например [McLaughlin 2008]).

⁴ Сам сюжет, предположительно, уже оформился в сагу не позднее X в., ср. датированные XI в. списки саг, в которых уже фигурирует «Похищение Грайне Диармайдом» (*Aithed Gráinne re Diarmait* [Mac Cana 1980: 46]).

которое она накладывает на возлюбленного, требуя, чтобы он бежал с ней.

Этот длинный текст уже в значительной степени отличается от краткого рассказа о Дейрдре и Найси, но собственно каузативный зачин остается примерно тем же. Однако обращает на себя внимание то, что в «Преследовании», где также присутствует тема наличия трех цветов у возлюбленного, она утрачивает функциональную каузативность и из предикативной становится орнаментальной. По крайней мере, как я полагаю, именно так данная цветовая триада и квалифицировалась поздним компилятором саги. Но не кажется случайным, что в сцене пира, в ходе которого происходит псевдознакомство⁵ Грайinne с Диармайдом, как и в аналогичном эпизоде из «Изгнания сыновей Уснеха», присутствует сакральный персонаж, слова которого, собственно говоря, и оказываются толчком к дальнейшему развитию событий. В «Изгнании» – это заклинательница Леборхам, в «Преследовании» – это друид, сидящий рядом с Грайinne, чьи слова придают судьбоносный характер эпизоду в целом.

Итак, на пиру в доме короля Кормака его дочь Грайinne села напротив друида и спросила его:

– Ciahé an fear buileachbinn-bhriathrachúd' arsí, 'ar a bhfuil an foltcasciar-dhubh 7 an dághruaidhchorcrachóimh-dheargraarláimhchlíOisínmhicFhinn?'

'Diarmaid dead-bhándreach-sholas ó Duibhnean fear úd' ar an draoi, 'i. an t-aon-leannán ban 7 inghean is fear atá a nÉrinn go hiomlán'⁶. –

– *А кто этот муж цветущий, сладкоречивый, – сказала она, – у которого кудрявые угольно-черные волосы и пурпурные ярко-красные щеки, слева от Ойсина, сына Финна?*

– *Это Диармайд с белыми зубами и сияющим лицом из рода Дувне, – сказал друид, – это его больше всего любят жены и девушки во всей Ирландии.*

Аналогичным образом в саге «Изгнание сыновей Уснеха» именно Леборхам, *ban-cainnte*, заклинательница, оказывается тем лицом, которое указывает невесте Конхобара Дейрдре на Найси.

На уровне эксплицитном узнаваемая (нами) цветовая триада

⁵ Согласно поздней редакции, Грайinne «на самом деле» уже видела Диармайда раньше и уже полюбила его, однако домысливание «реальной истории» кажется здесь лишним.

⁶ TDG – Tóruigheacht Dhiarmada agus Ghráinne – The Pursuit of Diarmaid and Gráinne / Ed. by Ní Shéagda N. Dublin: Irish Texts Society (XLVIII). 8, P. 110–115.

функцию каузативной детали уже утрачивает. Но для адресата текста (по крайней мере, на ранней стадии развития нарратива) черные волосы, красные щеки и белые зубы Диармайда оказываются своего рода знаком не столько индивидуального лица, сколько сюжетной функции – быть воином-любовником, которого ждет трагическая участь. Представляется, что в поздней версии саги все-таки нет имплицитной отсылки к аналогичному мотиву из «Изгнания», которое, возможно, компилятору и его аудитории могло быть знаком. Ориентация на фоновые знания адресата для компилятора уже носила характер бессознательный. В данном случае речь может идти скорее не о переключке сюжетов, но о коллективной памяти определенного круга их носителей, которые невольно воссоздавали атмосферу: пир – друид – предсказание. Таким образом, создается комплекс горизонта ожидания слушателя: указание друида прочитывается как рекомендация, то есть как завуалированное предсказание, которое должно реализоваться. Возможно, здесь можно провести параллель с темой «нарушаемого запрета», который, по мнению В.Я. Проппа, является одним из основных рычагов развития действия (ср.: «запрет, разумеется, нарушается [...]. С катастрофой является интерес, события начинают развиваться» [1986: 37]). Ведь если бы сестра маленького Ивашечки не увлеклась игрой с подружками, или если бы жена Синей Бороды не стала открывать запретную дверь, или если бы Красная Шапочка не заговорила в лесу с волком, сюжет, от которого подготовленный адресат ждет определенного развития, просто оказался бы нереализованным.

В многочисленных фольклорных версиях предания о Диармайде и Грайinne тема «трех цветов» практически полностью исчезает из нарратива, чем невольно превращает сюжет о трагической любви в банальную повесть об адюльтере (старый муж и молодой любовник), и именно поэтому в сюжет вводится на уровне плана содержания новая «каузативная деталь»: волшебная родинка *ball séirce* (букв. «холмик любви») Диармайда. Увидев ее, женщина мгновенная оказывалась охваченной любовью (см. подробнее в [Ní Shéaghdha 1967: XXVII]).

Рассказ о похищении Грайinne, невесты короля Финна, на уровне синтагматики «текста Диармайда» в рамках Лейнстерского цикла предстает как завершающий его фольклорную биографию. Диармайд Уи Дувне (в отличие от Найси) фигурирует в других преданиях о Финне и его воинах, где также встречается тема обретения волшебной родинки. Так, в фольклорной версии, записанной в графстве Голлуэй в 1932 г., повествующей о посещении сыном Финна Ойсином страны вечной юности (Tír na nÓg), присутствует вставной эпизод, в котором рассказывается о том,

как Финн, Ойсин и Диармайд заблудились в лесу, нашли странный дом, в котором их встретил старик, предложивший выполнить желание каждого. Финн попросил, чтобы его пес всегда находил добычу на охоте, Ойсин – увидеть страну вечной юности, а Диармайд сказал:

“Taraim impí, – arsa Diarmuid, – ball searc dochurarmothaoibhsariochtaon bhean dá bhfeicfidh go brách é go dtuitfidhsí I ngrádh liom” [Ó Clúmháin 1933: 192]. – *Я прошу у тебя, – сказал Диармайд, – родинку любви, чтобы была она у меня на боку и чтобы любая женщина, которая увидит ее, меня полюбила.*

В то же время в саге «Приключения Голого Дикаря с горы Риффе», записанной в XVII в., в которой также упоминается Диармайд, он имеет эпитет *Diarmaid na mBan* ‘Диармайд женщин’, несомненно отсылающий к этой же теме (см. подробнее в [Doan 1983: 11 ff.]). В работе указывается, что первое упоминание о чудесной родинке Диармайда встречается в поэтическом тексте, записанном в Шотландии в 1774 г., причем именно в контексте возникающей любви Грайinne, однако очевидно, что сама тема гораздо древнее. Ирландский фольклорист Д. О’Хогайн, посвятивший специальное исследование сопоставительному анализу сюжетов, в которых фигурирует «любовная родинка», предполагает, что проникновение этой темы в предание о Диармаиде и Грайinne может датироваться примерно XV в. (см. [Ó hÓgáin 1988: 175]). Вариации данной темы уже в функции мотивной представлены в фольклорных записях необычайно широко, причем более распространенной является версия, согласно которой Диармайд получил родинку в благодарность от встреченной им в лесу старухи, с которой он согласился разделить ложе (см. с указанием на источники [Bruford 1969: 108–110; 254]).

Варируют и описания ситуаций, при которых Грайinne увидела волшебную родинку: драка собак, ссора за пиршественным столом, желание спасти тонущую девушку и так далее. В ряде версий, записанных в основном на юго-западе Ирландии, Диармайд сам тайком показывает Грайinne родинку (см. [Bruford 1969: 108]).

Аналогичная родинка, согласно поздней фольклорной традиции, была и у персонажа по имени Кьярвал О’Далы, получившего ее также в дар от друида (см. [Ó hÓgáin 1985: 267–269]).

Присутствовала ли тема родинки как каузативного стимула в повестях о Диармаиде изначально, но в поздней письменной версии саги по какой-то причине была выпущена и заменена имплицитным упоминанием о «трех цветах» или, напротив, в рассказе о любви Грайinne к Диармаиду стимулом-мотивацией изначально была цветовая триада, сохранившаяся в письменной версии, но

уже утратившая предикативность в версиях фольклорных, откуда и введение нового стимула – волшебной родинки? Можно предположить, что на определенном этапе оба варианта сюжета сосуществовали на разных уровнях устной наррации – в более архаической версии с тремя цветами (в кругах знати) и параллельно в фольклорных повестях, уже с введением темы родинки. Такого же мнения придерживается, например, Р. Поуэр, считающая, что тема родинки целиком фольклорного происхождения и была привнесена в предание позднее [Power 1985: 224]. А. Бруфорд также полагает, что «любовная родинка Диармайда отсутствует в раннем саговом материале, так как в ней на более раннем этапе функционирования традиции не было нужды, поскольку в сагах, возможно базирующихся на языческих преданиях, но находящихся и под влиянием монастырской традиции, опирающейся на рассказ о Еве, женщина, как правило, берет на себя инициативу и сама побуждает мужчину к запретной любви» [Bruford 1986/1987: 39]. Далее он сравнивает Грайinne и Дейдре из «Изгнания сыновей Уснеха» и предлагает видеть в них реликты архаических представлений о богине любви и плодородия. Возможно, отчасти он и прав, но на уровне архетипического сюжета в функции каузативной детали оказывается необходимым мотив-стимул, который на парадигматическом уровне может реализоваться и как наличие трех цветов, и как обладание родинкой.

Откуда в ирландском и шотландском нарративе вообще могла появиться тема волшебной родинки?

Д. О'Хогайн высказывает несколько предположений о появлении в ирландской традиции, как письменной, так и фольклорной, темы «волшебной родинки», причем на первый взгляд они кажутся противоречащими друг другу. Так, по его мнению, др.-ирл. сочетание *ball seirce* 'холмик любви' представляет собой псевдо-этимологическую реинтерпретацию сочетания *bliocht seirce* < *briocht seirce* 'любовное заклинание'. При этом он ссылается на рассказ о том, как мудрец Монган «нанес» данное заклинание на лоб уродливой старухи, чтобы во время пира она показалась королю Лейнстера молодой красавицей и он воссоединился с ней⁷ [Ó hÓgáin

⁷ Тема старухи, символизирующей одновременно землю и власть, соединение с которой составляет часть королевского инаугурационного обряда, очень широко распространена в ирландском саговом нарративе. Как правило, на уровне сюжетном старуха после соединения с королем превращается в юную красавицу, вследствие чего данная тема в ирландистике получила условное название – *puella senilis* (см. классические работы об этом: [MacCana 1958; Breatnach 1953], а также суммарное изложение сюжета в [Михайлова 2004: 19–42]).

1986 / 1987: 229]. Рассуждая далее о теме любовной магии в целом, он приходит к выводу, что волшебная родинка Диармайда может быть соотнесена с восточной традицией изготовления приворотных смесей и нанесения их на отдельные части тела, как правило на лоб, с целью вызвать любовь⁸.

Однако следует отметить существенное отличие: если в греческой и египетской традиции в «рекомендациях по магии» предполагается, что экспериентер изготавливает магическое средство самостоятельно, в традиции ирландской всегда за собственно магическим средством стоит лицо, сведущее в магии. Аналогичная интерпретация любовной магии присутствует и в ирландских законах, где она, естественно, порицается (причем с позиций отнюдь не церковных, но рациональных, т. е. воспринимается как реальное противоправное действие), но в качестве пресуппозиции за каждым подобным случаем стоит не только заинтересованное лицо, но и сведущий в магии помощник (см. подробнее [Borsje 2010; 2012]).

Второй «такт» эпизода также может варьировать, причем его воплощение в тексте требует особой интерпретации, уже выходящей за рамки моего небольшого исследования. Так, в рукописной традиции саги Грайinne накладывает на Диармайда зарок-гейс:

Cuirim-si fá gheasuibh áigh 7 aighmhillte thusa, a Dhiarmaid uí Dhuibhne .i. troigh mná troghain 7 néll mhairbh ós uisge 7 saoghal Neóill Chaille⁹ arna chronughadh agad, muna mbeirir mé féin leat¹⁰. – *Я накладываю на тебя зарок битвы и разрушения, Диармайд О Дувне, то есть сила женщины в родах, и облик мертвеца над водой, и жизнь Ниала Кайлле (будет) у тебя, если ты не уведешь меня с собой.*

Анализируя этот фрагмент, Т. Шеблом приходит к выводу, что слова Грайinne носят не столько магический, сколько превентивный характер: «она пытается спасти возлюбленного от грядущих бед» [Sjöblom 2000: 223]. Конечно, это не так. Как и в ситуации с Дейдре, Грайinne совершает вербальный магический акт, накла-

⁸ О любовной магии эллинистического мира, почерпнутой из египетских источников, см., например: [Gager 1992: 80–83].

⁹ Ниалл Кайлле – реальный исторический персонаж, верховный король Ирландии, в 846 г. был, предположительно, утоплен своими подданными (см. о нем подробнее [Михайлова 2017: 112–113], там же – ссылки на источники).

¹⁰ TDG – Tóruigheacht Dhiarmada agus Ghráinne – The Pursuit of Diarmaid and Gráinne / Ed. by Ní Shéaghdha N. Dublin: Irish Texts Society (XLVIII). 10.

дывая на Диармайда зарок, и все беды могут произойти, только если он откажется бежать с ней.

В фольклорной традиции, как правило, сохраняется «второй такт» эпизода, но его составляющая значительно упрощается, сводясь лишь к упоминанию «гейса». Более того, в ряде фиксаций происходит расшатывание сюжетной схемы и Диармайд склоняется бегству сам. В других – бегство происходит, но герой отказывается от сексуальных контактов с героиней (см. об этом подробнее в [Bruford 1969: 108–110]).

*Мотив: волшебный напиток
(легенда о Тристане и Изольде)*

В указанной работе Д. О'Хогайна [Ó hÓgáin 1986/1987] «любовная родинка» Диармайда сопоставляется с «волшебным напитком», известном нам по другому сюжету – преданию о Тристане и Изольде. Как пишет он же в другом исследовании, «в ирландских сагах женщина накладывает на возлюбленного зарок, чтобы он не отказывался увести ее с собой, тогда как в Артуровских легендах о Тристане причиной его привязанности к Изольде оказывается любовный напиток» [Ó hÓgáin 1988: 175]. Действительно, несмотря на расширение числа сюжетных линий в разных версиях предания о Тристане, в реализации мотива зарождения запретной любви происходит своего рода упрощение, и двухтактная ситуация сводится к одному сюжетному «шагу».

В легенде о Тристане и Изольде пассивность героя отчасти сохраняется, но введение специального мотива наложения героиней зарок, требующего бегства с ней, в ней уже нет. Однако сокращение числа «тактов» в мотиве зарождения запретной страсти влечет за собой и плюрализацию каузативных составляющих: сакральный персонаж распадается на два – один готовит волшебный любовный напиток, а другой его героям подает. Тема любовного напитка оказывается необычайно стойкой и сохраняется практически во всех версиях легенды о Тристане и Изольде, широко представленных в европейской средневековой нарративной традиции. Но если при анализе ирландских источников я могла опираться на дошедшее до нас собрание *текстов*, как рукописных, так и фольклорных, то собственно «текст» предания и Тристане и Изольде, как это ни странно, распадается на множество сюжетов, ни один из которых собственно протоисточником считаться не может. Как пишет составитель тома «Легенда о Тристане и Изольде» в серии «Литературные памятники» А. Д. Михайлов, «число литературных памятников, в которых разрабатывается наш сюжет, очень велико.

Не все эти памятники сохранились в равной мере. Лишь в виде фрагментов знакома нам эта легенда по кельтским источникам. Совсем утрачены ее ранние французские обработки. Французские стихотворные романы второй половины XII в. дошли до нас также далеко не полностью. Однако мы располагаем рядом иноязычных переводов-переработок этих ранних фиксаций легенды о Тристане и Изольде. Более поздние версии, значительно менее оригинальные и самобытные, сохранились гораздо лучше» [Михайлов 1976: 5]. Действительно, интересующий нас мотив зарождения любви не встречается в неполных версиях старофранцузских романов Тома и Беруля, отсутствует в чистом виде у Готфрида Страсбургского, но зато его можно найти, например, в древненорвежской «Саге Тристрама и Исонды»¹¹, в анонимной итальянской прозаической повести «Тристан», ну и конечно же – в поздней обработке Жозефа Бедье (1900), текст которой, собственно, и является для нас тем псевдореальным «Тристаном». Как пишет русский издатель оригинального французского текста, «Бедье проанализировал сохранившиеся древнейшие литературные варианты сказания и пришел к выводу, что все они восходят к какому-то роману, написанному в середине XII в. гениальным автором. Этот неизвестный роман ученый условно обозначил “прототипом” и с тех пор его заключение относительно “прототипа” никому не удалось опровергнуть» [Козовой 1967: 7]. Опровергать реконструкцию Бедье не собираюсь и я, более того, его сочинение реализует именно архетипическую сюжетную модель предания, в котором мотив любовного напитка занимает свое «казутивное» место.

Напиток был приготовлен матерью Изольды, причем не только при помощи трав, добавленных в вино, но и, как пишет Бедье, “l’ayant achevé par science et magie” [Bédier 1967: 69] – «завершая его при помощи мудрости и магии». Затем она доверяет кувшин служанке Изольды Бранжьене, сказав, что та должна будет дать его своей хозяйке перед брачной ночью. Как известно, во время путешествия на корабле мальчик-слуга случайно находит кувшин и подает героям напиток, после чего те замолкают и лишь восторженно смотрят друг на друга. Вошедшая Бранжьена сразу понимает, что магия сработала, но, увы, не тогда, когда было нужно.

Откуда появился в легенде мотив любовного напитка? С точки зрения функциональной, как представляется несомненным, введение мотива напитка как каузации запретного чувства восходит к ирландскому сюжетному архетипу, в котором именно он, как я уже пыталась показать выше, оказывается едва ли не главным

¹¹ О более поздних сюжетных искажениях, причем именно в том, что касается возникновения любви героев, см. [Матюшина 2002: 124–125].

мотивом, поскольку именно он превращает рассказ об адюльтере в повесть о подчинении магии. Но это – в плане функциональном. В плане выражения, как предполагают некоторые исследователи, мотив волшебного напитка соотносится с приготовленным Грайinne «сонным питьем»: заранее готовя возможность разговора с Диармайдом, она дает Финну и его воинам сонное питье, от которого все на время засыпают так крепко, что не слышат ничего, что происходит вокруг. Так герои получают возможность бежать¹² (см. [O hÓgáin 1988: 175]).

Мне кажется, с данной точкой зрения согласиться трудно, поскольку предикация мотива «сонного питья» и «волшебного напитка» в сопоставляемых текстах совершенно различны. Хотя, возможно, данный подход, достаточно распространенный, также интересен. Но все же, как мне кажется, сама тема любовного зелья, причем, как правило, изготовленного не потребителем, но магом-профессионалом, является скорее темой универсальной, имеющей параллели практически во всех традиционных культурах и реальных практиках. Как писала об этом еще Г. Шепперле, тему любовного напитка в легенде о Тристане и Изольде следует считать кельтской, поскольку в ранней ирландской брачной обрядности существовал обычай во время брачного пира подносить жениху и невесте питье, содержащее травы, усиливающие половое влечение и потенцию (см. [Schoepperle 1913: 406ff]¹³). Но трактовал ли так генезис темы компилятор протоверсии легенды о Тристане? Как пишет, например, В. Флинт, занятие любовной магией всегда считалось запретным и на разных исторических этапах менялся лишь уровень наказания за него, что не мешало данным практикам распространяться очень широко и проникать даже в монастырские круги [Flint 1991: 231–239]. Иными словами, любовное зелье как тема нарратива встречается очень широко, но в нашем сюжете оно исполняет выделенную функцию – быть «каузативной деталью».

Симфония Франка и «Тристан 1946»

Все сказанное может иметь подтверждение при сопоставлении реконструированной протоверсии легенды о Тристане со «сконструированной» современной польской писательницей Марией

¹² Аналогичный мотив встречается также в саге «Повесть о Кано Мак Гартане» – см. [Ó Cathasaigh 2014: 342–350].

¹³ О любовной магии в Ирландии см. также подробнее в процитированных работах [Borsje 2010; 2012].

Кунцевич сюжетной схемой, лежащей в основе ее романа «Тристан 1946» (вышел в 1967 г., рус. пер. [Кунцевич 1977]). Действие романа перенесено в послевоенную Англию. Функции Марка исполняет пожилой профессор Брэдли, его невесты – молодая медсестра Кэтлин (кстати, тоже из Ирландии, как и Изольда), а Тристана – молодой поляк Михал, живущий с матерью Вандой в Корнуолле. Сцена «ошибочного» питья любовного напитка сознательно, в расчете на горизонт ожидания образованного читателя, заменяется М. Кунцевич сценой совместного прослушивания пластинки с симфонией Цезара Франка, которую мать Кэтлин присылает дочери перед свадьбой с указанием послушать ее вместе с мужем перед брачной ночью. Но получившая этот пакет Ванда в присутствии сына и Кэтлин ставит пластинку сама:

... происходило что-то невероятное, что-то не зависящее от них самих. На моих глазах юноша и девушка превращались в божьи твари, и было неважно, откуда они появились и что с ними будет. Они были по ту сторону добра и зла, там, где людской суд и оценки теряют всякий смысл¹⁴.

Но, что интересно, вольно или невольно Мария Кунцевич воспроизводит не только новую реализацию мотива волшебного напитка, но и двухтактную синтагматику эпизода, в ходе которого волшебное средство изготавливается одним лицом (матерью героини), но подается другим (в данном случае функции служанки Бранжбены исполняет мать героя).

И снова зададимся вопросом о происхождении *мотива* магического воздействия музыки на эмоции человека. Он универсален. Возможно, непосредственным источником эпизода могла послужить повесть Томаса Манна «Тристан» (1919), в которой также описан любовный треугольник, в начале лишь потенциальный, но затем прорывающийся в страсть, пережить которую оказывается неспособна больная туберкулезом героиня. Причем, что важно, ключевым эпизодом оказывается именно исполнение ею же самой партитуры оперы Вагнера «Тристан и Изольда».

¹⁴ Кунцевич М. Тристан 1946 / Пер. с польск. Г. Языковой. М.: Прогресс, 1977. С. 65.

Вместо заключения

Итак, мы можем реконструировать прототипическую пятиэлементную схему микросюжета о возникновении запретной любви, обязательными составляющими которой оказываются не только пожилой жених, юная невеста, молодой соперник и волшебное средство, но и некий фоновый персонаж, который является носителем магического знания и вмешательство которого на раннем уровне бытования сюжета является необходимым. Собственно, его действие и оказывается ключевым для развития сюжета. Но это – на уровне синтагматики. На уровне парадигматики мы можем реконструировать ряд, которые теоретически может быть дополнен новыми элементами (как это и было сделано М. Кунцевич): «кровь-на-снегу» – родинка любви – волшебный напиток – симфония Франка. Каждый из элементов имеет собственную генетическую «историю», находящую воплощение в других нарративах, иногда в орнаментальной функции.

К сожалению, рамки данного небольшого исследования не позволяют провести более детальный сопоставительный анализ реальных воплощений в текстах разной жанровой принадлежности (эпос, сказка, роман) выделенных нами «тактов», особенно это касается вариации фольклорных преданий. Данный аспект исследования представляется перспективным, но это уже другое направление работы. Пока же основной задачей было построение архетипической сюжетной схемы, а также выявление уже скорее имплицитного, но теряющего свою важность сюжетного кода – рассказа о силе магии. Причем вначале магия выражается лишь в слове, но затем обретает вещественное «предметное» воплощение – магический объект, за которым собственно фигура мага тускнеет, а затем и вовсе остается почти незамеченной.

Статья выполнена в рамках гранта «Грамматика нереального» Российского фонда фундаментальных исследований, грант № 18-012-00-131а.

This work is supported by the Russian Foundation for Basic Research, project “Grammar of unreal”, no. 18-012-00-131a.

Литература

- Козовой 1967 – *Козовой В.* Роман о Тристане и Изольде // Bédier J. Le roman de Tristan et Iseut. Moscou, Progress, 1967. P. 5–34.
- Матюшина 2002 – *Матюшина И.Г.* Поэтика рыцарской саги. М.: РГГУ, 2002.
- Мелетинский 1994 – *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994.
- Михайлов 1976 – *Михайлов А.Д.* Легенда о Тристане и Изольде / Изд. подг. А.Д. Михайлов. М.: Наука, 1976 (Серия «Литературные памятники»).
- Михайлов 1976 – *Михайлов А.Д.* От составителя // Легенда о Тристане и Изольде / Изд. подг. А.Д. Михайлов. М.: Наука, 1976. С. 5–8 (Серия «Литературные памятники»).
- Михайлова 1966 – *Михайлова Т.А.* Кровь на снегу // Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология. 1996. № 2. С. 48–55.
- Михайлова 2017 – *Михайлова Т.А.* Оправдания дочери Гулиде (пред., пер. и примеч.). Атлантика. Записки по исторической поэтике. 2017. № 14. С. 110–122.
- Михайлова 2004 – *Михайлова Т.А.* Хозяйка судьбы. Образ женщины в традиционной ирландской культуре. М.: ЯСК, 2004.
- Пропш 1986 – *Пропш В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1986.
- Сегал 1965 – *Сегал Д.М.* Опыт структурного описания мифа // Труды по знаковым системам II – Works on Semiotics, Transactions of the Tartu State University. Tartu, 1965. P. 150–158.
- Смирнов 1933 – *Смирнов А.А.* Ирландские саги / Пер., вступ. статья и примеч. А. А. Смирнова. М.: Л.: Academia, 1933.
- Смирнов 1973 – *Смирнов А.А.* Ирландский эпос. Статья, пер., примеч. // Исландские саги. Ирландский эпос. М.: Худ. лит., 1973.
- Тернер 1972 – *Тернер В.* Проблема цветовой классификации в примитивных культурах (на материале ритуала ндембу). Семиотика и искусствоведение / Под ред. Ю.М. Лотмана. М.: Наука, 1972. С. 50–81.
- Bédier 1967 – *Bédier J.* Le roman de Tristan et Iseut. Moscou: Progress, 1967.
- Berlin, Key 1969 – *Berlin B., Key P.* Basic Color Terms: Their Universality and Evolution. Berkeley, California: University of California Press, 1969.
- Bolte und Polivka 1913 – *Bolte J. und Polivka G.* Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Erster Band, Leipzig: Hildesheim, 1913.
- Borsje 2012 – *Borsje J.* Love Magic in Medieval Irish Penitential, Law and Literature: A dynamic perspective // Studia Neophilologica. 2012. No. 84. P. 6–23.
- Borsje 2010 – *Borsje J.* Rules & Legislations on Love Charms in Early Medieval Ireland // Peritia. 2010. No. 21. P. 172–190.
- Breatnach 1953 – *Breatnach R. A.* The Lady and the King: a Theme in Irish Literature // Studies. 1953. XLII. P. 321–336.

- Breatnach 1958 – *Breatnach R. A.* The Pursuit of Diarmaid and Grainne // Studies: An Irish Quarterly Review. 1958. Vol. 47 (185) P. 90–97.
- Bruford 1969 – *Bruford A.* Gaelic Folktales and Medieval Romances. A Study of the Early Modern Irish Romantic Tales and Their Oral Derivates. Dublin: Folklore of Ireland Society, 1969.
- Bruford 1986/1987 – *Bruford A.* Oral and Literary Fenian Tales // *Béaloideas*. The Journal of the Folklore of Ireland Society. 1986/1987. No. 54/55. P. 25–56.
- Carney 1979 – *Carney J.* The Irish Affinities of Tristan // Carney J. Studies in Irish Literature and History. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1979. P. 189–242.
- Cosquin 1922 – *Cosquin E.* Les contes indiens et l'occident. Paris: Eduard Champion, 1922.
- Cross 1952 – *Cross T. P.* Motif-index of Early Irish literature. Bloomington: Indiana University Press, 1952.
- Doan 1983 – *Doan J. E.* Cearbhall Ó Dálaigh as lover and tragic hero // *Béaloideas*. The Journal of the Folklore of Ireland Society. 1983. No. 51. P. 11–30.
- Flint 1991 – *Flint V.* The Rise of Magic in Early Medieval Europe. Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- Gager 1992 – *Gager J. R.* Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World. New York – Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Gallais 1974 – *Gallais P.* Genèse du roman occidental. Essais sur Tristant et Iseut et son modèle persan. Paris: Sirac, 1974.
- Luzel 1955 – *Luzel F.-M.* Les contes de Luzel: Contes inédits / Ed by F. Morvan. Rennes: Presse Universitaires de Rennes, 1955. Vol. I.
- Mac Cana 1958 – *Mac Cana Pr.* Aspects of the theme of king and goddess in Irish literature // *Études celtiques*, 1958. VIII. P. 59–65.
- Mac Cana 1980 – *Mac Cana Pr.* The Learned Tales of Medieval Ireland. Dublin: DIAS, 1980.
- McLaughlin R. 2008 – *McLaughlin R.* Early Irish Satire. Dublin: DIAS, 2008.
- Ní Shéaghdha 1967 – *Ní Shéaghdha N.* Introduction // TDG. 1967. P. ix–xxxi.
- Ó Cathasaigh 2014 – *Ó Cathasaigh T.* Coire Sois, The Cauldron of Knowledge. A Companion to Early Irish Saga. London: Notre Dame Press, 2014.
- Ó Clúmháin 1933 – *Ó Clúmháin B.* Anuair a Fuaidh Oisín go Tír na hóige // *Béaloideas*. The Journal of the Folklore of Ireland Society. 1933. IV (II). P. 191–196.
- Ó hÓgáin 1986/1987 – *Ó hÓgáin D.* Magic Attributes of the Hero in Fenian Lore // *Béaloideas*. The Journal of the Folklore of Ireland Society. 1986/1987. No. 54 / 55. P. 207–242.
- Ó hÓgáin 1988 – *Ó hÓgáin D.* Fionn mac Cumhaill. Images of the Gaelic Hero. Dublin: Gill and Macmillan, 1988.
- Ó hÓgáin 1985 – *Ó hÓgáin D.* The Hero in Irish Folk History. Dublin – New York: Gill & Macmillan, 1985.

- Pokorny 1923 – *Pokorny J.* A Historical Reader of the Old Irish. Halle (Saale): Verlag von Max Niemeyer, 1923.
- Power 1985 – Power R. ‘An Óige, an Saolagus an Bás’, ‘Feis Tighe Chonáin’ and ‘Pórr’s Visit to Utgar-Da-Loki’ // *Béaloideas. The Journal of the Folklore of Ireland Society.* 1985. No. 53. P. 217–294.
- Schoepperle 1913 – *Schoepperle G.* Tristan and Isolt. A Study of the Sources of the Romance. London: David Nutt, Publisher, 1913. Vol. I–II.
- Sjöblom 2000 – *Sjöblom T.* Early Irish Taboos: A Study in Cognitive History. Helsinki: University of Helsinki, 2000.
- Thompson 1955–1958 – *Thompson S.* Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myth, fables, medieval romances, exempla, fablio, jest-book, and local legends. Bloomington: Indiana University Press, 1955–1958.
- Vaz Da Silva 2007 – *Vaz Da Silva F.* Red as Blood, White as Snow, Black as Crow: Chromatic Symbolism of Womanhood in Fairy Tales // *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies.* 2007. Vol. 21 (2). P. 240–252.

References

- Bédier J. (1967) *Le roman de Tristan et Iseut.* Moscou: Progress.
- Berlin B., Key P. (1969) *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution.* Berkeley, California: University of California Press.
- Bolte J. und Polivka G. (1913) *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm.* Erster Band, Leipzig: Hildesheim.
- Borsje J. (2012) Love Magic in Medieval Irish Penitential, Law and Literature: A dynamic perspective. *Studia Neophilologica*, 84: 6–23.
- Borsje J. (2010) Rules & Legislations on Love Charms in Early Medieval Ireland. *Peritia*, 21: 172–190.
- Breatnach R. A. (1953) The Lady and the King: a Theme in Irish Literature. *Studies*, XLII: 321–336.
- Breatnach R. A. (1958) The Pursuit of Diarmaid and Grainne. *Studies: An Irish Quarterly Review*, 47 (185): 90–97.
- Bruford A. (1969) *Gaelic Folktales and Medieval Romances. A Study of the Early Modern Irish Romantic Tales and Their Oral Derivates.* Dublin: Folklore of Ireland Society.
- Bruford A. (1986/1987) Oral and Literary Fenian Tales. *Béaloideas. The Journal of the Folklore of Ireland Society*, 54/55: 25–56.
- Carney J. (1979) The Irish Affinities of Tristan. Carney J. *Studies in Irish Literature and History.* Dublin: DIAS: 189–242.
- Cosquin E. (1922) *Les contes indiens et l'occident.* Paris: Eduard Champion.
- Cross T. P. (1952) *Motif-index of Early Irish literature.* Bloomington: Indiana University Press.
- Doan J. E. (1983) Cearbhall Ó Dálaigh as lover and tragic hero. *Béaloideas. The Journal of the Folklore of Ireland Society*, 51: 11–30.

- Flint V. (1991). *The Rise of Magic in Early Medieval Europe*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press.
- Gager J. R. (1992) *Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World*. New York – Oxford: Oxford University Press.
- Gallais P. (1974) *Genèse du roman occidental. Essais sur Tristan et Iseut et son modèle persan*. Paris: Sirac.
- Kozovoy V. (1967) Roman o Tristane i Izolde [The Romance of Tristan and Isolde]. Bédier J. *Le roman de Tristan et Iseut*. Moscou, Progress: 5–34. [In Russ.]
- Kuncewiczowa M. (1977) *Tristan 1946* [Tristan 1946]. Transl. from Polish by G. Jazikova. Moscow: Progress. [In Russ.]
- Luzel F.-M. (1955) *Les contes de Luzel: Contes inédits*. F. Morvan (Ed.). Vol. I. Rennes: Presse Universitaires de Rennes.
- Mac Cana Pr. (1958) Aspects of the theme of king and goddess in Irish literature. *Études celtiques*, VIII: 59–65.
- Mac Cana Pr. (1980) *The Learned Tales of Medieval Ireland*. Dublin: DIAS.
- Matyushina I. G. (2002) *Poetika rytsarskoj sagi* [The poetics of *riddarasögur*]. Moscow: RGGU. [In Russ.]
- McLaughlin R. (2008) *Early Irish Satire*. Dublin: DIAS.
- Meletinsky E. M. (1994) O literaturnih arhetypah [On literary archetypes]. Moscow: RGGU. [In Russ.]
- Mikhailov A. D. (1976) *Legenda o Tristane i Izolde* [The Legend of Tristan and Isolde]. Ed. Mikhailova A. D. Moscow: Nauka, “Literaturnie pamiatniki”. [In Russ.]
- Mikhailov A. D. (1976) Ot sostavitelia [Introduction]. *Legenda o Tristane i Izolde* [The Legend of Tristan and Isolde]. Ed. Mikhailova A. D. Moscow: Nauka, “Literaturnie pamiatniki”: 5–8. [In Russ.]
- Mikhailova T. A. (2004) *Hosiajka sudby* [Harbinger of Death, Shaper of Destiny: the Image of Woman in Irish Traditional Culture]. Moscow: Jaziki slavianskih kultur. [In Russ.]
- Mikhailova T. A. (1996) Krov na snegu [Blood on the snow]. *Vestnik moskovskogo universiteta. Seria 9, Philologia* [Bulletin of Moscow University. Series 9. Philology], (2): 48–55. [In Russ.]
- Mikhailova T. A. (2017) Opravdania docheri Gulide [The Excuse of Gulide’s daughter]. *Atlantika. Zapiski po istoricheskoi poetike* [Atlantic. Notes on Historical Poetics], 14: 110–122. [In Russ.]
- Ní Shéagda N. (1967) *Introduction*. TDG: IX–XXXI.
- Ó Cathasaigh T. (2014) *Coire Sois, The Cauldron of Knowledge. A Companion to Early Irish Saga*. London: Notre Dame Press.
- Ó Clúmháin B. (1933) Anuair a Fuaidh Oisín go Tír na hóige. *Béaloideas. The Journal of the Folklore of Ireland Society*, IV (II): 191–196.
- Ó hÓgáin D. (1988) *Fionn mac Cumhaill. Images of the Gaelic Hero*. Dublin: Gill and Macmillan.
- Ó hÓgáin D. (1986/1987) Magic Attributes of the Hero in Fenian Lore. *Béaloideas. The Journal of the Folklore of Ireland Society*, 54/55: 207–242.

- Ó hÓgáin D. (1985) *The Hero in Irish Folk History*. Dublin – New York: Gill & Macmillan.
- Pokorny J. (1923) *A Historical Reader of the Old Irish*. Halle (Saale): Verlag von Max Niemeyer.
- Power R. (1985) 'An Óige, an Saolagus an Bás', 'Feis Tighe Chonáin' and 'Pórr's Visit to Utgar-Da-Loki'. *Béaloidéas. The Journal of the Folklore of Ireland Society*, (53): 217–294.
- Propp V. J. (1986) *Istoricheskie korny volshebnoj skazki* [Historical Roots of the Fairy Tale]. Leningrad: Izdatelstvo Leningradskogo Universiteta. [In Russ.]
- Schoepperle G. (1913) *Tristan and Isolt. A Study of the Sources of the Romance*. Vol. I–II, London: David Nutt, Publisher.
- Segal D. M. (1965) Опыт структурного описания мифа [A study of structural description of a myth]. *Trudy po znakovym sistemam II* [Works on Semiotics II]. Tartu: Tartu State University: 150–158 [In Russ.]
- Sjöblom T. (2000) *Early Irish Taboos: A Study in Cognitive History*. Helsinki: University of Helsinki.
- Smirnov A. A. (1973) Ирландский эпос [The Irish Epic]. Introduction, translation and commentary. *Irlandskie sagi. Irlandskij epos* [The Irish Sagas. The Irish Epic]. Moscow: Hudojestvennaja literatura. [In Russ.]
- Smirnov A. A. (1933) *Irlandskie sagi* [The Irish Sagas]. Introduction, translation and commentary. Moscow – Leningrad: Academia. [In Russ.]
- Thompson S. (1955–1958) *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myth, fables, medieval romances, exempla, fablio, jest-book, and local legends*. Bloomington: Indiana University Press.
- Turner V. (1972) Problema cvetovoj klassifikatsii v primitivnih kulturah (na material ritual Ndembu) [Color Classification in Ndembu Ritual]. *Semiotika i iskusstvometria* [Semiotics and artmetry]. Moscow: Nauka: 50–81. [In Russ.]
- Vaz Da Silva F. (2007) Red as Blood, White as Snow, Black as Crow: Chromatic Symbolism of Womanhood in Fairy Tales. *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, 21 (2): 240–252.

Информация об авторе:

Татьяна А. Михайлова, доктор филологических наук, профессор, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; Россия, 119991, г. Москва, Ленинские горы, д. 1; tamih.msu@mail.ru

Information about the author:

Tatyana A. Mikhailova, Dr. of Sci. (Philology), professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; bld. 1, Leninskie gory, Moscow, 119991, Russia; tamih.msu@mail.ru

Сказание о юности Сиды Кампеадора и утерянная песнь о разделе Испании: к реконструкции эпического сюжета

Ирина В. Ершова

*Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ,
Москва, Россия, i.v.ershova@list.ru*

Аннотация. Эпическое сказание о Сиде возникло и развивалось в течение XII–XVI вв. и дошло до нас в самых разных формах: в эпосе, хрониках и романах. Одним из ключевых вопросов при его исследовании остается проблема устного или письменного генезиса того или иного фрагмента биографии героя. Образ Сиды в долгой истории сказаний претерпел различные трансформации; самый резкий переход произошел в процессе добавления к «Песни о моем Сиде» истории юношеских подвигов Родриго, которая станет главной темой поздних поэм, историзованных биографий героя и романов: начало героической биографии Сиды начинает связывать с его службой королю Фернандо I, а сам герой начинает проявлять мятежные качества по отношению к его сыновьям (данные им советы и действия чаще всего вызывают недовольство правителей). Этот фрагмент сказания изложен в «Истории Испании» (имеется в виду ее *versión crítica*, сохранившаяся под названием «*Crónica de veinte reyes*», XIII в.) и не сохранился в поэтическом виде, а, соответственно, определение его источника возможно лишь методом реконструкции. Попытка реконструкции эпической песни о разделе Испании и осаде Саморы предпринята с точки зрения законов эпического сюжетосложения.

Ключевые слова: испанский героический эпос, «Хроника двадцати королей», эпический сюжет, Сид Кампеадор

Для цитирования: Ершова И.В. Сказание о юности Сиды Кампеадора и утерянная песнь о разделе Испании: к реконструкции эпического сюжета // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2019. № 2 (2). С. 47–69. DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-47-69

The Tale of Cid's birth and the lost song of the division of Spain: towards a reconstruction of an epic plot

Irina V. Ershova

*The Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration,
Moscow, Russia, i.v.ershova@list.ru*

Abstract. The epic tale of Cid emerged and had been developing in the period from XII to XIV century A. D. We know it in various forms, including epic, chronicles, and romances. One of the main questions in its analysis is the problem of oral and/or written genesis of a given fragment in the hero's biography. Throughout the long history of the tale existence, the image of Cid has been considerably transformed; the most definitive change occurred in the process of adding the story of the young Rodrigo's exploits to the contents of the *Song of My Cid*. It became the main topic in the later poems, historicized biographies of the hero, and romances. The beginnings of Cid's heroic biography have engaged him into service to the king Fernando I; the hero himself starts to show some rebelliousness towards king's sons (his actions as well as advices incur their constant displeasure). This fragment of the tale has been retold in the *History of Spain* (more specifically, its so called *versión crítica* existed under the title *Crónica de veinte reyes*) and were not preserved in poetical form. Hence, its (presumably, epic) source cannot be established only by the method of reconstruction. In the paper, an attempt of such reconstruction is undertaken, based on the principles of epic plot making.

Keywords: Spanish heroic epic, "Crónica de veinte reyes", epic plot, Cid Campeador, Fernando I

For citation: Ershova I.V. The Tale of Cid's birth and the lost song of the division of Spain: towards a reconstruction of an epic plot. *Folklore: Structure, Typology, Semiotics*. 2019; 2 (2): 47-69. DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-47-69

Эпические сюжеты живут, как правило, долго и существуют в традиции в самых разных формах. Отдельный сюжет может существовать параллельно в устной и письменной традиции, может уйти в письменную словесность и там обрести каноническую форму, влияя и на последующие устные исполнения. Сюжет может зародиться в границах большой эпической поэмы, а затем существовать преимущественно в малых формах. Пожалуй, все возможные

варианты такого рода трансформаций дает нам сказание о Сиде Кампеадоре, средневековом испанском герое (исторический прототип – Родриго Диас де Бивар, или Родриго Кампеадор), эпическая судьба которого описывается в эпосе, хрониках и романах XII–XVI вв. Сказание о Сиде включает в себя события «Песни о моем Сиде», историю юношеских подвигов героя, связанную с именами кастильских королей Фернандо I Великого и Санчо II Сильного, сохранившуюся в хрониках и романах, а также рассказ о смерти героя и посмертном чуде, который сложился в монастыре Сан Педро де Карденья, где был захоронен Сид. История Сиды сохранилась (частями и целиком) во множестве текстов раннего и позднего Средневековья и ставит перед исследователями не меньшее количество вопросов. Главный вопрос касается устного или письменного генезиса того или иного фрагмента биографии героя. Особый интерес вызывают те фрагменты сказания, которые описаны в хроникальной традиции и не сохранились в поэтическом виде, а, соответственно, определение их источника возможно лишь методом реконструкции.

Обратимся к тому материалу, который связан с деяниями Сиды Кампеадора вне событий, описанных в «Песни о моем Сиде». Этот блок сказания складывается не сразу. Историография XII в. («Нахерская хроника», «История Родерика») все юношеские деяния Родриго Кампеадора связывает с вассальной службой кастильскому королю Санчо II, брату и предшественнику Альфонсо VI. К знакомой по эпосу истории Сиды добавляются рассказы о битвах при Льянтаде и Гольпехере, об осаде Саморы и предательстве Вельидо Дольфоса, убившего короля Санчо. Все эти эпизоды так или иначе связаны с участием Родриго Диаса. Можно предполагать, что именно его фигура вдохновила развитие этих сюжетов. Кроме того, на этом этапе нет возможности утверждать, что эпические рассказы о короле Санчо и его гибели под стенами Саморы стали предметом повествования в обширной *cantar de gesta*; возможно, речь идет о каких-то проторомансных формах.

Латинские хроники XIII в. (Луки Туйского и Родриго Толедского) явно свидетельствуют о возрастающей идеологической нагрузке на образ Сиды, хотя сами его деяния не являются предметом специального описания в обеих историях. Главное, что они фиксируют в отношении интересующего нас сюжета, – смещение начала деяний Сиды от эпохи короля Санчо II ко времени царствования его отца, кастильского короля Фернандо I. Происходит ли это преимущественно в зоне историографии или отражает также фольклорный сдвиг, сказать сложно. Однако, зная о большой лабильности границ устного и письменного, можно предположить, что культ Фернандо I как объединителя испанских земель,

перенесенный в хронику Луки Туйского из книжных и монастырских источников, естественным образом должен был вдохновить и устную эпическую традицию. Так или иначе, к последней трети XIII в. в различных версиях «Истории Испании» Альфонсо X Мудрого¹ начало биографии Сиды в историографии уже твердо связывается со службой королю Фернандо I, и, на наш взгляд, это окончательное закрепление связано с влиянием именно устной эпической традиции. Эпической песни об этих событиях не сохранилось, но пересказ ее в испанской хронике позволяет предположить, что она не только существовала, но и сыграла ключевую роль в формировании образа юного Сиды.

Процификации эпических сюжетов, сделанные в скриптории Альфонсо X, не подвергают сомнению существование параллельной фольклорной традиции эпических *cantares de gesta*, однако границы и объем песен остаются предметом постоянного обсуждения. Наиболее спорной оказывается проблема идентификации источников рассказа о разделе Испании королем Фернандо I и распре братьев-королей, т. е. как раз тех событий, с которыми связано начало биографии эпического и историографического Сиды. Первое упоминание Родриго Диаса в «Хронике двадцати королей» (в дальнейшем *CrVR*) происходит в тот момент, когда хроника повествует о 40-м году правления Фернандо I и подходит к рассказу о смерти короля и разделе страны между его сыновьями (гл. 237). Коротко история выглядит следующим образом: умирающий король делит страну между сыновьями, забыв при этом наделить наследством дочь Урраку. Обиженная инфанта с плачем и жалобами требует справедливости и заручается помощью Руй Диаса, который на правах самого приближенного к королю человека убеждает того поступить как должно. Сыновья, каждый, отдают часть своей земли, и Санчо, старший, вынужден отдать крепость

¹ Напомним, что из королевского скриптория Альфонсо Мудрого вышло несколько ветвей исторических сочинений: 1) ветвь манускриптов «Хроники двадцати королей»; ответвлением от нее станет португальская «Хроника 1344 г.». На сегодняшний день все исследователи согласны в том, что «Хроника двадцати королей» представляет собой «критическую версию» (*versión crítica*) «Истории Испании», подготовленную в скриптории Альфонсо Мудрого при его жизни; 2) продолжение «Истории Испании», предпринятое его сыном королем Санчо IV и известное нам под названием «Первой всеобщей хроники», изданной Менендесом Пидалем; т. н. *versión retoricamente amplificada de 1289* или *versión sanchina*; 3) ветвь манускриптов «Хроники Кастилии» (*Crónica de Castilla*, нач. XIV в.), переработка последней части «Истории Испании», описывающая правление королей Фернандо I – Фернандо III до 1300 г.

Самору, что ему не нравится. Он единственный недоволен решениями короля, но умирающий отец берет клятву со своих сыновей, что они будут чтить его волю. Король умирает, но все предчувствуют будущие распри братьев. Они начинаются почти немедленно – сначала нападает Гарсия, которому, согласно *CrVR* отошли Галисия и Португалия; в ответ Санчо с помощью Альвара Фаньеса и Сиды разбивает войска дона Гарсии, пленит самого короля Гарсию (битва при Сангарене) и захватывает его земли. Далее король Санчо дважды сражается с братом Альфонсо, королем Леона (битвы при Льянтаде и Гольпехере), что заканчивается пленением и изгнанием Альфонсо, а Леон переходит под власть кастильского короля. И наконец – вопреки клятве отцу и противодействию Сиды – король Санчо решает отнять Самору у инфанты Урраки и осаждает город. После многих месяцев осады становится ясно, что Саморе не выстоять, и инфанта призывает найтись смельчака, который бы спас Самору. Вельидо Дольфос завоевывает доверие короля и предательски убивает его. На инфанту и всех ее людей (воспитателя инфанты графа Ариаса Гонсалеса и его сыновей) ложится подозрение в причастности к убийству короля. Королем Кастилии, Леона и Галисии становится Альфонсо, у которого Сид принимает клятву непричастности к убийству его брата. Дальнейшие события нам известны по «Песни о Сиде».

Пространный рассказ об этих событиях традиционно воспринимается исследователями как переложение одной или даже двух эпических песен. На этот источник указывают сами компиляторы и редакторы *CrVR*. Но помимо указания на то, что так dicen cantares, устный характер эпического источника определяется еще по целому ряду речевых маркеров: прямой речи, сохранению некоторого процента устных формул, следов «устной» грамматики и – главным образом, по нашему мнению, – соответствию рассказа законам эпического сюжетосложения. А именно – по общей логике развертывания сюжета, устойчивой связи базового сюжетобразующего мотива и дополнительных мотивов, его разворачивающихся (мотивных комплексов). Говоря о специфике эпического сюжетосложения, мы исходим из предположения, что сюжет всякого эпического текста может быть представлен устойчивой комбинацией элементов; каждый из них является сюжетопорождающим мотивом, который, в свою очередь, влечет за собой устойчивый мотивный комплекс, разворачивающийся далее в повествовательной структуре. При этом комбинация этих элементов (или сюжетопорождающих мотивов) не произвольна, а наоборот, строго последовательна. Элементы схемы таковы: 1. Героическая коллизия (причина, побуждающая героя к деянию). 2. Путь к деянию (способ пространственного перемещения). 3. Испытание /

претерпевание / препятствие. 4. Героическое деяние. 5. Последствия деяния [Ершова 2017].

Наиболее дискуссионным является вопрос границ и объема пересказанных *cantares de gesta*. Основных концепций и позиций две. Первая состоит в том, что следует говорить о двух несохранившихся «песнях о деяниях» – о «Cantar del Rey Fernando» и «Cantar de Cancho II y cerco de Zamora», каждая из которых имеет свой сюжет и свою историю. Обе песни берут начало в XII в., хотя сюжет о короле Фернандо складывается несколько позже [Puyol y Alonso 1911; Menéndez Pidal 1923; Patisson 1983]. Вторая концепция предполагает единую поэму-источник; основным сторонником этой версии был главный исследователь историографии Альфонсо Мудрого Д. Каталан, полагавший, что надо говорить о единой «Cantar de partición y cerco de Zamora», генезис которой он датировал второй половиной XII в. [Catalán 1963]. Однако это, по его мнению, не исключает возможного отдельного существования сюжетов о разделе королевства королем Фернандо I и об осаде Саморы королем Санчо в дальнейшей традиции и последующего соединения сюжета о короле Фернандо с сюжетом о юности Родриго. Что касается хронологии, то вероятность появления такой поэмы во второй половине XII в. маловероятна, а вот сама идея единой песни, а не двух, кажется нам очень убедительной. В некотором роде промежуточную позицию занимает К. Реиг [Reig 1947], считающая, что в устной традиции было две отдельных песни, но «Песнь о короле Санчо и взятии Саморы» должна была начинаться с краткого изложения истории раздела королевства, в *CrVR* же отражены обе поэмы².

Попробуем взглянуть на проблему эпических источников этой части *CrVR* с точки зрения эпического сюжетосложения и специ-

² Б. Пауэлл, разделяя идею связи раздела и последующих деяний короля Санчо, выдвинул гипотезу, что рассказ о разделе королевства в этой хронике демонстрирует следы смешения нескольких источников – латинских хроник и эпических поэм – и часть эпизодов принадлежит «Песни о короле Санчо и взятии Саморы». Таковыми он считает: 1) раздел королевства, но без выделения земель Урраке; 2) вызов Урраки ее наставником Ариасом Гонсалесом; 3) третье появление Сиды и наделение его графством; 4) отъезд Родриго Ариаса в Самору по приказу отца; 5) поручение заботы о Сиде сыновьям, сделанное королем; 6) плач Ариаса Гонсало [Powell 1984: 465]. Из предложенного нами далее анализа эпического сюжета станет понятно, что отбор этих эпизодов нелогичен с эпической точки зрения. В свете событий, связанных с королем Санчо и осадой Саморы, выделенные события никак не объясняют ни особую значимость Саморы, ни особую роль Сиды при короле Фернандо.

фики эпического образа Сиды и остальных персонажей данной части предания. Рассказ о смерти Фернандо и разделе королевства охватывает главы 237–240 и устроен следующим образом.

Эпизод I. Заболевший король Фернандо из видения со святым Исидором узнает о скорой смерти и выезжает в замок Кабесон. Король созывает сыновей и требует клятвы, что они не нарушат его последнюю волю. Они дают клятву, не зная, что потребует отец. Король просит клятву у знати и рыцарей. Король посылает Родриго Диаса (Ruy Dias Mio Cid) за своим сыном-бастардом, кардиналом доном Фернандо (в хронике эта сюжетная линия почти не развернута). Король делит землю на три королевства (трижды дается описание земель и хвала населяющим их народам) и требует клятвы у сыновей. Санчо не принимает решение отца (отказ от клятвы).

Эпизод II. Прибывают кардинал и Руй Диас. Кардинал сетует на дурной совет, данный королю, и напоминает, что король забыл выделить землю дочери, инфанте Урраке. Жалоба короля на дона Санчо. Ариас Гонсалес шлет послов за инфантой Урракой. Прибытие и плач Урраки по умирающему отцу. Плач Урраки о своем бесчестье (осталась без наследства). Уррака просит Сиды помочь ей. Хитрость Сиды, помогающего инфанте обратиться с просьбой к отцу. Король завещает Сиде как советника своим сыновьям. Сетует, что не дал доли Урраке и слушает совет Сиды. Сид приводит Урраку. Король оставляет с собой Сиды и Урраку. Сид умиротворяет ссору вне покоев короля (тройные угрозы). Король умиротворяет ссору. Король у каждого забирает часть земли и отдает Урраке. Король требует клятвы у сыновей.

Эпизод III. Ариас Гонсалес уезжает в Самору, отданную Урраке. Нуньо Фернандес, племянник короля, прибывает в Кабесон и требует у короля Фернандо землю, которую тот доверил его отцу. Санчо предлагает ему стать его вассалом, что тот воспринимает как оскорбление. Совет Алваро отомстить Санчо. Ссора и драка Нуньо Фернандеса и Санчо у одра короля. Нуньо Фернандес угрожает убить Санчо, если ему не отдадут Наварру. Санчо дает клятву отдать Наварру. Сид просит о милости короля. Фернандо завещает сыновьям сделать все необходимое для Сиды. Король требует клятвы у сыновей и умирает.

Плач Ариаса Гонсалеса о грядущих бедах Испании

Сама глава 237 представляет собой довольно интересную композицию, разграничить пласты которой не так просто. Сказано, что король заболел в Валенсии и видит сон (*vision de san Esidro*), в котором святой Исидор предвещает ему скорую смерть. Затем дважды повторяется одна и та же типическая сцена, знакомая нам по «Песни о моем Сиде»: король едет в церковь, преклоняет

колена, совершает молитву (inojos fincados/finco los inojos; oraçion ovo fecha) – сначала король Фернандо приезжает в церковь святой Марии, затем в церковь святого Исидора. Приехав в Кабесон, король созывает сыновей. Далее, буквально в одном предложении, описана эпическая завязка сюжета и его героическая коллизия: «После того как он повелел доставить себя в замок Кабесон, он приказал созвать своих сыновей и поделил между ними королевство, прежде чем скончался, дабы не случилось между ними ссор и стычек; и сказал он им: «Дети, хочу я вас просить, чтобы вы согласились со мной в том, что я хочу сейчас сделать, и если вдруг потом кто-то из вас захочет нарушить то, что я сейчас повелю, я должен его буду за это проклясть» (Despues dende fizose leuar al castillo de Cabeçon; desi mando llamar sus fijos e partio les el rregno ante que muriese, por que non oviesen despues entre ellos contienda e gresgo, et dixoles: “Fijos, quiero vos rrogar que me otroguedes lo que yo quiero agora fazer et si por aventura despues si quisiere alguno de uos quebrantar lo que yo agora mandare, darle he por ende mi maldición” [Ss³, CCXXXVII]). Следы двух разнородных источников видны очень отчетливо. Зачин эпической жесты включает в себя следующие события: больной король, помолвившись перед дорогой в церкви святой Марии, поехал в замок Кабесон, чтобы перед смертью взять с сыновей клятву, что они примут его решение разделить королевство. Монастырский текст⁴ представляет традиционный финал жизнеописания благочестивого короля: увидев под Рождество вещей сон, где святой Исидор сообщает монарху о скорой смерти, король едет с молитвой в церковь святого Исидора и обращается с мольбой к Господу, которую традиционно включают в себя все латинские и кастильские хроники XII–XIII вв.⁵ В *CrVR*

³ «Хроника двадцати королей» цитируется по манускрипту Ss по изд. [Campa Gutiérrez 2009].

⁴ Рассказ о сне короля Фернандо известен историографии еще с «Силосской хроники» (*Historia silense* или *Crónica silense*, первая треть XII в.).

⁵ «Господь, Тебе принадлежит власть и твое это королевство, Ты над всеми людьми и все подчиняется Тебе, а потому возвращаю Тебе королевство, которые Ты мне дал и в котором я жил, пока на то была Твоя воля, и прошу Тебя о милости, чтобы принял Ты душу, уходящую от забот этой жизни, в край света, которому нет конца и который есть рай» (¡Señor!, tuyo es el poder, tuyo es el rregno, e eres sobre todas las gentes, e todas las cosas son al tu mandamiento, et por ende torne el rregno que tu me diste en que yo biuiese de mientras que la tu voluntad fuese, et pidote por merçed que me rresçibas el alma que sale de los trabajos deste mundo, en la luz que non ha fyn, esto es el parayso [Ss, XXVII]).

оба текста очень аккуратно переплетены друг с другом, и вычленив их помогает не только знание латинского источника, но и способ интерпретации событий, свойственный эпике.

Обозначенная эпическим источником героическая коллизия вводит целый ряд традиционных зачинных эпических мотивов, прочно связанных друг с другом:

– болезнь властителя тождественна мотиву дурного предзнаменования и требует от короля выезда в родовой замок, где и должна быть принята последняя воля; что касается оставшегося срока жизни, то и здесь есть разночтения: житейная версия дает три дня, а эпическая – пять, воспитатель инфанты Урраки сообщает ей, что «не дают ему врачи более пяти дней сроку» (*non le dauan mas los fisicós de cinco dias de plazo*);

– мотив дурного совета, который несколько преобразен, поскольку остается неясным, был ли совет вообще, или речь идет о неверном решении самого короля; однако характерно, что персонажи, которые в данном сюжете выполняют функцию советчиков и примирителей (кардинал Фернандо, бастард короля⁶, и Руй Диас) неоднократно повторяют вопрос: «Отец, сеньор, кто посоветовал вам так разделить королевство?» (*Padre, señor ¿quien vos consejó así partur los rregnos? [Ss, CCXXXVIII]*);

– мотив запрета/наказа, который дает властитель и который обращен к сыновьям и каждому в королевстве: не нарушать его волю поделить королевство. Выражением этого запрета становится клятва, которую король требует от сыновей. Мотив клятвы (*jura*), а соответственно, и ее последующего нарушения является базовым для сюжета о распре сыновей Фернандо I. Принятие клятвы происходит ступенчато и, как видно из схемы, вызывает неприятие прежде всего старшего сына – инфанта Санчо. Первое требование короля дать клятву вносит еще один фольклорный мотив – клятвы по неведению: сыновья клянутся, но еще не знают, какую волю требует не нарушать король. Требование о клятве много раз повторяется в рассказе о последних днях Фернандо и каждый раз осложняется новыми преградами: а) несогласием Санчо, перворожденного сына; б) лишением наследства инфанты Урраки; в) ссорой племянника короля, наместника Наварры, Нуньо Фернандеса (имя вымышленное, так как братом Фернандо и правителем Наварры был король Гарсия) и инфанта Санчо из-за посягательств Санчо на эти земли. Заявлен в зачинной части и еще

⁶ «Некоторые говорят в своих песнях, что имел король Фернандо внебрачного сына, который был кардиналом в Риме и легатом всей Испании» (*Algunos dizen en sus cantares que avie el rrey don Ferrando vn fijo de ganancia que era cardenal en Rroma, e legado de toda España [Ss, XXVII]*).

один важный сюжетобразующий мотив – мотив нарушения запрета. Он связан прежде всего с действиями старшего сына, инфанта Санчо. Санчо не принимает раздел, даже давая клятву; Санчо недоволен тем, что Урраке от Альфонсо переходит Самора; Санчо предлагает Нуньо Фернандесу принести ему вассальную клятву и тем самым отдать ему земли Наварры; и даже после финального подтверждения клятвы Санчо клянется отомстить.

Характерным для эпоса образом каждый из зачинных мотивов и вся героическая коллизия в целом задают эпические амплуа действующих лиц и дальнейшее развитие сюжета. Король Фернандо оказывается в роли *слабого монарха*, главное проявление слабости которого – это неверное решение, следование ошибочному совету, неспособность проявить силу, надежда на советчиков. Главным героем песни, несомненно, следует считать старшего сына, инфанта Санчо: он отчетливо вписывается в амплуа *мятежного вассала*, который не слушается воли монарха, спорит, отвергает общее решение, не слушает совета и обижает своих вассалов, упрекает в предательстве.

Заметную и важную роль в рассказываемом сюжете играет Ruy Diaz mio Çid – так называет его *CrVR* и, по-видимому, эпическая поэма, ставшая ее источником. Двусоставное имя Родриго Диаса, знакомое по «Песни о моем Сиде», заставляет предположить, что в устной эпической традиции такое сочетание уже стало устойчивым и привычным. Амплуа Сиды в этом сюжете – правая рука и советчик короля Фернандо: «Хорошо, что вы пришли, Сид, мой верный вассал, ибо не было у короля лучшего советчика, чем вы» (*Bien seades venido Çide, mio leal vasallo, ca nunca grey tal consejero ovo nin tan bueno como vos sode [Ss, CCXXXVIII]*). Соответственно, все его действия в приведенных эпизодах связаны с функцией *мужа совета*: он послан королем за сыном-кардиналом; является свидетелем раздела королевства и клятвы; дает совет Урраке, как поехать к королю и изложить свою жалобу; советует королю дать наследство Урраке; он умиряет злость и ссоры у покоев умирающего короля и просит короля завещать эту роль советчика своим сыновьям.

Все действия Сиды, хотя события и происходят в его юношеские годы, больше соответствуют тому характеру, который изображен в «Песни о моем Сиде». Руй Диас отличается особой преданностью королю и является верным вассалом. Очевидно, что особое положение Сиды при короле Фернандо является следствием того высокого статуса, который обретает герой в эпической традиции. Так, он единственный, кроме кардинала, имеет свободный доступ в его покои. Именно это определяет его особую роль в эпизоде с инфантой Урракой. В разворачивающемся диалоге Уррака плачет

о грядущем бесчестье (*deshonrada*) из-за несправедливости при разделе земель; Сид хочет поцеловать её руку, она отказывается и просит его помочь получить наследство; Руй Диас придумывает, как ей попасть в покои короля. Хитрость Сиды (инфанте надлежит громко плакать у покоев отца, он услышит плач Урраки и велит позвать её) вполне увязывается с его умом и изобретательностью – качествами, во многом определяющими его как сеньора и воина в «Песни о моем Сиде». Сразу скажем, что функция Урраки в разворачивающемся сюжете сведена преимущественно к плачу: она оплакивает смерть короля-отца, плачет об умершем муже, о несправедливости и бесчестье при разделе королевства. С одной стороны, её образ строится под влиянием лирической героини из традиционного фольклорного плача о женской доле⁷, а с другой стороны, соотносится с функцией эпической героини, плачущей о погибшем герое, и мотивом бедствий, ожидающих королевство (подобно Андромахе, Ярославне и пр.). Этот плач предрекает будущие распри и гибель короля Санчо. Его продолжением становится плач воспитателя инфанты Ариаса Гонсалеса о грядущих бедствиях (в традиционной тройной структуре он предрекает войны с маврами, войны братьев и гибель Испании) – именно он завершает первую часть сюжета о разделе королевства и осаде Саморы.

Возвращаясь к образу Сиды, заметим, что его героические свойства и одновременно роль правой руки короля заявлены в сцене ссоры и криков у покоев умирающего короля. Сид выходит и трижды утихомиривает спорящих: сначала велит замолчать всем, затем велит замолчать горожанину, а затем – графу Гарсии де Кабра (своему будущему недругу в «Песни о Сиде»). В этой сцене Руй Диас проявляет гневливость и буйство, как раз вполне свойственные молодому герою. Еще раз Руй Диас появляется в финальной сцене зачинной части, когда просит короля завещать сыновьям сохранить его функцию главного советчика и обязать их сделать для него все необходимое. Характерно, что это прошение сопровождается последним – третьим – требованием клятвы поделить королевство и проклятием короля тем, кто ее нарушит. По сути, Сид тем самым становится своего рода хранителем клятвы и тем, кто следит за ее исполнением. Рассказ о смерти короля дан в *CrVR* по хронике Родриго Толедского и явно происходит из монастырского жизнеописания благочестивого монарха.

События, проанализированные нами, вряд ли можно считать сюжетом самостоятельной *cantar de gesta*. Основных аргументов два: если завершить песнь смертью короля Фернандо, то заявлен-

⁷ ¹“Mesquina! ¿que fase o que sera de mi? “Non oviera de ser nascida” [Ss, CCXXXVIII].

ная героическая коллизия и конструирующие ее базовые мотивы не получают никакого эпического продолжения и разрешения; и главное – в перечисленных событиях трудно вычленивается эпический герой, каковым сам король Фернандо не может быть по определению. Следует сказать, что его эпическая функция в более поздних устных романсах всегда будет «фоновой», и роль слабого монарха, вопреки историческим оценкам (монарха-объединителя испанских земель), так и закрепится за ним. Более того, важнейшей и, по сути, единственной функцией Фернандо I в романсах станет улаживание конфликтов в связи с деяниями юного Родриго, будущего Сиды Кампеадора. Единственный, кто претендует на роль эпического героя в этой части сюжета – это мятежный дон Санчо, будущий король Кастилии и сюзерен Сиды, но его роль не развернута, и никаких героических деяний (будь то победы или поражения) он не успевает совершить.

Если же не считать последующие события с участием короля Санчо самостоятельной песней, то тогда целостность картины и соответствие содержания рассказа *традиционной модели эпического сюжета* в классическом эпосе будет гораздо более полной и мотивированной⁸. В таком случае заявленная *героическая коллизия* – раздел королевства и недовольство Санчо – полностью определяет дальнейшее развитие сюжета. Запрет оспаривать волю покойного короля и воевать между собой оказывается нарушен;

⁸ Об общей структуре испанских эпических песен рассуждал Б. Пауэлл. Сопоставив сходные структурные черты предполагаемой «Песни о короле Санчо» и «Песни о Сиде», он предположил, что вряд ли речь идет о прямом влиянии поэм друг на друга, скорее о том, «что обе поэмы оказались под влиянием традиции эпической поэзии, которая передала им стилистические и тематические образцы (models), чтобы, следуя им или отталкиваясь от них, поэты создали свои вымыслы» [Powell 1996: 157]. Идея Пауэлла верна, хотя все основные тематические и композиционные параллели (изгнание Сиды и лишение Санчо права первородства; и там и там интриги при дворе; военные успехи и удачные походы; во второй части схожее место занимают личные обстоятельства – замужество дочерей и осада Саморы; неожиданное насилие – оскорбление дочерей и убийство Санчо; финальные поединки) выглядят весьма схематично и, с фольклорно-эпической точки зрения, ошибочно. Интерпретация Пауэлла литературна и не учитывает эпического смысла событий. Так, например, гибель героя в результате предательства не может быть равнозначна испытанию героя, связанному с бедствиями его близких; также неверно разделять функционально походы Санчо на земли братьев и осаду Саморы как общественное и личное, так как все три действия связаны с нарушением клятвы и т. д. [Powell 1996: 151].

соответственно сути запрета сюжет строится вокруг междоусобной распри братьев-королей и стремления Санчо как главного нарушителя запрета последовательно захватить три части королевства. Задаваемый коллизией *путь* предполагает выход Санчо из Кастилии и захват чужих земель (это и есть маршруты и *испытания* Санчо). В конечном счете, королевство снова становится единым, но только ценой жизни самого короля Санчо (*гибель героя в результате предательства*) и гибели в поединках защитников Саморы (*последствия*), а следующим королем становится Альфонсо VI, при котором и состоится изгнание Сиды, описанное в «Песни о моем Сиде». Все перечисленные события в хронике начинаются почти сразу после плача Ариаса Гонсало и похорон старого короля Фернандо (гл. 244). Коротко описанный эпизод похода против короля Рамиро Арагонского и мавританских эмиров дан преимущественно по латинским источникам, в том числе по «Истории Родерика», и вряд ли присутствовал в сюжете устной песни, тем более что он сопровождается специальной главой о родословной Сиды Руй Диаса (гл. 243), которая заимствована из латинской биографии героя. Чрезвычайно нелогичным выглядит выяснение, кто из королей – Фернандо или Санчо – сделал Сиду рыцарем, особенно учитывая весь предшествующий рассказ о роли Руй Диаса как ближайшего помощника и советника короля Фернандо. Ясно, что он продиктован попыткой согласовать все предшествующие историографические (и фольклорные) рассказы о Сиде и его службе у короля Санчо.

Схема последующих событий, которые обычно относят к самостоятельной «Песни о короле Санчо и осаде Саморы» и которые, на наш взгляд, являются единым повествованием вместе с предыдущей историей раздела королевства, выглядит следующим образом.

1. Король Гарсия отобрал часть земель у Урраки. Плач Урраки. Признание ошибки королем Гарсией.

2. Первое нарушение клятвы Санчо. Поход Санчо на Галисию.

2.1. Санчо хочет отнять земли короля Гарсии. Альфонсо отказывается идти против клятвы.

2.2. Посольство к Гарсии Альвара Фаньеса. Посольство Гарсии к Альфонсо.

2.3. Первая битва с королем Гарсией. Гарсия бежит. Санчо преследует его до Португалии.

2.4. Вторая битва с Гарсией. Спасение короля Санчо и плен короля Гарсии. Ссылка короля.

3. Второе нарушение клятвы Санчо. Поход Санчо на Леон.

3.1. Первая битва с Альфонсо при Льянтаде (дана по хронике Родриго Толедского).

3.2. Вторая битва с Альфонсо при Гольпехере. Спасение короля Санчо и плен короля Альфонсо. Ссылка короля.

4. Третье нарушение клятвы Санчо. Поход Санчо на Самору.

4.1. Посольство Сида к Урраке. Плач Урраки. Изгнание Сида. Встреча Сида и короля Санчо.

4.2. Осада Саморы. Граф Гарсия – совет королю. Ариас Гонсало – совет сдать город через девять дней.

4.3. Предательство Веллидо Дольфоса. Обещает избавить Самору от Санчо. Хитрость предателя. Смертельное ранение короля Санчо. Погоня Сида за убийцей. Веллидо укрылся в Саморе.

4.4. Смерть короля. Король Санчо завещает Альфонсу принять Сида своим вассалом. Сид сражается с саморцами.

5. Судебные поединки кастильцев и саморцев как месть за предательство Веллидо Дольфоса (Диего Ордоньес и сыновья Ариаса Гонсалеса).

Не ставя задачи детально проанализировать сюжетную структуру этой второй части, обратим внимание на общую для обеих частей трактовку базовых мотивов. Прежде всего, это мотив совета (дурного или благого). Этот мотив сопровождает любое решение короля Санчо: чаще всего Санчо либо не слушает совета вовсе, либо верно данный совет трактует как ошибочный. Совета просят все персонажи и во всех ситуациях: Уррака просит совета у Сида, у своего воспитателя Ариаса Гонсалеса и у городского Совета; граф Гарсия у вассалов короля – во время осады Саморы и после гибели короля; главные слова второй части сюжета – *consejo*, *aconsejar*, *consejar*. При этом все советы даны во благо, но по большей части не приняты или не выполняются детьми Фернандо I (Гарсия, Санчо, Уррака), виновниками распри.

Второй мотив, неразрывно связывающий две части сюжета, – это мотив нарушения клятвы, который оборачивается обвинением в предательстве. Мотив предательства – один из самых распространенных в романской эпике⁹ – имеет в испанском эпосе

⁹ С.И. Лучицкая в своей статье о феномене «предательства» во французском эпосе анализирует характеристики и функции предателей в изображении средневековых *chansons de geste*, цели и мотивы совершенной ими измены. Выделенные ею признаки: предатели непременно заключают сделки с сарацинами (Ганелонидами), сорят сюзерена с верными вассалами, пытаются обрести власть, стремятся разрушить брак короля или верного вассала, предадут родственные узы, изменяют христианской вере [Лучицкая 2012]. Проанализировав множество персонажей данного амплуа, исследователь делает вывод, что предательство в *chansons de geste* интерпретируется, прежде всего, как правовой феномен, где законы права и морали тесно связаны друг с другом.

свою окраску и свои коннотации. Обвинение в предательстве слышится очень часто, при этом оно в равной степени относится к королю и к любому знатному человеку. Предателем оказывается всякий, кто нарушил (или задумал нарушить, или даже предложил это сделать другому) клятву, обещание, вассальный договор или родственные связи (хроника использует в качестве синонимов сразу три обозначения: *Si so desleal o traydor o aleuoso*, сар. 388)¹⁰. Так, в предательстве обвиняют братьев-королей Гарсию и Санчо за нарушение клятвы: «тот, кто нарушит его приказание и пойдет против своего брата, пусть считается тогда предателем, и падет на него гнев Божий» (*que el que pasase su mandamiento e fuese contra su hermano que fuese traydor por ello e que oviese la yra de Dios*, [Ss, CCXLVI]), данной покойному королю. В измене обвиняется Вельидо Дольфос («вышел из города предатель по имени Вельидо Дольфос» *de la villa es salido vn traydor que ha nonbre Vellido Adolf* [Ss, CCXLVII]), дважды нарушивший обманом и убийством вассальные клятвы – по отношению к королю Санчо и к своему бывшему сюзерену). Нарушение договора равняет в эпике короля и вассала и уравнивает, скажем, короля Санчо и его убийцу Вельидо Дольфоса; кроме того, в эпической системе ценностей нарушение запрета неминуемо влечет за собой возмездие, что осознается и самими героями. В данном случае мы, как кажется, имеем дело скорее с эпической и моральной оценкой, нежели с правовой; братья-короли (всякий раз говорится, что тот, кто нарушит клятву, предатель – а именно это они и совершают) оказываются прежде всего виновными в нарушении обещания отца и в силу этого сами становятся причиной своей гибели или лишения трона. Да и Вельидо Дольфос, многократно названный предателем в этом эпическом сюжете, с одной стороны, изменяет вассальной клятве, а с другой – действует из лучших побуждений, желая помочь инфанте Урраке и спасти Самору. Потому, в частности, столь неоднозначна его дальнейшая судьба в рассказе: в какой-то момент он просто исчезает из повествования, оставаясь лишь предлогом для вызова саморцев на поединки. В случае с королем Санчо дело обстоит иначе: он остается виновным в нарушении запрета, но встречается со своими врагами в битвах, а потому нигде в устной традиции предателем зваться не будет, хотя и будет обвиняться в том, что может стать предателем.

¹⁰ Строго говоря, в XIII в. *traición* – это предательство своего сюзерена, а *alevosia* – измена всякого рода [Марей 2006], однако в конкретных случаях эпические предатели не подходят под это строгое разделение, неслучайно хроника смешивает все три слова.

В целом все персонажи второй части (о битвах короля Санчо) продолжают осуществлять ту же функцию в сюжете, которая была закреплена за ними и в части о смерти короля Фернандо. Уррака по-прежнему ведет тему плача, который выполняет роль предвестья дурных событий: первый раз, когда король Гарсия отнимает у нее половину отданных им ей земель; второй раз – когда Сид приходит с посольством от короля Санчо и требованием отдать Самору. Она повторяет слова своего наставника и главного вассала Ариаса Гонсалеса о гибели Испании. Ее «слабость» выражена также в той сомнительной роли, которую она играет в убийстве брата-короля. Инфанта прибегает к помощи Вельидо Дольфоса, обещая ему награду за верность, и оказывается таким образом невольной виновницей гибели брата; она же стремится сохранить ему жизнь и защитить после убийства, поскольку смерть Санчо принесла снятие осады и воцарение Альфонсо.

Сохраняет свою роль и Ариас Гонсалес – верный помощник, советчик и вассал инфанты Урраки. Его предчувствие бед Испании и осуждение короля Санчо не уходит из повествования до самого финала и завершается в финале поединками его сыновей во имя честного имени города Самора, несправедливо обвиненного в укрывательстве убийцы. Поединки заканчиваются примирением сторон и окончанием ссоры кастильцев и леонцев – именно так могла завершаться предполагаемая *cantar de gesta* «О разделе королевства и осаде Саморы».

Единой по своей функции остается и роль Сиды; он исполняет роль доверенного лица и советчика короля. Наиболее значимые сцены с ним – это не сцены битвы, хотя он и проявляет исключительную доблесть, спасая короля в битве при Сантандере, а именно сцены совета и посольств. Так же, как в первой части, он состоит при короле Фернандо и дает ему советы в самых сложных ситуациях (в частности, как быть с наследством инфанты Урраки), так же во второй части он служит королю дону Санчо и дает ему советы в связи с походом на Галисию и осадой Саморы. Советы Сиды осторожны и сопряжены с хитроумием, что, на наш взгляд, вполне согласуется с эпическим поведением Сиды и характером героя в «Песни о моем Сиде» (хитроумие в нем, как кажется, является способом примирить два противоположных амплуа, из которых он составлен – *героя-воина* и *властителя*). Первый раз король Санчо спрашивает у своих вассалов и у Сиды совет, как захватить земли брата, короля Гарсии¹¹. Руй Диас отвечает, что не пойдет против

¹¹ «Потому прошу вас как вассалов добрых и верных, чтобы посоветовали мне, как это устроить таким образом, дабы это не было предательством, чтобы я или погиб, или стал королем Леона и Португалии»

клятвы, данной королю Фернандо, всегда давать хороший совет его сыновьям: «И заставил меня тогда поклясться на его руке, что я всегда буду давать хороший совет его детям и никогда не дам им дурного совета» (*et fizo me estonçes jurar en sus manos que consejase bien sienpre a sus fijos, e que nunca mal consejo les diese*, [Ss, CCXLV]). Тогда король Санчо просит его дать другой совет: как вернуть единое королевство? Сид, понимая, что совсем уйти от ответа нельзя, советует ему не звать Альфонсо против Гарсии, а лишь попросить короля Альфонсо позволения пройти по его землям, а иначе не ходить. Сид на самом деле дает только часть совета; и интересно, что он дает совет вторым – первым его дает граф Гарсия де Кабра, который прямо говорит, что нарушение клятвы равносильно предательству, чем вызывает гнев короля. Двойной совет содержит скорее предостережение королю, нежели его поддержку.

Второй значимый эпизод происходит, когда король Санчо просит Сиду отправиться к инфанте в Самору и дать ей совет либо сдать город, либо обменять его на другой. Уррака, дословно повторяя слова о клятве Сиды давать благой совет всем детям короля Фернандо, просит у него такой совет. Сид отказывается дать совет, потому что связан ролью посла, но и не пытается отговорить инфанту, когда она сообщает, что никогда не отдаст город. Сид тем самым как бы устраняется от своей основной функции – советчика, дабы не нарушать клятву покойному королю. Король Санчо подозревает, что именно Сид дал Урраке совет не сдавать город. Следствием этого становится гнев короля и изгнание Сиды, почти в точности повторяющее героическую коллизию «Песни о моем Сиде» (остается и срок – 9 дней) с той существенной разницей, что развития этой линии не происходит, а графы и магнаты после ухода Сиды советуют королю вернуть его: «Сеньор, не следует вам терять такого вассала, как Сид, ни за что, и мы просим вас, чтоб вы послали за ним, иначе вы много потеряете» (*Señor non deuedes perder tal vasallo commo el Çid por ninguna cosa, e rrogamos vos que enbiedes por el, ca si non mucho perderedes*, [Ss, CCLX]). Заметим, что такая позиция – уйти от совета и не выполнить задачу посольства – тоже ближе роли мятежного вассала, нежели верного помощника. Сид таким образом выполняет функцию посланника лишь однажды, и то, по-видимому, ради необходимости подчеркнуть его преданность воле короля Фернандо и отказ от дурных советов всем его детям, хотя он и не может остановить их междоусобные распри.

(*Onde vos rruego commo a vasallos buenos e e leales que me cosejedes commo les cometa en guisa que non sea trayçion, ca o morre o sere rrey de Leon e Portogal*, [Ss, CCXLV]).

Еще один совет Сид дает королю Санчо во время битвы при Гольпехере с королем Альфонсо, результатом которого станет присвоение кастильским королем земель Леонского королевства. Чем больше король Санчо нарушает клятву, данную своему отцу, тем меньше советов дает ему Сид. Он принимает участие в каждой битве, нанося решающее поражение врагам, хотя в некоторых случаях рассказ о преследовании врагов кажется вставкой хронистов из предшествующих источников (так, например, сражение с 15 саморцами после смертельного ранения короля Санчо заимствовано из «Истории Родерика»). Тем не менее перед смертью короля повторяется сцена, подобная той, что происходила у одра умирающего Фернандо I. Король обращается с речью к вассалам (теперь это раскаяние в нарушении клятвы), а далее Сид просит оправдать его в том, что он не давал дурных советов: «Теперь я не могу идти искать убежища у мавров, у вашего брата дона Альфонсо, и не могу укрыться у христиан вашей сестры доньи Урраки, поскольку они думают, что по моему совету совершили вы худшее из того, что сделали. И потому прошу вас, чтобы вы позаботились обо мне прежде, чем скончаетесь» (*E agora non puedo yr guarescer con los moros, ante vuestro hermano don Alfonso, nin puedo fyncar con los christianos, ante vuestra hermana doña Vrraca, ca bien tienen ellos que por mio consejo les fezistes vos quanto mal les avedes fecho. Et por ende vos rruego que vos venga miente de mi ante que finedes, [Ss, CCLXV]*). В завершающих этот сюжет поединках кастильцев и саморцев Сид не участвует, ровно так же, как в «Песни о моем Сиде» в поединках с инфантами не участвует Альвар Фаньес, правая рука и советчик Сида Кампеадора¹².

На наш взгляд, именно мотив клятвы оказывается тем сквозным мотивом, который позволяет нам, соглашаясь с Д. Каталаном

¹² Несколько особняком стоит эпизод клятвы короля Альфонсо в церкви Санта-Гадеа в непричастности к убийству своего брата, короля Санчо. Только после принесения этой клятвы вассалы короля Санчо готовы принять Альфонсо в качестве своего сюзерена и принести ему вассальные клятвы. На наш взгляд, этот целиком вымышленный эпизод, при всей значимости мотива клятвы, связанного с ней запрета и его нарушения, не входил в «Песнь о разделе и осаде Саморы». Причина кроется в излишне своевольном и дерзком поведении Сида, которое в границах двух известных нам на этот момент эпических песен и тех эпизодов, которые сохранились в латинской историографии, ни разу не было отмечено. Вместе с тем этот эпизод коррелирует с будущим романсом о клятве в Санта Гадеа. Можно высказать две гипотезы: либо этот сюжет существовал самостоятельно и был придуман хронистами для ввода событий из «Песни о Сиде», а затем переложен в романс, либо он существовал с начала XIII в. в виде короткой песни, имевшей самостоятельный сюжет.

(вопреки мнению всех остальных), интерпретировать всю историю раздела королевства и междоусобной распри до смерти короля Санчо как сюжет единой поэмы. Каждая часть (о смерти Фернандо и о захватах Санчо и осаде Саморы) оказывается по отдельности неполной с точки зрения сюжетных закономерностей классического героического эпоса.

В целом сюжетная структура предполагаемой «Песни о разделе королевства и осаде Саморы» (название целиком условно, в том числе и потому, что хугларские песни о деяниях в рукописях, как правило, названий не имеют [Duggan 1986]) с точки зрения ее сюжетной структуры могла бы выглядеть так:

Часть I

1.1. Король Фернандо перед смертью созывает сыновей и требует клятвы, что они не нарушат его волю. Король делит землю на три королевства. Инфант Санчо не принимает решение отца.

1.2. Младшая дочь обойдена наследством. Король у каждого забирает часть земли и отдает Урраке. Король второй раз требует клятву у сыновей.

1.3. Нуньо Фернандес, племянник короля, требует земли, управляемые его отцом (мотив нарушенного обещания). Ссора у одра короля. Клятва Санчо отомстить. Третий раз король просит клятвы у сыновей и умирает. Плач Ариаса Гонсалеса о грядущих бедах.

Часть II

2.1. Первое нарушение клятвы. Поход Санчо на Галисию. Две битвы с королем Гарсия. Пленение Гарсии.

2.2. Второе нарушение клятвы. Поход Санчо на Леон. Две битвы с королем Альфонсо. Пленение и изгнание Альфонсо.

2.3. Третье нарушение клятвы. Поход Санчо на Самору. Осада Саморы. Предательство Вельидо Дольфоса и убийство короля.

2.4. Судебные поединки кастильцев и саморцев как месть за предательство Вельидо Дольфоса. Воцарение короля Альфонсо и объединение всех королевств.

Таким образом, общность двух частей можно подтвердить не только на сюжетном и мотивном уровне, но и взаимосвязанностью распределения системы эпических ролей в обеих ее частях. Если в первой части сюжета о разделе королевства в роли мятежного вассала при слабом короле, совершающем ошибки,

оказывается инфант Санчо, то во второй части уже он постепенно начинает занимать место «слабого властителя» (отсюда все обвинения Урраки, ошибочное изгнание Сида королем Санчо, требование принести клятву, обращенное к королю Альфонсо), а некоторые черты мятежного вассала забирает на себя Сид. Неслучайно Руй Диас постепенно уходит от роли мужа совета, а его отношения с королем Санчо все более приобретают неустойчивый и неопределенный характер. «Буйство нрава» и «непокорность» проявлялись и в первой части, когда Сид кричит на придворных у покоев умирающего короля и вызывает раздражение братьев-королей. В следующем далее прозаическом изложении событий «Песни о моем Сиде» эта «мятежная» коннотация в характеристике Сида максимально редуцирована – так же, как и в поэме-источнике.

Так или иначе, если эта черта и присутствовала изначально в эпическом образе Сида Кампеадора, то лишь в небольшой доле и довольно быстро, уже к концу XII в., была устранена традицией, кодифицирующей исключительный статус героя, песнь о его деяниях и способ интерпретации фигуры Сида как идеального эпического героя. Мне не можем согласиться с тем, что «мятежность» Сида в сюжете о разделе и распрях королей является следствием влияния французского эпоса с его циклом «жест о мятежных баронах»¹³. По-видимому, многие ранние романские эпические герои как во Франции, так и в Испании, вроде Гормона де Изамбара и Рауля де Камбре, графа Фернана Гонсалеса и Сида Кампеадора, обладали отдельными чертами этого типа эпического персонажа. Очевидно, что признаки «мятежного» поведения, исходя из самой природы эпических конфликтов и деяний Сида, должны были быть свойственны ему с самого начала и должны лишь усиливаться в устной традиции, что и отразилось в прозификации песни о разделе королевства в *versión crítica* «Истории Испании», сохранившейся в ветви хроник под названием «Хроника двадцати королей».

На наш взгляд, многослойность Сида Кампеадора следует объяснять не противоречием двух эпических версий и не столкновением эпического и хроникального взгляда на героя, а процессом постепенной трансформации образа Сида в устной традиции. Разобранная нами «критическая версия» истории Испании

¹³ Надо учитывать, что непокорность и дерзость первых романских героев (как франкских, так и испанских), ведущая к конфликту правителя и героя или являющаяся его следствием, не совсем тождественна воинственной непримиримости «мятежных баронов» типа Рено де Монтана, Жерара Руссильонского и героев «жесты Доона де Майанс».

Альфонсо Мудрого запечатлевает следующий этап эволюции сказания о Сиде, когда начинает активно формироваться сказание о героической юности Родриго Диаса. Зрелый, хитроумный и разумный герой «Песни о моем Сиде», закрепленный авторитетом устной традиции и письменной фиксации, еще влияет здесь на то, как действует «юный герой». Именно это первенство в традиции «взрослой» ипостаси героя создает ощущение странности и противоречивости всех эпизодов с участием Сида, взятых из поэмы о разделе королевства. Это противоречие определило и специфическую неоднозначность Сида в «Хронике двадцати королей». Поэтому юный Сид, неуместно для своего эпического возраста, предстает в амплу «мужа совета», а будучи разумным советчиком короля Фернандо, он вдруг хватается за оружие и замахивается с воплями на тех, кто создает шум у покоев короля, или придумывает хитрость с публичным плачем Урраки, чтобы ввести ее к умирающему королю, или, несмотря на возраст, уверенно раздаст указания королям и королевам и наставляет их, или сразу после смиренной мольбы к умирающему Санчо II позаботиться о его дальнейшей судьбе, вдруг дерзко, резко и грубо требует у короля Альфонсо, своего будущего монарха, принести клятву о непричастности к убийству его брата.

Следующий этап эволюции героя начнется совсем скоро, в начале XIV в., и будет связан с окончательным оформлением сюжетов о юном Родриго, однако жанровая система, в рамках которой он должен исследоваться, уже не будет ограничена героическим эпосом и историографией. По мере удаления от эпохи эпическая романсная «биография» героя будет достраиваться как раз за счет усиления традиционных эпических мотивов, а соответственно, Сид окончательно приобретет и необходимые герою-воину молодость, дерзость и неумеренность в стремлении завоевать славу и отстоять свою честь, т. е. как раз те качества, которые впервые проявились в хроникальном пересказе несохранившейся эпической поэмы, объединившей в один сюжет две версии сказаний о юном Сиде.

Литература

- Ершова 2017 – *Ершова И.В.* «Песнь о моем Сиде» и особенности эпического сюжетостроения // *Филологические науки.* 2017. № 5. С. 63–73.
- Лучицкая 2012 – *Лучицкая С.И.* Предательство и измена в *chansons de geste* XII–XIII вв. // *Одиссей. Человек в истории.* 2012. № 23. С. 19–44.

- Марей 2006 – *Марей А.В.* Из «Первой всеобщей хроники Испании». Осада Саморы (главы 830–844) // Кентавр: studia classica et mediaevalia. 2006. № 3. С. 258–285.
- Catalán Menéndez-Pidal 1963 – *Catalán Menéndez-Pidal D.* El taller historiográfico alfonsí. Métodos y problemas en el trabajo compilatorio // Romania. Revue des Langues et des Littératures Romanes. 1963. № 84. P. 354–375.
- Campa Gutiérrez 2009 – La Estoria de España de Alfonso X. Estudio y edición de la Versión crítica desde Fruela II hasta la muerte de Fernando II / Ed. by M. de la Campa Gutiérrez. Málaga: Universidad de Málaga (Analecta Malacitana 75), 2009.
- Menéndez Pidal 1923 – *Menéndez Pidal R.* Relatos poéticos en las crónicas medievales. Nuevas indicaciones // Revista de Filología Española. 1923. Vol. 10. No. 4. P. 329–372.
- Patisson 1983 – *Patisson D. G.* From legend to chronicle: the treatment of epic material in Alphonsine historiography. Oxford: Medium Aevum, 1983.
- Powell 1996 – *Powell B.* The Cantar del rey don Sancho y cerco de Zamora and the Poema de mió // Al que en buen hora nació: Essays on the Spanish Epic and Ballad in Honor of Colin Smith / Ed. by B. Powell, G. West. Liverpool: Liverpool University Press: Modern Humanities Research Association, 1996. P. 147–160.
- Powell 1984 – *Powell B.* The Partición de los reinos in the Crónica de veinte reyes // Bulletin of Hispanic Studies. 1984. No. 61. P. 459–471.
- Puyol y Alonso 1911 – *Puyol y Alonso J.* Cantar de Gesta de Don Sancho II de Castilla. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1911.
- Reig 1047 – *Reig C.* El cantar de Sancho II y cerco de Zamora. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Antonio de Nebrija, 1947.

References

- Catalán Menéndez-Pidal, D. (1963) El taller historiográfico alfonsí. Métodos y problemas en el trabajo compilatorio. *Romania. Revue des Langues et des Littératures Romanes*, (84): 354–375.
- Campa Gutiérrez M. (ed.) (2009) *La Estoria de España de Alfonso X. Estudio y edición de la Versión crítica desde Fruela II hasta la muerte de Fernando II*. Málaga: Universidad de Málaga (Analecta Malacitana 75).
- Ershova I. V. (2017) “Pesn’o moem Side” i osobennosti ehpicheskogo syuzhetostroeniya [The Song of my Cid and peculiarities of epic plot construction]. *Filologicheskie nauki* [Philological Sciences], (5): 63–73. (In Russ.).
- Luchickaya S. I. (2012) Predatel’stvo i izmena v chansons de geste XII–XIII vv. [Treachery and betrayal in chansons de geste of the 12th–13th c.].

- Odissej. Chelovek v istorii* [Odysseus. Man in History], (23): 19–44. (In Russ.).
- Marej A. V. (2006) Iz «Pervoj vseobshchej hroniki Ispanii». Osada Samory (glavy 830–844) [From Primera Crónica General: Siege of Zamora]. *Kentavr: studia classica et mediaevalia* [Centaur: studia classica et mediaevalia], (3): 258–285. (In Russ.).
- Menéndez Pidal R. (1923) Relatos poéticos en las crónicas medievales. Nuevas indicaciones. *Revista de Filología Española*, 10 (4): 329–372.
- Patisson D. G. (1983) *From legend to chronicle: the treatment of epic material in Alphonsine historiography*. Oxford: Medium Aevum.
- Powell B. (1996) The Cantar del rey don Sancho y cerco de Zamora and the Poema de mió Cid. Powell B., West G. (eds.) *Al que en buen hora nació: Essays on the Spanish Epic and Ballad in Honor of Colin Smith*. Liverpool: Liverpool University Press: Modern Humanities Research Association: 147–160.
- Powell B. (1984) The Partición de los reinos in the Crónica de veinte reyes. *Bulletin of Hispanic Studies*, (61): 459–471.
- Puyol y Alonso J. (1911) *Cantar de Gesta de Don Sancho II de Castilla*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- Reig C. (1947) *El cantar de Sancho II y cerco de Zamora*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Antonio de Nebrija.

Информация об авторе

Ирина В. Ершова, доктор филологических наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Москва, Россия; Россия, 119571, г. Москва, пр. Вернадского, д. 82, стр. 1; i.v.ershova@list.ru

Information about the author

Irina V. Ershova, Dr. of Sci. (Philology), The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia; bldg 2, bld. 84, Vernadskogo av., Moscow, 119571, Russia; i.v.ershova@list.ru

«Принцесса Луны» и «Бамбук-дерево»: российская судьба «Такэтори-моногатари»

Людмила М. Ермакова

*Университет иностранных языков, Кобэ, Япония,
lermakova@gmail.com*

Аннотация. Текст «Такэтори-моногатари», по-видимому, сложился в конце IX – начале X в., однако сохранился лишь список XIV в., и в нем обнаруживается множество смысловых и жанровых слоев – от мифа о рождении ребенка из бамбука до поэтических состязаний в составлении танка в духе придворной повести моногатари. В статье приводятся сведения о переводах «Такэтори-моногатари» на европейские языки, осуществлявшихся с конца XIX в. В России это единственное произведение японской литературы, которое переводилось как минимум четыре раза. История повести в России включает не только переводы, но и, неожиданно, даже балет. В статье описываются этапы адаптации повести в России, характеризующие разные типы стратегий перевода.

Самый первый перевод повести опубликован еще в 1899 г. в журнале «Нива» под названием «Принцесса Лучезарная» и является, по-видимому, переводом с одного из западных языков, так же как и последующее издание 1915 г. «Дочь Луны. Японское сказание» (журнал «Мир приключений»). История профессиональных переводов с японского языка начинается примечательным переложением А.А. Холодовича 1935 г., выполненным в сказовой манере русского фольклора. Последний и пока непревзойденный образец перевода принадлежит Вере Марковой, предложившей в 1962 г. не только современный по духу литературный перевод, но и эксперимент по воспроизведению в русском стихе некоторых специфически японских поэтических приемов.

Ключевые слова: «Такэтори-моногатари», балетные и литературные адаптации, четыре перевода как четыре переводческие стратегии

Для цитирования: Ермакова Л.М. «Принцесса Луны» и «Бамбук-дерево»: российская судьба «Такэтори-моногатари» // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2019. № 2 (2). С. 70–92. DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-70-92

“The Princess of the Moon” and “The Bamboo-tree”: the fate of “Taketori-monogatari” in Russia

Liudmila M. Ermakova

*Kobe City University of Foreign Studies, Kobe, Japan,
lermakova@gmail.com*

Abstract. The text of “Taketori-monogatari” was, most probably, formed on the verge of the 10th century; however, only the 14th c. version now survives. It contains several semantic layers and bears various genre characteristics – from a myth (the birth of a child from bamboo) to “monogatari” court tales (competitions on composing tanka poems). This paper provides details about the translations of “Taketori-monogatari” into European languages, starting at the end of the 19th century. In Russia, “Taketori-monogatari” is the only work of Japanese literature that has been translated at least four times. Its history in Russia includes not only translations, but quite unexpectedly, even a ballet performance. This paper describes the process of adaptation of the story in Russia and demonstrates different types of translation strategies.

The first translation of the story into Russian was published in 1899 in the “Niva” magazine under the title “Princess Radiant”. This was apparently translated from one of the Western languages, as was the subsequent edition of 1915 “The Daughter of the Moon. Japanese Story” (“Mir Priklyucheniye” magazine). The history of professional translations from Japanese language begins with the remarkable work of A. A. Kholodovich in 1935, written in a manner typical for Russian folklore narration. The latest, and unsurpassed so far, example of the translation belongs to Vera Markova. In 1962 she created not only a modern and eloquent translation, but also an experimental attempt to reconstruct some specifically Japanese poetic techniques within the realm of Russian poetry.

Keywords: “Taketori-monogatari”, adaptations in ballet and literature, four translations as four strategies of interpretation

For citation: Ermakova L.M. “The Princess of the Moon” and “The Bamboo-tree”: the fate of “Taketori-monogatari” in Russia. *Folklore: Structure, Typology, Semiotics*. 2019; 2(2): 70-92. DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-70-92

Речь пойдет о повести «Такэтори-моногатари»¹ как объекте переделок, переводов и трансформаций, преимущественно в русской культуре. Слово «повесть» применительно к этому тексту мы употребляем условно, за неимением адекватного перевода термина «моногатари» – «рассказывание о вещах»; если же, отвлекаясь от японского термина, попытаться определить жанр этого конкретного произведения, то в разных его частях оно предстанет то как сказание, то как предание, местами как придворная повесть в жанре ута-моногатари, описывающая ситуации с обменом пятистишиями танка, иногда как плутовская новелла и, наконец, в большой мере как классическая волшебная сказка.

Это произведение ранней японской словесности еще в романе Мураками Сикибу «Повесть о Гэндзи» было названо «прародителем всех моногатари». История адаптаций, модификаций, метаморфоз этого сюжета, а затем и вариантов литературного текста в каком-то смысле не имеет ни начала, ни конца. Конца – потому что деятельность по изучению, переводу и осмыслению этой «повести» по-прежнему продолжается, начала же она не имеет потому, что сам сюжет рожден в неизвестные времена и в неизвестном месте.

Очевидно только то, что на протяжении его истории, проходя разные географические и культурные зоны, этот сюжет изменялся во времени и пространстве, обогащался разнообразными местными представлениями, мифическими и фольклорными, затем приравнивался к уже начавшей формироваться литературной традиции, видоизменялся и разрастался в соответствии с законами письменной литературы.

Более того, оригинал или ранние копии произведения также не сохранились, предполагается, что оно написано в конце IX – начале X в., но самые ранние его копии относятся к XIV в., хотя упоминания о его существовании встречаются в нескольких произведениях X в.

Считается, что сам этот сюжет, связанный с главным героем произведения, впервые фигурирует в «Мангё:сю» («Собрание мириад листьев», поэтическая антология VIII в., рус. пер. А.Е. Глускиной), том 16, песня № 3791, где в предисловии к этой «длинной песне» (тё:ка) ее автором назван Такэтори-но окина – старец/мудрец/предок Такэтори. Само слово «такэтори» означает «рубщик бамбука», так сказать, «дровосек». Однако в этой песне, пожалуй,

¹ Название повести в разное время переводилось по-разному, хотя в России получил известность только наиболее поздний перевод и, соответственно, название, данное переводчиком В.Н. Марковой, – «Повесть о старике Такэтори», подробнее о нем см. ниже.

тоже довольно загадочной, во всяком случае, неоднозначной, рассказывается не о бедном дровосеке, а, скорее, о человеке знатного происхождения, богаче и красавце, женившемся на прекрасной девушке, который затем состарился и утратил известность в свете и свой прежний аристократический блеск. Как сказано в предисловии к песне, однажды, поднявшись на гору, он случайно встретил девять дев, пришедших варить похлебку; девы спросили, как его имя, таким образом он обнаружил, что они его не знают, чему был крайне удивлен. Как далее повествуется в предисловии, он представлялся им, но не как рубщик тростника, а как «горный отшельник» (даосский мудрец, «бессмертный»). В песне он описывает им свою прежнюю яркую и изобильную жизнь, а они затем отвечают ему пятистишиями.

Надо сказать, что, согласно тому же предисловию, он поднимается на гору не для того, чтобы рубить бамбук, а чтобы оглядеть земли далеко вокруг себя, т. е. совершить что-то вроде куними, ритуального «оглядывания страны», как это делали императоры древности, чтобы с помощью этой магии обеспечить свое господство над территорией и поддержание ее в стабильном состоянии. В конце этой песни в «Манъё:сю» упоминается конфуцианская легенда-притча, утверждающая конфуцианскую же максиму о почитании старших и старых, таким образом задавая главную цель и пафос песни. Поэтому представляется весьма вероятным, что такая концовка – один из посторонних слоев, прибавление к песне, основа которой – рассказ о даосе-чудотворце, несущем черты бога-предка.

В этой песне, надо сказать, рассказывается только о самом Такэтори и не содержится ни слова о принцессе Кагуя-химэ, то есть отсутствует история чудесного рождения ребенка, найденного в стволе бамбука и излучающего свет, который затем возвращается на свою потустороннюю лунную родину. Связь песни с основным сюжетом «Такэтори-моногатари» может быть усмотрена здесь лишь в имени персонажа, хотя простор для толкований, в самом деле, остается.

В этом смысле подозрительна ситуация и с первоначальным названием повести в японской литературной истории. Принятое ныне и существовавшее с ранних пор название произведения – «Такэтори-моногатари», букв. «повествование о Такэтори», «рубщике тростника». Однако в разных средневековых памятниках, упоминающих о повести, фигурирует и название «Кагуя-химэ». Кагуя-химэ – Сверкающая дева, главная героиня повести, и эти варианты явно свидетельствуют о сдвигах в интерпретации и, возможно, о значительных исторических изменениях в самой структуре и содержании повести.

О том, каким было состояние этого сюжета на стадии, предшествующей созданию известного ныне «Такэтори-моногатари», можно только гадать. Очевидно, что сам сюжет многослоен и распадается на множество мотивов, при этом один из основных – это мотив обнаружения ребенка в бамбуке. Чудесное рождение из бамбука – нередкий мифологический мотив, он зафиксирован, например, в китайском сборнике мифов и легенд «И юань»²: в старину девушка пошла стирать белье и увидела, что по реке плывет большой ствол бамбука в три колена. Ствол подплыл к ней и остановился у нее между ног (здесь, видимо, отразился и распространенный мотив зачатия от дерева, и представления о плодovitости растений, и, наконец, вспомним, что дерево в мифических и сказочных сюжетах вплоть до Пиноккио – частый «материал для изготовления» детей). Девушке никак не удавалось отпихнуть от себя этот бамбуковый ствол. Тут изнутри ствола послышался плач. Она разломала бамбук, смотрит – а там маленький мальчик. Этот мальчик, когда вырос, обнаружил замечательные способности, превзошел всех в воинских искусствах и впоследствии стал Чжу Ваном, «Бамбуковым Повелителем» государства Елань³.

Многие исследователи сближали также сюжет «Такэтори-моногатари» и китайский миф о Лунной деве Чан Э, жене стрелка И, избавившего землю от жгучего сияния лишних солнц. Она тайком от мужа приняла снадобье бессмертия, которое он получил от «Владычицы Запада» Си Ванму, и унеслась на луну. Кроме того, есть наблюдения о близости «Такэтори-моногатари» и некоторых корейских мифологических мотивов [Ито: 1973].

Исследователи «Такэтори-моногатари» часто вспоминают и цитируют эти китайские предания, однако сам по себе сюжет о появлении ребенка из бамбука распространен еще шире: так, в Меланезии у племени меджпрат (папуасы северо-запада Новой Гвинеи) в мифе о происхождении предков из нижнего мира рассказывается о женщине, вышедшей из пещеры, и мужчине, вышедшем из бамбука; у андаманцев первый человек выходит из колена большого бамбука, как птица из яйца; у племени ами (Тайвань) из двух побегов бамбука появляются мужчина и женщина, сходное предание зафиксировано и у негрито Лусона [Березкин 2015].

Из японских памятников можно назвать сборник сказаний середины XIV в. «Синтоистское собрание» («Синтосю:», свиток VIII–7), где в разделе «Бодхисаттва Фудзи-Асама» рассказывается

² «Иной сад», св. V–4, сборник из десяти свитков, созданный предположительно в III в., в период поздней Хань.

³ Полулегендарное государство, местоположение которого устанавливается гипотетически на основе археологических данных.

о маленькой девочке, которую нашли в бамбуковой роще позади своего дома супруги Кантакэ-но окина и Катакэ-но омина⁴. Иной, чем в «Такэтори-моноготари», извод сюжета представлен в «Кондзяку-моноготари», и есть исследователи, которые полагают, что у повести «Такэтори-моноготари» и этого извода могут быть разные литературные источники (см., например [Окадзаки 1985: 34–55]).

Кроме того, существует запись японской сказки о бондаре Санкити, который пошел в горы за бамбуком и там услышал, как кто-то его зовет по имени. Оказалось, что внутри бамбука сидит маленький мальчик, назвавший себя Сыном Бамбука. Он был послан гонцом с неба, но некий дурной Сын Бамбука (в некотором смысле, видимо, его злокозненный мифический близнец) поймал его и заточил внутрь бамбукового ствола. Этот мальчик оказался наделен полным знанием обо всем и обо всех на земле, кроме того, как он сам сказал бондарю Санкити, его возраст – 1234 года. Перед возвращением на небо мальчик исполнил желание освободившего его бондаря – сделал его самураем [Камияма 2014].

История формирования «Такэтори-моноготари» как адаптация иноземного сюжета стала предметом размышлений и исследований довольно давно. Как пишет Ито Сэйдзи в своей книге «Рождение Кагуя-химэ», первым о происхождении сюжета в начале периода Эдо писал Кэйтю: (1640–1701) – филолог Школы Национальной науки и настоятель буддийского монастыря. В своем исследовании «Кумирня на речном берегу» («Кава ясиро») Кэйтю: сделал попытку отыскать истоки «Такэтори-моноготари» в тексте предисловия к китайскому переводу сутры «Хо:дай ро:каку дзэн-дзю: химицу дарани-кё:» (обычно ее кратко именуют Сутрой Драгоценного павильона), где, впрочем, рассказано, как из тростника рождается не девочка, а мальчик. Последователи Кэйтю: в более поздние времена обратились за аналогичными поисками и к другим сутрам и буддийским сочинениям [Ито: 1973: 17–19].

Еще один возможный рефлекс предполагаемого протосюжета связан с вышедшим 50 лет назад «Цзинью фэнхуан», китайязычным сборником тибетских сказок, где в одном из сказочных сюжетов фигурирует дева Банчжу Гуньян со сходной историей. Легенда приписывается сказителям народности аба (пров. Сычуань, Нгава-Тибетско-Цянский автономный округ). Однако в настоящее время существование этого сюжета в тибетском фольклоре

⁴ Разные комментаторы предлагают разные чтения этих имен, в частности, в одном имя старика предлагается читать как Цуцу-но такэ-но окина, т. е. «Старец-Трубка-Бамбука», а старухи – как Катику-но омина, «Жещина-Добавленного-Бамбука». В любом случае, здесь важно, что оба имени содержат иероглиф «бамбук».

считается не вполне доказанным, поскольку в таком виде он зафиксирован всего единожды.

Помимо мотива чудесного рождения в повести присутствуют еще и другие приметы мира мифики и фольклора: универсальный мифический мотив девушки-птицы в одеянии из перьев, связь священной героини из лунного мира с лунарным мифом, сказочные функции трудных задач и т. д. При этом часть повести с трудными задачами, которых не могут исполнить претенденты на руку героини, как раз и напоминает плутовскую новеллу, а концовка повести носит классически этиологический характер, объясняя, почему дымится гора Фудзи и почему она носит такое название.

В качестве итога этого краткого обзора наиболее ранних мифологических и фольклорных составляющих сюжета повести приведем высказывание В. Марковой, замечательной отечественной поэтессы и переводчицы: «В «Повести о старике Такэтори» сплетены сказочно-фантастические мотивы самого разнообразного происхождения: японские, китайские, индийские. Одни из них взяты из самой гущи японского фольклора, другие навеяны буддийскими и даосскими легендами. Бытовая основа содержит в себе моменты острой социальной сатиры. Возможно, что отдельные сатирические стрелы были пущены в знатнейших сановников из правящего рода Фудзивара. Структура «Такэтори-моногатари» уникальна и представляет собой большой интерес для истории и теории романа»⁵.

Надо сказать, что русские переводы были не самыми ранними из всех переложений повести на иностранные языки. Повесть эта из всех произведений японской классической литературы сравнительно рано стала популярной во всем мире, и было бы безнадежной затеей пытаться обзреть всю историю ее переводов и все существующие на данный момент переводы и переложения «Такэтори-моногатари».

Скажем лишь об основных и самых важных из них. Самым экзотическим можно, вероятно, считать недавний перевод на арабский⁶.

Что касается новых европейских переводов, то назовем перевод на французский Рене Сиффера (René Sieffert) 1992 г., один – на итальянский Адрианы Боскаро 1994 г., один – на испанский

⁵ Волшебные повести / Пер. с япон. В. Марковой. М.: Гослитиздат, 1962.

⁶ Дровосек и Лунная Дева. *Al-ḥaṭṭāb w-amīrat al-qamar: sīrat ša 'biya yābāniya*. [Дровосек и Лунная Дева: японское народное предание] / Пер. с япон. на араб. Ахмеда Мохамеда Мостафы Фатхи. Каир: Ассоциация перевода, развития и диалога, 2011.

Каёко Такаги 1998 г. (второе издание вышло на следующий же год с предисловием знаменитого писателя Марио Варгаса Льосы), три перевода на немецкий – 1953, 1968 и 2003 гг., три перевода на китайский, из них самый ранний – 1983 г.

Многочисленнее всего переводы на английский, их трудно перечислить полностью, приведем основные списком, начиная с самого раннего:

1. The old bamboo-hewer's story (Taketori no okina no monogatari): the earliest of the Japanese romances, written in the tenth century, translated, with observations and notes, by F. Victor Dickins. Trübner, 1888.
2. Princess Splendor, the wood-cutter's daughter, translated into English by E. Rothesay Miller (Japanese fairy tale series, extra no.) Kobunsha, 1889.
3. Kaguyahime: the moon child: a story of old Japan adapted by Tadashi Kawaguchi; translated by Tamako Niwa [and] Maranell Terry. Fuji, 1959.
4. The tale of the Shining Princess, by Hisako Matsubara; with woodcuts by Naoko Matsubara. Kodansha International, 1966.
5. The child in the bamboo grove by Rosemary Harris; illustrated by Errol Le Cain. S. G. Phillips, 1971.
6. Shining Princess of the Slender Bamboo, adapted by Sylvia Ashby, I. E. Clark Publications, Schulenburg, Texas, 1976. A script adaptation for children's theater.
7. The Tale of the Shining Princess. Translated by Sally Fisher. New York: Metropolitan Museum of Art, 1980.
8. Classical Japanese Prose: An Anthology, edited by Helen Craig McCullough, Stanford University Press, 1990. (Фрагменты «Такэтори-моногатари» в этой хрестоматии переведены самой Helen Craig McCullough).
9. Princess radiance of the lithe bamboo: from the tale of the Bamboo Cutter. Japanese version by Kohhei Hata; English version by Sarah Ann Nishié; illustrated by Toyokuni Honda. Labo Teaching Information Center, 1991. Labo CD library, Sounds in kiddyland series 23.
10. The Moon Princess, retold by Ralph F. McCarthy, illustrated by Kancho Oda, Kodansha International, Tokyo, 1993. A brief children's version in verse, notable mainly for the historical detail in its illustrations.
11. The tale of the bamboo cutter: Taketori monogatari / modern rewriting by Yasunari Kawabata; translation by Donald Keene; illustrations by Masayuki Miyata. Kodansha International, 1998.

Список этот далеко не полон, но тем не менее характеризует интерес как исследователей, так и широкой читающей публики. Хочется завершить его выходными данными новейшего и современного во всех смыслах перевода повести, это издание с параллельными японским и английским текстами: "Taketori Monogatari – The Tale of the Bamboo-Cutter", by Mankichi Wada, Elizabeth Plain. Этот перевод датируется 24 января 2014 г. и существует лишь в электронном виде – он помещен на интернет-странице Create Space⁷.

Если же попытаться установить, какой перевод был самым первым в истории, то, строго говоря, англоязычный перевод Ф. Дикинса все же нельзя считать таковым, в сущности, он даже не был первым английским изданием. Данные об этом находим в переписке известных британских японоведов (впрочем, японоведение не было их основной профессией, первый – дипломат, второй – медик) конца XIX – начала XX вв. Сэр Эрнест Сатоу пишет в письме Ф.В. Дикинсу:

«Бангкок 13 февраля 1885 г.

Ваши японские проекты интересуют меня в большой степени, особенно «Такэтори». Вы, конечно, знаете, что Северини опубликовал итальянский перевод, а Ланге – немецкий в "Transactions of the German Asiatic Society of Japan". Последний был переведен на английский и опубликован в "Japan Mail". Кроме того двухтомного издания с предисловием, подписанным Ириэ Масаёси, которым Вы располагаете, есть еще очень хорошее пятитомное, посылаю Вам свой экземпляр этого издания и убедительно прошу Вас его принять. Оно может пригодиться для разъяснения трудных мест. Насколько полон Ваш экземпляр Ириэ? Мой в безупречном состоянии, и он – в Вашем распоряжении» [Satow 2008: 149].

Речь в письме, видимо, идет о переводе на итальянский Антелмо Северини (1828–1909) «Такэтори-моногатари или предание о старце-рубщике бамбука»⁸, а также о немецком переводе Рудольфа Ланге «Такэтори-моногатари»⁹, переизданном в 1879 г. отдель-

⁷ На этом сайте авторы, пройдя соответствующую апробацию, могут поместить свои произведения для интернет-пользователей, заинтересованных в том, чтобы получить и прочесть эти произведения.

⁸ Severini A. Il Taketori monogatari, ossia La fiaba del nonno tagliabambu. Testo di lingua giapponese del nono secolo tradotto, annotato e pubblicato per la prima volta in Europa da A. Severini. Firenze: Le Monnier, 1880.

⁹ Lange R. Das Taketori Monogatari // Mittheilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens. 1878. N 2 (17). S. 303–318.

ной книгой с названием «Такэтори-моногатари, или Девушка с Луны»¹⁰.

Северини, судя по всему, находился в это время в Японии, куда был послан от Флорентинского Istituto di studi superiori, где он преподавал языки Дальнего Востока. Ланге же работал тогда в Японской медицинской школе в Токио, где был преподавателем немецкого, латыни и географии. Свой перевод *Das Taketori Monogatari* он опубликовал в 1878 г. в журнале *Mittheilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*, основанном в 1873 г. в Йокогаме.

Хотя журнальные публикации Северини и Ланге в Японии вышли практически в одно время, первым отдельным изданием в Европе стал итальянский перевод – в 1880 г. К итальянскому названию перевода Северини внизу подписана даже своего рода реклама: «текст с японского языка девятого века переведен, аннотирован и опубликован А. Северини впервые в Европе».

Однако, видимо, самым ранним все же стоит считать немецкий перевод 1878 г., в 1879 г. он был издан отдельной книгой с факсимильным воспроизведением двух страниц старинного издания повести. Правда, он и в самом деле был издан не в Европе, а в Японии, хоть и издательским органом, предназначенным для западных читателей¹¹.

Дикинс работал над своим английским переводом независимо от них и в январе 1887 г. тоже сначала опубликовал свой труд в научной периодике – *Journal of the Royal Asiatic Society*¹², а затем, в следующем году, вышло и книжное издание, которое многократно переиздавалось вплоть до нынешнего времени. В послесловии к изданию он пишет о работах коллег так: «Итальянская версия «Такэтори» была выполнена Северини, но я не могу высоко оценить ее. Существует и перевод на немецкий, а через него – на английский. Этим версий я не видел. Настоящая работа – первый, как я понимаю, непосредственный перевод на английский, а также единственный, основанный на издании Дайсю и полностью откомментированный»¹³.

¹⁰ *Lange R.* Das Taketori Monogatari, oder, Das Mädchen aus dem Monde. Yokohama: Echo du Japon, 1879.

¹¹ *Lange R.* Das Taketori Monogatari // *Mittheilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*. 1878. N 2 (17). S. 303–318.

¹² *Dickins F. B.* The Story of the Old Bamboo-Hewer. (Taketori no Okina no Monogatari.) A Japanese Romance of the Tenth Century. *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland (New Series)*. 1887. No. 19 (01). P. 1–58.

¹³ *Dickins F. B.* The old bamboo-hewer's story: Taketori no okina no monogatari. Translated, with observations and notes by F. Victor Dickins. London: Trübner & Co., Ludgate Hill, 1888.

Российская история освоения и переложений «Такэтори-моногатари» не так обширна и несколько моложе, чем европейская. Однако надо сказать, что это произведение было полностью переведено на русский язык как минимум четырежды – уникальный факт для российского японоведения, в котором насчитывается несравненно меньшее число специалистов-филологов, чем, скажем, в англоязычном мире.

История «Такэтори-моногатари», как это ни странно, вот уже больше ста лет разворачивается в России не только в области перевода, но и в совершенно неожиданной сфере – в балете. В «Ежегоднике Императорских театров» за 1900 г. читаем: «27 февраля. Воскресенье. Михайловский театр. *Bénéfice de M-r Delorme. Le Carnaval d'un merle blanc, folie. De la lune au Japon, pantomime. Le Bésigue chinois, com. 2817 p. 50 к.*»¹⁴. В том же «Ежегоднике» приводится и фотография пантомимы¹⁵, на которой видна девушка в европейском платье и чепце. Рядом с ней стоит мужчина в длинном белом одеянии Пьеро. То же представление, состоящее из «Карнавала» и пантомимы «С луны в Японию», было дано шесть раз: 27-го – премьеры, потом 29-го февраля, 2-го, 5-го и 24-го марта, но уже со скидкой.

Об этом балете пишет Матильда Кшесинская в своих мемуарах: «В этом сезоне я принимала еще участие в бенефисном спектакле артиста французской труппы Делорма (27 февраля) в Михайловском театре. Давали в первый раз пантомиму в 2 актах “С луны в Японию”, сочинение г. Лопухина на музыку Кислинского в постановке Чекетти. В этом балете-пантомиме участвовали артисты французской труппы вместе с балетными артистками и мною в том числе. Руководил всем спектаклем Чекетти. Особенно-го интереса этот спектакль не представлял»¹⁶. (Надо заметить, что для Кшесинской соприкосновение с японской тематикой было не первым – за два года до этого, в 1897 г., она участвовала в другом балете, о чем пишет так: «9 ноября я танцевала новый балет, “Дочь Микадо”, Лангаммера на музыку барона В.Г. Врангеля. Лангаммер был в Михайловском театре режиссером немецкой труппы, но в балете был несведущ. Его балет никакого успеха не имел и скоро был снят с репертуара».)

¹⁴ Ежегодник Императорских театров. Сезон 1899–1900 гг. / Под ред. С.П. Дягилева. СПб.: Дирекция Императорских театров, 1900. С. 10. Хочу выразить свою благодарность Хирано Эмико, любезно поделившейся со мной материалами «Ежегодника».

¹⁵ Там же. С. 83.

¹⁶ *Кшесинская М.Ф.* Воспоминания. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992.

Пантомима «С луны в Японию» числилась в этом «Ежегоднике» в разделе «французской драмы», видимо, потому, что в ней участвовали артисты французской труппы. В «Ежегоднике императорских театров» о постановке говорится так: «В пантомиме роли были розданы следующим образом: Pierette – г-жа Кшесинская 2-я, Pierrot fils – г. Андриё, Pierrot père – г. Демани; Mére Pierette – г-жа Дево; petite Pierette – воспитанница Соболева 2-я; Pierrot 1-er – г. Чекетти, Yarobó – г. Поль Робер; Le Samoroí – г. Мишель; Oumo-San – г-жа Седова, Otakó-San – госпожа Егорова 2-я; Kikou-San – г-жа Гордова; Matsu-San – г-жа Макарова, Kentaro – г. Сергеев; Vampoí – г. Киселев; Koubikirinino – г. Сосновский; Takeo – г. Черников»¹⁷.

Данные об этой балетной постановке собраны исследовательницей Сайто Кэйко. В докладе «Японизм в русском балете конца XIX в.», прочитанном 7 августа 2015 г. на Международном конгрессе ICSEES (The International Council for Central and East European Studies) в Макухари (Япония), она говорит о соединении в этой постановке элементов комедии дель арте и черт «жапонизма», характерных для европейского и российского театра конца XIX в. (К тому времени в России уже были поставлены балеты «Даита» и «Дочь Микадо», одновременно с постановкой балета-пантомимы «С Луны в Японию» шла популярнейшая оперетта Сидни Джонса «Гейша», исполняемая четырьмя разными труппами, изображение женщины в кимоно то и дело попадалось на театральных афишах, в Крестовском саду выступала японская цирковая группа Акимотос, и т. д.)

По материалам газет «Биржевые ведомости» и «Петроградская газета» за 29 февраля 1900 г. Сайто излагает либретто балета: на Луне живут Пьеро и Пьеретта, которые нечаянно попадают в Японию. Из-за любви к Пьеретте японский самурай пытается убить Пьеро, но это ему не удается. Пьеро и Пьеретта возвращаются на Луну.

Сайто К. вполне убедительно доказывает, что на характер постановки мог повлиять балет того времени «Арлекинада» с хореографией Петипа – отсюда разнообразные Пьеро и Пьеретты. Что же касается названия «С Луны в Японию», сюжета и некоторых персонажей с японскими именами, то, с точки зрения исследовательницы, это объясняется общей художественной модой того времени на японскую эстетику.

Мы хотели бы дополнить это бесспорное положение исследовательницы своими предположениями, что сама идея балета наверняка связана с сюжетом «Такэтори-моногатари», но значи-

¹⁷ Ежегодник Императорских театров... С. 81.

тельно переделанным либреттистом и постановщиком и адаптированным ко вкусам и привычкам европейской публики.

Сюжет представляется крайне упрощенным, но в некотором смысле костяк его тот же: девушка с Луны попадает на землю, в Японию, здесь ее осаждает знатный японский самурай, добивающийся ее руки, но она возвращается домой на Луну; старик Такэтори отсутствует, зато введен Пьеро, помогающий Пьеретте вернуться.

Наше предположение отчасти поддерживается и следующим фактом – уже вполне современным: в том же Михайловском театре (теперь он именуется также Театром оперы и балета им. М.П. Мусоргского) этот балет о Лунной дева был в 2003 г. возобновлен – или скорее поставлен заново с названием «Принцесса Луны, или История Такэтори». Благодаря этому названию, несомненно, устанавливается преемственность с первоначальным представлением. Это балет на музыку петербургского композитора Ш. Калло¹⁸. В 2006 г. хореограф этого балета Н. Боярчиков поставил его и в Государственном театре оперы и балета им. С. Омоллона силами якутских артистов в Саха (Якутии)¹⁹, причем в мае 2007 г. дирижировать музыкой к спектаклю приехал японский гость – музыкальный руководитель международного проекта «Якутия – Япония в зеркале культурного сотрудничества» Ямамото Икуо. Судя по фотографиям и отзывам на балет, и на этот раз либретто, по-видимому, сильно отличается от оригинального сюжета. Тем не менее этот факт остается примечательным – адаптация в России «Такэтори-моногатари» на языке балета, как и в искусстве слова, насчитывает уже более ста лет.

Кроме того, красноречиво и само название первоначального балета – нельзя исключать, например, что основой для него пос-

¹⁸ Хореография Николая Боярчикова при участии Георгия Ковтуна, художники Роман Иванов и Ирина Софронова. Как писала театральная критика, «Боярчиков привлек в свой балет слуг просцениума, используемых в старинных японских представлениях. На глазах зрителя, но условно невидимые в своих черных одеяниях, они создают мир спектакля, разворачивая игровое действо как волшебство театра. Благодаря им оживает природа (пятерка юношей-бамбуков), скользит по земле и витает в воздухе Фея бамбуковой рощи, обретают способность парить в момент зарождения любви Принцесса Луны и Микадо, чей лирический дуэт превращается в целый графический узор из движений-иероглифов, задерживаемых на подержках в воздухе» [Гриц 2003].

¹⁹ См., например, афишу Государственного театра оперы и балета Республики Саха (Якутия) им. Д.К. Сивцева – Суоруна Омоллона (<http://opera-balet.mkidr.ru/repertuar/printsessa-luny>).

лужил немецкий перевод Р. Ланге 1879 г., как раз называющийся «Девушка с Луны». Создатели старого балета при существовавшей моде на японское искусство вполне могли быть знакомы с этой повестью, которая к этому времени уже была переведена на итальянский, немецкий и английский языки. Скажем более – к этому времени она появилась уже и в переводе на русский. В 1899 г., в год, предшествовавший балетной постановке, повесть «Такэтори-могатари» была впервые переведена на русский язык.

Это было издание перевода в популярнейшем в тогдашней России журнале «Нива», под названием «Принцесса Лучезарная» с подзаголовком «Японская сказка М.П. Васильева. С 2 рис. Н.Н. Каразина»²⁰ [Принцесса Лучезарная 1899]. Из этих двух имен больше известно имя Н.Н. Каразина – это художник-баталист, график-иллюстратор, в «Энциклопедии Брокгауза и Эфрона» названный «рисовальщиком и виньетистом». Он был также и писателем, в том числе автором сказок для детей. Его первая иллюстрация к повести, несомненно, свидетельствует о знакомстве художника с традиционной японской живописью, правда, стилистика его рисунка вполне европейская, и если это подражание японской изобразительности, то скорее в ее мзйдзийском варианте – так сказать, «европейское по форме, японское по содержанию». Второй же его рисунок изображает деву в некоем неопределенном одеянии, усыпанном звездами, по силуэту похожем на кимоно, но с прямыми выдающимися плечами в стиле мужского каригину. Девушка сидит на серпе месяца высоко в небе, под ней течет река с фонарями по берегам, по очертаниям непохожими ни на японские, ни на европейские. В то же время оба рисунка Каразина исполнены весьма технично – недаром энциклопедии пишут о нем, что он был первым в России исполнителем тоновых гравюр на дереве и создателем первой русской открытки, мастером акварели, рисунка карандашом и пером.

Имя переводчика М.П. Васильева не получило такой же известности. Исходя из имеющихся данных, можно предположить лишь, что это был литератор, подвизавшийся в сфере детской литературы: вполне вероятно, что это о нем 20 января 1899 г. писал А.П. Чехов в письме к П.А. Сергеенко из Ялты: «Книжному магазину М.В. Ключкина в Москве отдан очень маленький детский рассказ «Белолобый» для сборника («Сказки жизни и природы», составил М. Васильев)»²¹ [Чехов 1980: 33–34]. Видимо, имеется

²⁰ Принцесса Лучезарная. Японская сказка / Пер. с япон. М.П. Васильева // Нива. 1899. № 16. С. 310–316.

²¹ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 8: Письма, 1899. Москва: Наука, 1980.

в виду сборник «Сказки жизни и природы русских писателей. Собрал для детей М. Васильев». Изд. М.В. Клокина. М., 1899; и, очень возможно, что тот же автор причастен и к следующему изданию: Андерсен Г.Х. Избранные сказки: Сб. 1–5. Пер. Н.И. Перелыгина под ред. М. Васильева. М.: Клюкин, 1900. (Далее в статье перевод М.П. Васильева именуется Вас1899.)

Следующим переводом «Такэтори-моногатари» на русский язык стал текст «Дочь Луны. Японское сказание»²². (Далее этот перевод «Такэтори-моногатари» именуется Цвет1915.)

Переводчик текста – А. Цветинович, и трудно сказать, идет речь о женщине или о мужчине. Достоверных сведений пока отыскать не удалось, можно предположить только, что автор – из семьи Грюнберг-Цветиновичей, выросвшей известных юристов, литераторов и востоковедов XX в. Возможно, что тому же автору принадлежит перевод с английского статьи о государственном устройстве Японии²³, а также заметка «Заклинатели дождя»²⁴.

Следующим, третьим по счету переводом текста стала весьма необычная по стилю переводческая работа А.А. Холодовича (1906–1977) «Дед Такэтори», опубликованная в 1935 г.²⁵ Это работа профессионального японоведа и кореиста, автора многих работ по языкознанию, в том числе переводчика работ Н.Н. Трубецкого. (Далее – Холод1935).

Наконец, самый современный перевод повести 1962 г. принадлежит В.Н. Марковой (1907–1995), известной переводчице японской классической литературы, а также поэзии Эмили Дикинсон и некоторых китайских поэтов, кроме того, в 1992 г. она выпустила и сборник собственных стихов.

Попробуем теперь проследить на примере этих четырех переводных текстов, какова динамика адаптаций «Такэтори-моногатари» в российской литературе (разумеется, между современными понятиями перевода и адаптации существует значительная разница, в большой мере оценочная, но даже перевод, признанный самым точным, все равно, на наш взгляд, в некотором смысле и на некоторых уровнях остается адаптацией, и иначе, скорее всего, и быть не может).

²² Дочь Луны. Японское сказание / Пер. с япон. А. Цветиновича // Мир приключений. 1915. № 10. С. 98–130.

²³ Иошитанне-Санномия. Государственный строй Японии / Пер. с англ. А.Л. Цветиновича. М.: Издание т-ва И.Д. Сытина, 1906.

²⁴ Цветинович А. Заклинатели дождя // Вокруг света. 1914. № 26. С. 404–406.

²⁵ Дед Такэтори / Пер. с япон. А.А. Холодовича // Восток. Сб. 1. Литература Китая и Японии. Москва; Ленинград: Academia, 1935. С. 57–83.

Два первых текста, перевод М.П. Васильева и А. Цветинович, по всей вероятности, представляют собой перевод с перевода японского текста на один из западных языков, а сами переводчики, надо думать, не владели японским языком, об этом свидетельствует многое – в частности, бросающиеся в глаза детали: первый переводчик назвал главного героя не Такэтори, а Токутори, а второй – транскрибирует гору Фудзи как Фуйи-но Йама.

В остальном же надо отдать должное обоим этим текстам: адаптация в обоих случаях сделана бережно и с тактом.

Цветинович еще и предпосылает переводу небольшое вступление «Несколько слов от переводчика», в котором помещает краткое свое исследование в области, так сказать, сравнительного литературоведения. Приведем цитату из него: «Сказание это имеет мало сходства с русским эпосом, где идеалом является честность, добродушие, беззаветная храбрость, защита слабых, богатырская сила. В японской легенде нет идеальных характеров, но зато сильно заметен юмор – насмешки над лживостью, хвастовством и трусостью. Некоторое очень отдаленное сходство между сказками русскими и этой японской легендой проявляется только в том, что царственный род пользуется особой любовью. В русских сказках высшим счастьем считается жениться на царевне, стать самому если не царевичем, то похожим на царевича; в японской легенде только Микадо заслужил любовь принцессы Кагуйи»²⁶.

Кстати говоря, Цветинович – единственный из четырех переводчиков, кто прилагает к повести рассказ о поэтическом состязании утаавасэ на темы, связанные с персонажами «Такэтори-моногатари» и «Уцубо-моногатари», изображенными на свитках с картинами к повестям. По-видимому, переводчику неизвестно, что эта сцена – фрагмент из «Гэндзи-моногатари», во всяком случае, он не упоминает об этом, поясняет только в своем вступлении, что представляло собой поэтическое состязание утаавасэ, и сообщает, что «картина на тему легенды была подвергнута такому же состязанию; описание его приведено в конце этой повести и дает ясное представление о тогдашнем обществе в Японии». В самом деле, если не знать, откуда взят этот фрагмент, он может быть воспринят как заключительный эпизод повести «Такэтори-моногатари».

Заговорив о поэзии, отметим примечательную манеру обращения с теми пятнадцатью пятистишиями, которые внедрены в текст повествования. Дикинс стилистически переводит их так же, как весь остальной текст, – слегка, но повсюду стилизуя язык под староанглийский – не простонародный, а фольклорно-балладный. При этом стихи у него записываются двумя столбиками по

²⁶ Цветинович А. Заклинатели дождя...

пять строк – слева приводится японский оригинал в транскрипции латиницей, справа – английский перевод. Эта манера переводить средневековые японские литературные тексты, содержащие танка, приводя транскрипцию оригинала, становится впоследствии европейской академической традицией и переходит в другие переводческие культуры – например в русскую. Как ни странно, ни китайская, ни корейская, ни иная классическая поэзия не представлены в русских переводах таким же образом – с параллельной транскрипцией оригинала, – это относится только к японской поэзии. (Немецкий перевод Ланге, надо сказать, обходится и без транскрипции, и без пятиступенчатой «поэтической лесенки», стихи даются с отступом, как другой тип текста, но записаны они всего в две строчки.)

Два первых русских переводчика, по-видимому, вообще не решились создавать подобие стихов из синтаксически усложненных и непрозрачных по смыслу западных переводов. Но они и не опускают стихов в тексте, понимая их важность, а просто пересказывают их в прозе. Например, Вас1899: «Принц <...> сочинил письмо, в котором, описывая свое вымышленное путешествие, рассказывал, с какими опасностями он прошел моря и горы, чтобы добыть эту драгоценность». Цвет1915: «Вложил в кубок письмо, в котором говорил, что он пролил кровь сердца своего, переезжая моря и преодолевая горы, чтобы добыть кубок».

Холод1935:

Чтоб индейскую
Чашу отыскать,
По горам-долам,
По морским волнам
Муку я принял,
Очи выплакал.

Марк 1962:

Миновал я много
Пустынь и морей, и скал / искал
Эту чашу святую...
День и ночь с коня не слезал / не слеза
Кровь ланиты мои орошала...

Два последних перевода кажутся крайне любопытными, каждый в своем роде. Перевод Холодовича звучит, как стихи, при этом стихи странного, не принятого в российской поэзии размера, который звучит обрывистым стаккато, пожалуй, не вполне соответ-

ствующим элегическому содержанию стихотворения, кроме того, изобретенный переводчиком ритм требует непривычных спондеев – сверхсхемных ударений, видимо, имитируя фольклорно-песенные энклитики и проклитики. Как формулирует он сам, его перевод выполнен «стилизованно-сказочным языком». В самом деле, если бы не чужеземные имена, можно было бы подумать, что перед нами, скажем, один из сказов П. Бажова с вкраплениями лермонтовской «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова».

Приведем пример: «У царевича ум за разум зашел, душа в пятки ушла... Говорил Такэтори с царевичем речи красные... За ворота царевич чашу выбрасывает и в ответ пишет грамотку...»

В ряде случаев в том же стиле переводчиком выполнены и переводы вака: «Позабылся / Горе черное, / Как наплакался, / Как лились ручьем / Слезы горькие / На шелков рукав». Или: «Чашу каменную / Я выбрасывал... / Стыд-позорище / Не пристало мне. / Коль не светится – / Повстречались, знать, / Горы белые». Здесь дело не только в том, что количество строк изменилось с 5 на 6, – автор перевода усиленно строит цепочки пятисложных строк в духе японской танка (что, в сущности, тоже не совсем понятно – почему уж тогда не воспроизводить японское чередование в 5–7–5–7–7 слогов), но четность строк, вся мелодика, архаические словоморфы, инверсии эпитетов и весь ритмический лад перевода воспроизводит условно фольклорный русский стиль.

Холодович словно не переводит, а обнаруживает на глазах у читателя экзотический образец старинного русского фольклора, имитируя существование этого текста в далекие времена русской старины. Его перевод, который не столько сообщает нам о существовании некоего иноземного оригинала, но сам по себе становится подлинным и самодостаточным текстом, тем самым совершает некоторый новаторский и в то же время регрессивный ход к стилистике так называемой национальной адаптации в ее чистом выражении. Он, если можно так выразиться, создает не «контакт языков», а еще один «подлинник», стараясь, чтобы он был максимально органичен для русской литературы. Недаром Холодовичу не понадобилось делать ни единой сноски или комментария к тексту.

Несмотря на всю эту критику, субъективность которой автор статьи полностью осознает, хочется сказать, что весь этот опыт А.А. Холодовича – чрезвычайно интересный эксперимент в области перевода японской литературы, так и оставшийся единичным и уникальным. Обычно переводчики лишь кое-где расставляют в тексте архаизмы и иные знаки старинности переводимого текста, Холодович же решился на попытку сплошного перевода

таким способом, при этом сознательно отказавшись от напоминаний читателю, что текст удален от него не только во времени, но и в культурном пространстве.

Совершенно по-иному примечателен вышеприведенный перевод В.Н. Марковой. В нем она сделала смелую и удачную, на мой взгляд, попытку наглядно показать русскому читателю устройство японской классической поэзии как таковой. Известно, что русская поэзия обычно бывает построена на полисемии, а омонимия, каламбур применимы только в шуточных или сатирических жанрах. Поэтическое мастерство В. Марковой, ее владение словом позволили ей создать поэтическую модель, передающую чисто японские приемы омонимии – какэкотоба, обыгрывание оттенков смысла как отдельных значимых слов. Для этого, правда, ей пришлось ввести в текст перевода, например, отсутствующего в оригинале коня. Зато она строит развернутую омонимическую метафору и даже новый тип графики стиха. Однако и этот эксперимент остается уникальным в истории перевода с японского.

Вернемся теперь еще раз к самым первым двум переводам памятника и переводчикам Васильеву и Цветинович. Каждый из них, по-видимому, хотел сохранить максимум от оригинального японского текста, каким он его себе предствлял, хотя местами его увлекала возможность достроить образ до такого состояния, который он, по-видимому, считал более соответствующим оригиналу.

Некоторые эти чрезвычайно мелкие, порой и не очень заметные изменения и добавления как раз открывают нам общую культурную концепцию текста, характерную для данного переводчика. Покажем это на примере фразы, ее максимально приближенный к оригиналу перевод гласит: «В мире не было такой чистой [ничем не замутненной] красоты, как у этой девочки, в доме не осталось темных мест, все переполняло свет». А.А. Холодович и В.Н. Маркова так и переводят: «Стала девица красавицей, не сыскают красивой ее по миру» (Холод1935); «Ни одна красавица на свете не могла с ней сравниться нежной прелестью лица» (Марк1962). То же и в переводе Дикинса: «Grew she fair of form, nor could the world show her like, and there was no gloom in any corner of the dwelling, but brightness reigned throughout».

Однако – и это очень показательно – иначе работали переводчики прошлого. Васильев прибавляет к описанию Кагуя-химэ еще и кое-какие моральные качества: «Приемная дочь Токutori при необыкновенной красоте была добра, мила и умна». Эта фраза построена таким образом, что добавленные переводчиком доброта, милота и ум оказываются важнее красоты. То же явление находим в переводе Цвет1915: «ее кротость равнялась ее красоте». Зачем переводчики, почти нигде не отходящие далеко от текста, добав-

ляют эти черты к образу героини? Надо думать, что это были обязательные в дидактической литературе конца XIX в. девичьи добродетели, и их присутствие в тексте для переводчиков было само собой разумеющимся, особенно если оба переводчика до этого, по большей части, имели дело с западными сказками в литературной обработке.

Со сходными целями, как нам это видится, в первые два перевода вводится социальный мотив бедности старца Такэтори, отсутствующий в оригинале, а также в переводах Дикинса, Холодовича, Марковой. В Вас1899: «Много-много лет тому назад жил-был на свете старый дровосек <...>. Он был очень беден», в Цвет1915: «Когда-то, в очень давние времена, в убогой лачужке <...> жил одиноко со своей женой старый резчик бамбука <...> Он был очень беден». «Бедный, но честный» персонаж повествования, скорее всего, дань «демократической» литературной моде XIX в., кроме того, бедность героя в экспозиции повествования в глазах переводчиков, возможно, служит оправданием последующему обогащению, которое дается ему не как вознаграждение за труд, а благодаря чуду. Кстати говоря, в Цвет1915 делается попытка, оставаясь в рамках текста, связать чудесное обретение Кагуя-химэ именно с повседневным трудом Такэтори: «...взял он с собой крошку-фею <...> и передал жене, говоря, что, вероятно, она послана им, так как он нашел ее среди своих старых друзей – бамбуков».

Кажется более чем вероятным, что два старых перевода опирались на западные переводы с ранних изданий памятника. Холодович и Маркова, разумеется, уже имели дело с критическим изданием текста. Об этом свидетельствует, например, такая деталь: в тексте Вас1899 дева-обитательница горы Хорай на вопрос об ее имени «прошептала какое-то очень нежное имя». В Цвет1915 практически то же самое: «Она прошептала какое-то нежное благозвучное слово». В тексте Дикинса, как и в оригинале, имя девы – загадочное слово Хо:камурури, в Холод1935 – Хокан, в Марк1962 – Уканрури, что В.Н. Маркова переводит как «Бирюза в венце».

Из вышеприведенного примера видно, что первые два перевода повести довольно близки, иногда даже хочется предположить, что они являются вариантами перевода одного и того же западного оригинала. Однако это явно не так, и у этих двоих первых переводчиков оригиналы тоже были разными. В них часто наблюдается расхождение в именах – одно и то же имя у этих двух переводчиков получает совершенно разное звучание. О Токутори-Такэтори уже говорилось; кроме того, например, соискатель руки Лунной принцессы, который должен добыть в Китае шкурку огненной крысы, у Васильева именуется даймё Нире, а у Цветинович – князь Абэ-но ши. (У Холодовича он же – Абэ-но Миуси,

«вельможа царский», у В. Марковой – правый министр Абэ-но мимурадзи.) Китайский друг этого даймё у Васильева именуется Го, в Цвет1915 и Холод1935 безымянен, у В.Н. Марковой – «торговый гость по имени Ван Цин» (Цин – китайское произношение иероглифа, по-японски читаемого как Го).

Аналогично соискатель, который должен был добыть камень с шеи дракона, в Вас1899 именуется владетельным князем Оки, в Цвет1915 – князем Лофти (англ. «горделивый» – отсюда как будто явствует, что оригинал, с которого сделан перевод Цвет1915, скорее всего английский. Однако это не Дикинс, у которого это имя имеет вид Оотомо-но миюки, с неукоснительно проставленными долготами, и слово *lofty* применительно к персонажу не употребляется, в Холод1935 это «Отото-но миюки, царский окольный», в Марк1962 – «Дайнагон Отото-но Миюки».

Объединяет первых двух переводчиков то, что они оба все же считают возможным время от времени некоторые детали добавить, а некоторые опустить, видимо, чтобы не усложнять текст нюансами, которые они не считают важными. Например, имя рубщика тростника, то есть главного героя Такэтори, они вообще не называют, отсутствуют еще некоторые фрагменты и детали – например, нет фразы о том, что, ввиду малости роста героини, ее растили в корзинке (籠 в оригинале, а *basket* у Дикинса, «плетушка» в Холод1935, «клетка для певчей птицы» в Марк1962) и т. п.

Подытоживая сказанное, можно, вероятно, утверждать, что «Такэтори-моногатари» – уникальное произведение в контексте истории переводов японской литературы в мире и российского японоведения в частности, поскольку оно чаще других японских книг оказывалось объектом переводов и адаптаций, включая петербургский балет. Первые переводческие работы, появившиеся как переводы с западных переводов, по-видимому, мыслили этот текст как литературную обработку сказочного сюжета, наподобие сказок Андерсена или даже братьев Grimm, поэтому все это переводилось правильным и гладким литературным языком, при этом переводчику надлежало помнить и о нравственности юного читателя. А переводческий эксперимент Холодовича по методу исполнения должен был бы предшествовать этим двум, поскольку он выполнен в духе XVIII в. с обычным для культуры того периода «склонением иностранных текстов на русские нравы».

Перевод В.Н. Марковой – признанный образец прекрасной переводческой работы, в которой сочетается глубокое понимание японской культуры с литературным даром автора. Это сочетание и дает переводчику свободу эксперимента и свободу точного и неотступного следования за оригиналом.

На наш взгляд, этим своим переводом В. Маркова внесла значительный вклад в выработку словаря и системы приемов, которые сформировали внутри русской литературы, условно говоря, особую «японскую литературную зону» со своей лексикой, стилистикой и образным строем. Эта деятельность началась в сфере литературных переводов с японского в период культурного обновления страны конца 50-х – начала 60-х и стала развитием и продолжением достижений основоположников отечественного японоведения и авторов первых профессиональных переводов начала XX в.

Статья выполнена в рамках коллективного проекта по исследованию проблем культурной адаптации при поддержке «The Japan Society for the Promotion of Science (JSPS)», Grant-in-Aid for Scientific Research (КАКЕННИ В) 23320067.

This study was written as a part of the collective research project centered around the problems of cultural adaptation. This project was supported by The Japan Society for the Promotion of Science (JSPS), Grant-in-Aid for Scientific Research (КАКЕННИ В) 23320067.

Литература

- Березкин 2015 – *Березкин Ю.Е.* Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог [Электронный ресурс] 2015. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (дата обращения: 10 апр. 2019).
- Гриц 2003 – *Гриц О.* Японский балет? [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 2003. № 1 (31). Режим доступа: <http://rtj.spb.ru/archive/31/> (дата обращения: 8 февр. 2019).
- Ито Сэйдзи 1973 – *Ито Сэйдзи.* Кагуя-химэ-но тандзэ: – кодай сэцува-но кигэн. [Рождение Кагуя-химэ – происхождение сказания древности]. Токио: Ко:данся гэндай синсё, 1973.
- Камияма Сигэхико 2014 – *Камияма Сигэхико.* Моногатари ё:со дзитэн [Словарь элементов повествования моногатари]. Режим доступа: <http://www.aichi-gakuin.ac.jp/~kamiyama/> (дата обращения: 8 февр. 2019).
- Окадзаки Кадзухико 1985 – *Окадзаки Кадзухико.* Такэтори-моногатари-рон дзэсэцу. (Введение в теорию «Такэтори-моногатари» – об устных и письменных формах) // Гобун ронсо. Язык и литература. Ученые записки ун-та Тиба. 1985. № 9. С. 34–55.
- Satow 2008 – *Satow E.* Sir Ernest Satow's Private Letters to W. G. Aston and F. V. Dickins. 1918 // The Correspondence of Pioneer Japanologist from 1870 to 1918 / Ed. by Ian Ruxton. With an Introduction by Peter Kornicki. Morrisville: Lulu Press Inc., 2008. P. 148.

References

- Berezkin Yu. E. (2015) *Tematicheskaya klassifikaciya i raspredelenie fol'klornomifologicheskikh motivov po arealam. Analiticheskii katalog* [World mythology and folklore: thematic classification and areal distribution of motifs. Analytical catalogue]. Retrieved from <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (In Russian).
- Grits O. (2003) “Японский балет?” [The Japanese ballet?]. *Peterburgskij teatral'nyj zhurnal* [Petersburg theater magazine], 1 (31). Retrieved from <http://ptj.spb.ru/archive/31/> (In Russian).
- Kamiyama Shigehiko. (2014) *Monogatari yōso jiten* [The dictionary of the narrative elements in monogatari genre]. Retrieved from <http://www.aichi-gakuin.ac.jp/~kamiyama/>
- Okazaki Kazuhiko. (1985) *Taketori-monogatari ron josetsu* [Introduction to the theory of «Taketori-monogatari» – about its written and oral forms]. *Gobun ronso* [language and literature. Proceedings of Chiba University], (9): 34–55. (In Japanese).
- Satow E. (2008) Sir Ernest Satow's Private Letters to W. G. Aston and Dickins F. V. 1918. *The Correspondence of Pioneer Japanologist from 1870 to 1918*. Ed. by Ian Ruxton. With an Introduction by Peter Kornicki. Morrisville: Lulu Press Inc.: 148.

Информация об авторе

Людмила Михайловна Ермакова, доктор филологических наук, заслуженный профессор, Университет иностранных языков г. Кобэ; Япония, 651–2102, преф. Хёго, г. Кобэ, Ниси-ку, Гакуэн Хигасимати, 9–1; lermakova@gmail.com

Information about the author

Liudmila M. Ermakova, Dr. of Sci. (Philology), Professor Emeritus, Kobe City University of Foreign Studies; 9 Chome–1 Gakuen Higashimachi, Nishi-ku, Kōbe-shi, Hyōgo-ken 651–2102, Japan; lermakova@gmail.com

История песни «Лучинушка»

Михаил В. Строганов

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
Москва, Россия;*

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
Москва, Россия; mvstroganov@gmail.com*

Аннотация. История народной песни «Лучинушка» («Лучина, лучина березовая») в XIX–XX вв. является фактически историей ее актуализации. В собственно народной среде песня сохраняется в женском репертуаре, и все изменения вызываются лишь реалиями нового времени. На эстраде песня переходит из женского репертуара в мужской, а из семейно-бытовой превращается в медитативно-лирическую (жанр, неизвестный народной песне). Параллельно формируются песенные тексты, которые компенсируют этот переход (например, песня «Ночь темна-темнехонька»). Эта история показывает, что при актуализации культурного наследия народа практически невозможно сохранить народный взгляд на мир, и поэтому любая актуализация культурного наследия оказывается, по сути, кичевым ответом на запрос современности. Процессы, которые мы обнаруживаем в истории песни «Лучина, лучинушка березовая», легко наблюдаются и в истории актуализации любых других явлений традиционной культуры, в том числе и прикладных. Осознание этого процесса не должно остановить движение по усвоению и пропаганде народного наследия. Но не следует и обманывать себя на предмет адекватности форм этого усвоения и пропаганды в собственно народной культуре. Только ясное и полное осознание того, что любое усвоение народной культуры оказывается по сути невольным искажением ее, может привести к продуктивным результатам актуализаторской деятельности.

Ключевые слова: необрядовая народная песня, актуализация, массовая культура, «Лучинушка»

© Строганов М.В., 2019

Краткая и не вполне исправная редакция этой статьи была опубликована в [Строганов 2017]. В настоящей редакции я пытался исчерпать материал и сделать выводы более точными. Благодарю Л.А. Тимофееву и Т.Г. Иванову, чьи ценные консультации помогли моей работе над этой темой.

Для цитирования: Строганов М.В. История песни «Лучинушка» // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2019. № 2 (2). С. 93–136. DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-93-136

The song “Luchinushka”: a history

Mikhail V. Stroganov

*A.N. Kosygin Russian State University, Moscow, Russia;
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy
of Sciences, Moscow, Russia; mvstroganov@gmail.com*

Abstract. The history of the folk song “Luchinushka” (“Luchina, luchina berezovaya”) in the 19th and 20th centuries is, in fact, a history of its actualization. In folk tradition the song is restricted women’s repertoire, with all the changes occurring due to the realities of the new times. On popular scene the song transfers from women’s repertoire to men’s and becomes a meditative lyrical piece (a genre unknown to folk songs) instead of a family everyday one. In the same time, song texts are formed that compensate this transfer (e.g., the song “Noch’ temna-temnyokhon’ka”). This demonstrates how it is nearly impossible to keep the folk worldview intact while actualizing folk cultural heritage, therefore any actualization of cultural heritage is, in essence, a kitch reaction to a contemporary demand. The processes exemplified by the history of the song “Luchina, luchinushka berezovaya” are easily seen in history of actualization of any other phenomena of traditional culture, including applied ones. Being aware of this process does not imply that one should stop in one’s attempt to incorporate and promote folk heritage. Yet it is also unadvisable to believe that forms of such incorporation and propaganda are relevant to the folk culture itself. The only way to achieve productive actualization is to understand clearly and fully that any incorporation of folk culture is, in essence, an unintentional distortion of it.

Keywords: non-ritual folk song, actualization, mass culture, “Luchinushka”

For citation: Stroganov M.V. The song “Luchinushka”: a history. *Folklore: Structure, Typology, Semiotics*. 2019; 2 (2): 93-136. DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-93-136

Речь в статье пойдет о песне «Лучинушка», первая строчка которой «Лучина, лучинушка березовая». Мы не будем далее оговаривать это, но просим учитывать, что речь идет не о жестоким романсе «То не ветку ветер клонит», который также называют «Лучиной»/«Лучинушкой» (музыка А.Е. Варламова, стихи С.С. Стромиллова, 1840-е). В народном репертуаре, в традиционной культуре «Лучина, лучинушка березовая» – это вовсе не самая

популярная песня, но за пределами народной культуры эта песня принадлежит к числу брендовых. Она была актуализирована уже давно и неоднократно в разные периоды жизни России получала разные интерпретации. Народная традиционная культура как таковая в настоящее время практически не существует, но зато активно проявляет себя тенденция – общественная, с одной стороны, и государственная, с другой, – актуализировать наследие традиционной культуры. Однако актуализация любого явления культуры прошлого означает включение явления в чуждый ему контекст, разговор с этим явлением на чуждом ему языке. При этом само это явление подвергается вполне естественной деформации. История актуализации «Лучинушки» в XIX–XX вв. оканчивается историей приобретений и потерь, почему к нему стоит приглядеться внимательнее. Мы попытаемся развеять многочисленные мифы и недоразумения, которые окружают «Лучинушку» со всех сторон и которые сформировались отчасти в результате осознанной деятельности работников и исследователей культуры, а отчасти в результате ошибочного сопоставления фактов. Но и в том, и в другом случае – из благих намерений актуализировать наше наследие. Литература вопроса невелика, но обзоры упоминаний и переложений «Лучинушки» в русской литературе XIX в. известны, и они помогают нам в сборе материала [Сидельников 1959; Сидельников 1965; Шнейдерман 1966].

1

Первая запись этой песни принадлежит А.С. Пушкину, что придает ей особое значение. Вместе с тем эта запись была опубликована только в 1913 г. [Сперанский 1913: 211] и поэтому не могла повлиять на репутацию песни:

1. Беседа моя, беседушка, беседа смирна!
Во той во беседушке девицы сидят,
Девицы сидят, речи говорят:
«Лучина, лучинушка березовая!
Что же ты, лучинушка, не ясно горишь,
Не ясно горишь, не вспыхиваешь?
Али ты, лучинушка, в печи не была?»
– Я была в печи вчерашней ночи,
Лихая свекровушка воду пролила,
Воду пролила, меня залила. –
Сестрицы, голубушки, ложитесь спать:
Ложитесь спать, вам некого ждать!
А мне, красной девице, всю ночьку не спать –
Кровать убирать, мила дружка ждать;

Убравши кроватушку, сама лягу спать.
 Первый сон уснула – без миленького;
 Второй сон уснула – без сердечного;
 Третий сон уснула – зоря белый день.
 Из-под белой зорюшки мой милый идет,
 Собольею шубочкой пошумливает,
 Пуховую шляпочкой помахивает,
 Сафьянны сапожки поскрыпывают;
 «Что ж ты, добрый молодец, давно не пришел?»
 – Душа красна девица, позамешкался:
 С угрюмой женой побранка была,
 Журила, бранила тебя и меня.
 Тебя, мою душеньку, курвой назвала;
 А я ее бил, бил, чуть живу пустил. –
 «Не бей, не бей, молодец, угрюмой жены:
 С угрюмой женою тебе век вековать,
 Со мной, красной девицей, ночьку ночевать»
 [Пушкин 1977: 402–403],
 ср. [Благой и др. 1968: 196–197, № 20].

С.А. Бугославский считал, что по вине переписчика эта запись является контаминацией, «механическим соединением» трех песен: «Беседа моя, беседашка» (первые три строки), «Лучинушка» (строки 4–10) и «Сестрицы, голубушки, ложитесь спать» (со строки 11 до конца) [Бугославский 1941: 195]. Между тем этот переписчик сделал к песне два важных примечания. Первое примечание: «Первых трех стихов обыкновенно не поют» – означает, что эти стихи не относятся к данной песне. А к стиху 22 «Сафьянны сапожки поскрыпывают» сделано примечание:

В новейших песенниках: Натуральной тросточкой постукивает.
 И песня кончается этим стихом. Остальные же внесены в другую:

Сказали про молодца, будто без вести пропал,
 Сказали – удаленький в синем море утонул;
 А нонёче молодец по улице прошел,
 Любимую песенку шибко-громко просвистал.
 Насвисточку свищет, голос в терем подает:
 Услышала б девица удалого молодца,
 Горела б у девицы воску ярого свеча,
 Ждала б красна девица удалого молодца.
 – А что ж, добрый молодец, давно не пришел?
 – Душа красна девица... – и проч.
 [Пушкин 1977: 402–403; Благой и др. 1968: 196, 197].

А.Д. Соймонов считал, что автором этих примечаний был сам П.В. Киреевский [Благой и др. 1968: 225], но с этим трудно согласовать тот факт, что в архиве Киреевского были варианты песни с этим диалогом девицы и молодца (2, 3), причем один из них записан самим Киреевским. Из этого следует, что П.В. Киреевский вряд ли мог сказать, что песня заканчивается описанием молодца.

Ссылкой на «переписчика», который контаминировал тексты, С.А. Бугославский хотел отвести от Пушкина упреки в недоброкачественной записи текста, и в известном отношении он преуспел в этом: во всяком случае с 1941 г. по наши дни никто не ставит под сомнение достоинства Пушкина как фольклориста-собиравателя. Но судя по приведенным примечаниям, «переписчик» и сам прекрасно понимал, что начало данного текста (первые три стиха) не относится к песне о лучинушке, и был прав. Правда, мнение его о том, что конец песни (со стиха 23) относится к другой песне, противоречит полевым материалам. Во-первых, мы не обнаружили отдельные записи песни, которая, в соответствии с утверждением С.А. Бугославского, начинается словами «Сестрицы, голубушки, ложитесь спать» или каким-то вариантом на тот же сюжет. Во-вторых, нам известны еще три варианта песни с зачином о лучине и тем же окончанием, как и в записи Пушкина. Приведем их все:

2. Лучина, лучинушка березовая,
 Ах, что ж ты, лучинушка, не жарко горишь?
 Не жарко горишь, отсвечиваишь?
 Или ты, лучинушка, в печи не была?
 – Была я в печи вчерашней ночи,
 Меня злая свекровушка водой подлила,
 И мне, красной девушке, и спать не дала.
 Сестрицы-подруженьки, ложитесь спать,
 Ложитесь спать, ведь некого ждать,
 А мне, красной девушке, во всю ночь не спать,
 Во всю ночь не спать, постель убирать,
 Убравши кроватушку, мила друга ждать.
 Скрыпнули вороточки дубовенькие,
 Звякнули колеченки серебряные,
 На самой на зорюшке мой милой пришел,
 На нем кунья шубушка
 Сапожки на ножках поскрипывают:
 – Чего ты, мой сердечный друг, так поздно пришел?
 – Сударушка-деушка, не время была,
 Со угрюмой женой у нас побранка была,
 Журила-бранила тебя и меня.

– Не бей, не бей, милой друг, угрюму жену,
Тебе с нею, милой друг, весь век вековать,
А со мной, с красной душкой, один час часовать
[Благой и др. 1968: 560]. *Песня записана К.Д. Кавелиным.*

3. Лучина ль, лучинушка березовая!
Что ж ты, лучинушка, не ясно горишь,
Не ясно горишь, не вспыхиваешь?
Али ты, лучинушка, в печи не была?
– Была я в печи вчерашней ночи.
Лютяя свекровушка водой залила.
Подружки, голубушки, гасите огонь,
Гасите огонь, ложитесь спать,
Ложитесь спать: вам некого ждать,
А мне, молодешеньке, всёё ночь не спать,
Кровать убирать, постелюшку стлать,
Постелюшку стлать, мила дружка ждать.
Первый сон заснула – петухи поют,
Другой сон заснула – заря занималась,
Третий сон заснула – заря белый день.
По той ли по зорюшке мой миленький идет;
Соболья на нем шуба пошумливает,
Козловы сапожки поскрипывают,
Он черными кудрями потряхивает.
«Что же ты, мой миленький, вечер долго не бывал?»
– Затем-засем, девица, позамешкался,
С худою женою побранка была.
Бранила тебя, друг, и меня.
Тебя, красну девицу, сукой, бл...ю назвала,
А меня, доброго молодца, борзым кобелем.
Я бил ее, бестию, чуть живу на свет пустил. –
Уж тут красная девица насмеялася в глаза:
«Не бей, не бей, молодец, свою глупую жену:
С худою-то женою тебе век вековать,
Со мной, с красной девицей, один час часовать»
[Сперанский 1917: 80–81, № 1453].
Песня записана П.В. Киреевским.

4. Лучина, моя лучинушка
Березовая!
Что же ты, моя лучинушка,
Не ясно горишь?
Не ясно горишь –
Отсвечиваешь?

Или ты, лучинушка,
В печи не была,
В печи не была,
Не высушена?
Была я в печи
Вчерашней ночи –
Лютая свекровушка
Вытащила,
Лихая золовушка
Водой облила...
Кумушки, подруженьки,
Ложитесь спать!
Ложитесь спать:
Вам некого ждать,
А мне, молодешеньке,
Всю ночь не сыпать:
Постель снаряжать,
Мила дружка ждать.
Я первый сон заснула –
Моего милого нет;
И другой заснула –
Слыхом не слышать;
Я третей заснула –
Белый день, заря...
А по той по зореньке
Мой милый идет:
Сапожки на ножках
Поскрипывают,
Китайчатая шубонька
Пошумливает...
Что же ты, миленький,
Вчера не пришел?
– Я, моя милая,
Призамешкался:
С худою женушкой
Побранка была;
Побраночка была;
И не маленькая:
Уж я так ее бранил, –
Чуть живую пустил! [Васнецов 1894: 136–137]

Итак, судя по этим записям, речь в песне идет о незамужней девице, которая ожидает к себе «мила друга», любовника, и когда тот приходит, говорит ему, что их связь не может быть вечной,

поэтому ему не стоит рвать отношения с женой. Причем более ранние варианты (1–3) определенно указывают статус героини: «красная девушка (девица)». Более поздний вариант (4) не дает такой определенности, отсутствует здесь и поучение девушки своему любовнику. Девичий статус героини песни вступает в очевидное противоречие с тем, что в зачине упоминается «лютая свекровь», которая залила лучину.

Между тем текст, записанный А. Васнецовым (4), который отмечал, что песня была плясовой (с этим и связана графика текста), был напечатан ранее других, в 1891 г. Текст, записанный П.В. Киреевским (3), был напечатан в 1911 г.; пушкинская запись (1) – в 1913 г.; запись К.Д. Кавелина (2) – в 1968 г. И, судя по графике этих трех записей, собиратели считали песню протяжной (об этом есть и другие свидетельства, которых мы коснемся позднее). Но в любом случае на протяжении практически всего XIX в. этот сюжет в таком именно виде (с диалогом молодца и девицы) не был опубликован и мог быть известен только тем, кто слышал его в живом исполнении. В этом отношении примечание к пушкинскому тексту свидетельствует о большой редкости данного варианта, который, видимо, уходил из активного бытования.

Была же опубликована (и еще при жизни А.С. Пушкина) другая версия этой песни – в популярном сборнике Д.Н. Кашина в числе протяжных песен текст был иной: отсутствовал последний эпизод, диалог девицы и ее любовника:

5. Лучина, лучинушка березовая!
 Что же ты, лучинушка, неясно горишь,
 Неясно горишь, горишь, не вспыхиваешь?
 Или ты, лучинушка, в печи не была?
 Или ты, лучинушка, не высушена?
 Или свекровь лютая водой подлила? –
 «Подружки, голубушки, ложитесь спать;
 Ложитесь, подруженьки, вам некого ждать;
 А мне, молодешеньке, всю ночьку не спать;
 Всю ночьку не спать, младой: постелюшку стлать,
 Постелюшку стлать-то мне, мила друга ждать» –
 Первый сон заснула я: мила друга нет;
 Другой сон заснула я: сердечного нет;
 Третий сон заснула я: заря, белый свет!
 По белой по зорюшке мой милый идет:
 Сапожки на ноженьках поскрыпывают;
 Соболина шубушка пошумливает;
 На шубушке пуговки погремливают

[Кашин 1833: 61, № 16]. Тот же текст см.: [М. М. 1837: 17–18]; [Григорьев 1894: 133, № 85] (до строчки «Постелюшку стлать-то мне, мила друга ждать!»); [Соболевский 1896: 470, № 557]. Отдельные нотные издания этой обработки песни см.: [Лучина 1848; Лучина 1927].

Потом появились другие варианты этой версии, которые следует разделить на две группы. К первой группе относятся варианты, в которых основной сюжет излагается в той же последовательности, хотя каждый раз с большей степенью редукции финальной части: приходит милый друг, и девушка задает ему вопрос, почему он давно не бывал, вопрос этот остается без ответа (6); приходит милый друг (7); «молодешенька» (в данном случае скорее всего молодуха) сообщает подружкам, что ей «всю ночь не спать, мила друга ждать» (8), «свою мужа ждать» (9).

6. Лучина ль, лучинушка березовая!
 Что же ты, лучинушка, не ясно горишь,
 Не ясно горишь, отсвечиваешь?
 Али ты, лучинушка, в печи не была?
 – Была я в печи вчерашней ночи,
 Вчерашней ночи в углу на печи;
 Лютая свекровушка сердита была,
 Меня ли лучинушку водой подлила. –
 Подружки, голубушки, ложитесь спать,
 Ложитесь спать: вам некого ждать;
 А мне, молодешеньке, всё ночь не спать,
 Всё ночь не спать, кровать убирать,
 Кровать убирать, мила дружка ждать...
 Не дожdamши милого, ложилася спать.
 Первый сон заснула – нету никого;
 Другой сон заснула – не бывал никто;
 Третий сон заснула – заря белый день.
 По зорьке по беленькой милый идет;
 Кунья на нем шубочка пошумливает,
 Козловы сапожки поскрыпывают.
 Пуховую шляпочкой помахивает.
 Что ж ты, добрый молодец, давно не бывал? [Миллер,
 Сперанский 1911: 119, № 1589] *Песня записана*
П.В. Киреевским, д. Воронки Звенигородского у. Московской губ.

7. Лучина, лучинушка березовая!
 Ах, что ж ты, лучинушка, не ясно горишь,
 Не ясно горишь, не вспыхиваешь?

Али ты, лучинушка, в печи не была,
 В печи не была, не высушена?
 Аль тебя, лучинушка, свекровь подлила?
 Подружки, голубушки, ложитесь спать,
 Ложитесь спать, вам некого ждать!
 А мне молодешеньке всю ночь не спать,
 Постелюшку стлать, мила дружка ждать.
 Первый сон заснула – милой не бывал;
 Другой сон заснула – сердечного нет;
 Третий сон заснула – заря-белый свет.
 По утренней зорюшке мой милой идет:
 Сапожки на ножках поскрипывают,
 Соболья шубочка пошумливает,
 Меня молодешеньку побуживает!
 [*Подарок любителям пения 1876*]; *перепеч.*: [Розанов 1944:
 65–66]. Ср. также: [Тақун 2005]. *Первые 10 строк этого вари-
 анта (с пропуском строк о свекрови) поет Тамара Милашкина*¹.

8. Лучина, лучинушка березовая!
 Что же ты, моя лучинушка, неясно горишь,
 Неясно горишь, не вспыхиваешь?
 Али ты, лучинушка, в печи не была,
 В печи не была, не высушена?
 – Я была в печи вчерашней ночи;
 Лютая свекровушка в печку лазила,
 Меня, горькую лучинушку, все залила,
 Девушки-подруженьки, ложитесь спать,
 Ложитесь спать, вам некого ждать!
 А мне, молодешеньке, всю ночь не спать!
 Всю ночь не спать, мила друга ждать...
 [Варенцов 1862: 101; Соболевский 1896: 470–471, № 558].

9. Лучина, лучинушка березовая,
 Что же ты, лучинушка, не жарко горишь?

Что же ты, лучинушка, не жарко горишь?
 Аль, моя лучинушка, в печи не была?

Аль ты, моя лучинушка, в печи не была?
 – Я была в печи вчерашней ночи.

¹ <http://russian-retro.com/video/4083-tamara-milashkina-luchinushka.html?playlist=416>

– Я была в печи вчерашней ночи.
Ох, лютая свекровушка в печку лазала.

Лютая свекровушка в печку лазала
И меня, лучинушку, водой залила.

И меня, лучинушку, водой залила.
Подружки, голубушки, подите домой.

Подружки, голубушки, подите домой.
Подите домой, ложитесь вы спать.

Подите домой, ложитесь вы спать.
Ложитесь вы спать, вам некого ждать.

А мне, молодешеньке, всю ночь не спать,
Свою мужа ждать [Корш 1909: 9–11].
Зап. д. Андреевка, Лусара Кирилловского у.

Ко второй группе песен относятся варианты, в каждом из которых после диалога невестки с лучиной развивается самостоятельный сюжет, но все они так или иначе варьируют идею сложных отношений в традиционной крестьянской семье.

10. Лучина, лучина березовая!
Что же ты, лучина, не ясно горишь,
Не ясно горишь, не светло светишь?
Будто ты, лучина, в печке не была,
В печке не была, жару не дала!
Зла, лиха свекровушка щами залила,
Щами залила, пеплом загребла!
Сын ли, мой сыночек, сын любезный мой,
Что жену не учишь, людям не велишь?
Взял со спицы плетъ, повел жену в клеть;
Стегал по стене, сказал по спине;
Стегал по пазам, сказал по глазам;
Стегал по полену, сказал по колену;
Стегал по перине, сказал по Орине.
Сын мать утешил, жену не гневил.
Жена его плачет, губы надувает,
Губы надувает, всю семью ругает:
Будь ты проклятая, большая семья,
Большая семья, несогласная! [Гуляев 1848: 100, № 8 («круговая»); Соболевский 1897: 473, № 588].

11. Ты лучина ль, лучинушка, лучина моя!
 Что ж ты, лучинушка, не ясно горишь?
 Что ж ты, хозяйюшка, не весело сидишь?
 Аль у те, хозяйюшка, хозяина нет?
 – Уж уехал-то хозяин в поле пашеньку пахать,
 Приказал сударь-хозяин в поле завтракать нести. –
 И я попашу, сам на солнце погляжу.
 Вот и солнушко на обеде, жена есть не несет,
 И я выпрягу лошадушку, поеду домой,
 И я вырежу лозу на упрямую жену.
 Подъезжаю ко двору, жена ходит по двору.
 Уж набелена жена, нарумянена.
 Я спрошу у своей жене, спрошу у барыни своей:
 «И ты где, жена, была, где погуливала?»
 – Я была, сударь, была я у крестничков твоих,
 За твое, сударь, здоровье чару выкушала. –
 «Ай спасибо же, жена, не забыла про меня».
 – Уж как мне тебя забыть, я не знаю, как избыть!
 [Миллер, Сперанский 1911: 98, № 1515]. Песня записана
П.В. Киреевским, с. Ильинское Звенигородского
у. Московской губ.

12. Лучина, лучинушка березовая,
 Да что ты, лучинушка, не жарко горишь?
 Да что ж ты, березовая, не вспыхиваешь?
 Али ты, лучинушка, в печи не была?
 – Я была в печи в вчерашней ночи:
 Бóльшая невесточка денщицей была,
 Березовую лучинушку водой полила.
 Да что ж ты, Прасковьюшка, не весело сидишь?
 Али у тебя, Прасковьюшка, голова болит?
 Али у тебя, Ивановна, сердечко щемит?
 Али у тебя, Прасковьюшка, горе прибыло?
 Не ходи, Прасковьюшка, к Ивану в сад,
 Не прокладывай, Ивановна, в садочек следок.
 Не рви же, Прасковьюшка, в саду яблоки:
 Ивановы яблоки рассыпчатые,
 Рассыпчатые, приманчивые
 [Миллер, Сперанский 1911: 189 (2-й паг.), № 685].

Неважно, каковы отношения мужа и жены в семье. Муж может любить жену и только симулировать строгое отношение к ней в угоду своей матери (10); жена может не любить мужа и стремиться «избыть» его (11). Но в любом случае в этих вариантах семейно-

бытовая песня о неустроенности семейного уклада перерождается в хороводную (у С. Гуляева – «круговая») или даже плясовую песню. Особое место среди всех этих записей занимает текст, записанный А. фон Кремером в Бобровском у. Воронежской губ. (12), который опубликован П.В. Киреевским среди свадебных песен князьего стола. И на самом деле здесь семейно-бытовая «Лучинушка» контаминирована с песней, в которой ярко выражена эротическая символика свадебных песен. Как мы увидим чуть ниже, эта тенденция не нашла развития в дальнейшем.

2

Параллельно с текстом «Лучинушки», который оканчивался приходом «друга милого» (не разговором с ним), формировался сокращенный вариант песни, ограничивающийся диалогом героини и лучины. Статус героини не определен и только вычисляется из упоминания «лютой свекрови». Записей этого типа в XIX в. очень немного.

Впервые сокращенную версию «Лучинушки» опубликовал А.Л. Гурилев (видимо, в 1840-х гг.). В его аранжировке² мы впервые видим песню протяжной и короткой, даже излишне короткой, так что конфликт молодухи и свекрови остался за ее пределами:

13. Лучина моя, лучинушка березовая,
 Что же ты, лучинушка, не ясно горишь?
 Или ты, моя лучинушка, в печи не была?
 Не ясно горишь, не вспыхиваешь?
 Али ты, лучинушка, в печи не была?

Другие известные записи приведем в порядке их публикации:

14. Лучина моя, лучинушка березовая!
 Что же ты, моя лучинушка, не жарко ты горишь?
 Или ты, моя лучинушка, в печи не была?
 – Я была в печи, в печи вчерашней ночи;
 Лютая моя свекровушка в печку лазила,
 В печку она лазила, лазила, воду ставила,
 Воду она ставила, ставила, да чугуна воды разлила;
 Всю меня, лучинушку, все залила [Русские песни 1879: 10,
 № 8 («хоровая»); Соболевский 1896: 471, № 559].

² Лучина, лучинушка березовая. Обработка А. Гурилева. Ноты. Режим доступа: [http://www.notarhiv.ru/ruspesni/noti/1%20\(158\).pdf](http://www.notarhiv.ru/ruspesni/noti/1%20(158).pdf)

15. Лучина, лучинушка березовая,
Березовая поёрзывала,
Осиновая поскриповала;
А что-ж ты, лучинушка,
Не жарко горюшь?
Не светло светишь?
Али ты лучинушка
В печи не была?
– Была я в печи
Вчерашней ночи,
Лютая свекровь
Водой подлила,
Всё залила [Сперанский 1929: 12].
Песня записана *К.Д. Кавелиным*.

16. Лучина моя, лучинушка березова,
Что же ты, березова, не вспыхиваешь?

Что же ты, березова, не вспыхиваешь?
Али ты, моя лучинушка, в печи не была?

Али ты, моя лучинушка, в печи не была?
– Я была в печи вчерашней ночи.

– Я была в печи вчерашней ночи.
Лютая свекровушка в печку лазила.

Лютая свекровушка в печку лазила
И меня, лучинушку, водой залила [Корш 1909: 7–8].
Зап. д. Ананьина Белозерского у.

17. Лучина моя, лучинушка березовая!
Что же ты, моя лучинушка, неярко горюшь?

Али ты, моя лучинушка, в печи не была,
В печи не была, не высушена?

Али ты, моя березова, не высушена?

Али ты, моя березова, не высушена?
– Я была в печи, в печи вчерашней ночи;

– Я была в печи, в печи вчерашней ночи;
Лютая моя свекровушка в печку лазала.

Лютая моя свекровушка в печку лазала
И меня, лучинушку, водой залила [Корш 1909: 3–6].
Зап. д. *Новая Старина Белозерского у.*

Заметим несколько в сторону от нашего основного сюжета, что записи Е.Э. Линевой (9, 16, 17) принципиально отличаются от всех остальных, поскольку их музыкально-ритмическое строение имеет куплетную форму: вторая (последняя) строка предыдущей ритмико-мелодической группы повторяется в качестве начальной (первой) строки следующей ритмико-мелодической группы. Возможно, это на самом деле местная особенность данной песни, которая не встречается ни в каких других регионах; но может быть, что такая композиция стала следствием особенностей гармонизации, которых придерживалась Е.Э. Линева.

Запись, сделанная Ю.Н. Мельгуновым и опубликованная в 1879 г. (14), стала квинтэссенцией всех последующих толкований «Лучины». Песня была о сложных отношениях в крестьянской семье. Свекровь, конечно, была лютой. Но ведь и сама молодуха не промах, раз принимала по ночам своего прежнего друга милого. Усечение той или иной части песни лишало ее настоящей сложности. Но это усечение делало жизнь замужней женщины поистине безысходной. Однако версия, предложенная Гурилевым, где отсутствовало и упоминание свекрови, имела другое преимущество: она стала доступна для исполнения не только женщинам, но и мужчинам. Неярко горящая лучина становится символом несчастной жизни, и этого оказывается вполне достаточно для того, чтобы песня продолжала существовать. И надо признать, что общая тенденция развития этой песни шла именно в направлении экспансии сокращенной версии.

Вместе с тем нельзя сказать, что сокращенная версия «Лучинушки» в фольклорном бытовании XX в. стала преобладающей. Как показывают фольклорные материалы Тверской области, собранные в 1990–2010-е гг. (этот фонд в настоящее время хранится в Государственном Российском Доме народного творчества им. В.Д. Поленова, и все полевые материалы цитируются только по нему, поэтому поэтому дополнительных ссылок на него мы не делаем), мы имеем следующую картину.

Полная версия песни представлена шестью записями (но две записи сделаны от одной и той же исполнительницы с промежутком в два года, поэтому мы приводим только пять вариантов и различия, зафиксированные у этой исполнительницы):

18. Лучина, лучинушка березовая!
Ах, что ж ты, лучинушка, неясно горишь,
Неясно горишь, не вспыхиваешь?
Али ты, лучинушка, в печи не была,
В печи не была, не высушена?
Аль тебя, лучинушка, свекровь подлила?

Подружки, голубушки, ложитесь спать,
 Ложитесь спать, вам некого ждать!
 А мне молодешеньке всю ночь не спать,
 Постелюшку стлать, мила дружка ждать.
 Первый сон заснула, милой не бывал,
 Другой сон заснула, сердечного нет,
 Третий сон заснула, заря белый свет.
 По утренней зорюшке мой милой идет:
 Сапожки на ножках поскрипывают,
 Соболья шубочка пошумливает,
 Меня, молодешеньку, побуживает!
 (А.П. Чайникова, 70 лет, Западная Двина, 2003).

19. Лучина, лучинушка березовая!
 Что же ты, лучиница, неясно горишь?
 Неясно горишь, не вспыхивашь?
 Или ты, лучица, в печи не была?
 Или ты, лучица, не высушена?
 Или свекровь люта водой подлила?
 Подружки-голубушки! Ложитеци спац,
 Ложитеци, подруженьки, вам некого ждац.
 А мне, молодешеньке, всю ночь не спать, мила друга ждать.
 Первый сон заснула я – мила друга нет,
 Другой сон заснула я – сердечного нет.
 Третий сон заснула я – заря, белый свет.
 По белой по зорюшке мой милый идет:
 Сапожки на ножках поскрипывают,
 Соболина шубушка пошумливает,
 На шубушке пуговицы погрёмывают
 (Е.С. Гамзolina, 81 год, д. Ванюнкино Удомельского р-на,
 1990-е).

20. Лучина, лучинушка березовая,
 Что же ты, лучинушка, неясно горишь,
 Неясно горишь, не вспыхиваешь?
 Или ты, лучинушка, не высушена?
 Или свекровь лютая водой залила?
 Подруженьки, голубушки, ложитесь спать,
 Ложитесь, подруженьки, вам некого ждать!
 А мне, молоденьке, всю ночь не спать.
 Всю ночь не спать, младой, постелишку стлать.
 Постелишку стлать-то, мила друга ждать.
 Первый сон заснула я – мила друга нет.
 Другой сон заснула я – сердечного нет.

Третья сон заснула я – заря, белый свет!
По белой по зорюшке мой милый идет,
Сапожки на ножке поскрипывают.
Соболиная шубушка пошумливает,
Меня, молоденьку, побуживает! (М.В. Царева, 1920 г. р.,
д. Тишково Бологовского р-на, 10–22.07.1990).

21. Лучина, лучинушка березовая!
Что ж ты, лучина, неясно горишь,
Неясно горишь, не вспыхиваешь?
Али ты, лучинушка, во печи не была?
– Я была в печи вчерашней ночи,
Лютая свекровушка сердитая была,
Водой залила, не высушила.
Подружки, голубушки, ложитесь спать,
Ложитесь спать, вам некого ждать,
А мне, молодешеньке, целу ночь не спать,
Целу ночку не спать – всё милóго ждать,
Первый сон заснула – мила дружка нет,
Второй сон заснула – день бела заря.
Выгляну в окошко миленький идет,
На ногах сапожки поскрипывают,
Енотова шубонька пошумливает,
Перчаточки новехоньки пощелкивают (П.Н. Леденёва, 84 года,
д. Хотилово Бологовского р-на, 25.07.1995. Ср.: П.Н. Леденёва,
25.06.1997. Варианты: 6 – Лютая свекровушка сердита была;
15 – На ножках сапожки поскрипывают).

22. Лучина, лучинушка березовая!
Что ж ты, лучина, неясно горишь,
Неясно горишь, не вспыхиваешь?
Али ты, лучинушка, во печи не была?
– Я была в печи вчерашней ночи.
Лютая свекровушка сердита была,
Водой залила, не высушила.
Подружки, голубушки, ложитесь спать,
Ложитесь спать, вам некого ждать,
Целую ночку не спать – всё милóго ждать.
Первый сон заснула – лишь дружка нет,
Второй сон заснула – день бела заря.
Выгляну в окошко миленькой идет.
На ножках сапожки поскрипывают,
Енотова шубонька пошумливает,
Перчаточки новёхоньки пощелкивают (Л.И. Семенова, 74
года, д. Хотилово Бологовского р-на, 27.07.2000).

Эта версия песни, как видим, дожила до нашего времени практически без утрат. Единственное изменение коснулось описания наряда милого друга: в двух вариантах (оба, следует заметить, записаны в одном и том же месте) вместо соболиной на нем оказывается енотовая шуба, что гораздо ближе к действительности и понятнее. Кроме того, в пару к сафьянным (козловым) сапогам, которые поскрипывали, добавляются перчаточки, которые пощелкивают. Следует признать, что обе эти детали представляются в высшей степени странными. Скрипучие сапоги (сафьян – это тонкая и мягкая кожа, и сшитые из нее сапоги скрипеть не должны) и самощелкающие перчатки едва ли могут доставить удобство своему владельцу, а в ситуации тайного свидания – тем более. Но эти детали никак не влияют на строение сюжета.

Короткая версия песни представлена семью вариантами:

23. Лучина моя, лучинушка бере... березовая,
 Что же ты, моя лучинушка, неясно горишь?
 Неясно ли горишь, горишь, не вспы... не вспыхиваешь?
 Или ты, моя лучинушка, в печи давно не была?
 Или ты, моя лучинушка, в печи давно не была?
 – Я была в печи, в печи вчерашней ночи.
 Лютая твоя свекровушка, в печку она лазила,
 Меня, горькую лучинушку, водой она залила
 (*Л.М. Лаврина, 65 лет, д. Вёски Лихославльского р-на, 2003*).

24. Лучина моя, лучинушка березовая!
 Что же ты, моя лучинушка, не жарко ты горишь?
 Или ты, моя лучинушка, в печи не была?
 – Я была в печи, в печи вчерашней ночи;
 Лютая моя свекровушка в печку лазила,
 В печку она лазила, лазила, воду ставила,
 Воду она ставила, ставила, да чугуна воды разлила,
 Всю меня, лучинушку, всю залила
 (*А.Л. Малова, 96 лет, д. Сухая Нива Осташковского р-на, 3.07.1994*).

25. Ты лучина моя, лучинушка, неясно горишь,
 Неясно горишь, не вспыхиваешь.
 Иль ты, лучинушка, в печи не была?
 – Была я в печи вчерашней ночи.
 Лютая моя свекровушка в печку лазила,
 Она лазила, чугуна с водой пролила,
 И меня, и меня, лучинушку, водой залила
 (*А.Ф. Голубева, 73 года, д. Рыкулино Молоковского р-на, 29.08.1995*).

26. Лучина, моя лучина ты березовая!
Ох, и ты березовая...
Что же ты, моя лучинушка, неясно горишь?
Неясно горишь, ох...
Неясно горишь, горишь, да не вспыхиваешь?
Ох, да не вспыхиваешь...
Или ты, моя лучинушка, в печи да не была?
В печи да не была, ох...
– Я была да была в печи вчерашней ночи,
Вчерашней ночи...
Лютая свекровьюшка в печку лазила,
В печку лазила...
И меня она, лучинушку, ох, водой и залила,
Водой и залила...
Весь мой пыл, да весь мой жар водой и залила
(Г.С. Петровская, 67 лет, Удомля, 15.08.1993).

27. Лучина, лучинушка березовая!
Ах, что ж ты, лучинушка, неясно горишь?
Неясно горишь, не вспыхиваешь?
Али ты, лучинушка, в печи не была?
В печи не была, не высушена?
Аль тебя, лучинушка, свекровь подлила?
(О.Н. Калинина, 1911 г. р., с. Телятино Торжокского р-на, 1990)

28. Лучина, моя лучинушка,
Что же ты, моя лучинушка, не жарко ты горишь?
Или ты моя лучинушка, в печке не была?
– Я была в печи, в печи вчерашней ночи.
Лютая моя свекровушка в печку лазила,
В печку она лазила, воду ставила,
Воду она ставила да чугуны воды разлила,
Всю меня, лучинушку, всю разлила
(Р.И. Одинцова, 31 год, Тверь, 17.07.2001).

29. Лучина, моя лучинушка березовая!
Что же ты, моя лучинушка, не жарко ты горишь?
Или ты, моя лучинушка, в печи не была?
– Я была в печи, печи вчерашней ночи.
Лютая свекровушка в печку лазила,
В печку она лазила, лазила, воду ставила,
Да чугуны воды разлила;
Всю меня, лучинушку, всю залила (А.И. Комарова, 71 год,
пос. Красномайский Вышневолоцкого р-на, б/д.).

Как видим, современные записи короткой версии практически полностью совпадают с записями XIX в.: текст этой версии не претерпел никаких изменений. Варианты записаны от исполнительниц разных лет рождения, но, варьируя словесно, они полностью сохраняют то же сюжетное построение, какое мы видели и в предыдущее время.

Новизна современной ситуации проявляется в ином. Рядом с этими двумя появляется еще одна версия, которая была неизвестна в XIX в.: самая ранняя запись этой версии была сделана Е.Э. Линевой и опубликована в 1909 г. (9). Эта версия представлена тремя записями, героиня которых сообщает подружкам, что ей всю ночь не спать: без указания причины (30), «мужа ждать» (31), «пьяного мужа ждать» (32): пьяный муж оказывается, видимо, самой большой проблемой семейной жизни на рубеже XX–XXI вв. Совершенно очевидно, что эту новую версию песни следует считать полной, поскольку в ней исчерпывающе мотивировано дальнейшее поведение героини. Однако сюжет этой версии отличается от той полной версии, которую знал XIX в., поэтому мы для удобства дифференциации этих версий назовем ее средней:

30. Лучина моя, лучинушка бере... березовая,
 Что же ты, лучинушка, неясно горишь?
 Неясно ли ты горишь, горишь, не вспых... вспыхиваешь?
 Или ты, моя лучинушка, в печи давно не была?
 Или ты, моя лучинушка, в печи давно не была?
 «Я была в печи, в печи вчерашней ночи.
 Лютая твоя свекровушка, в печку она лазила,
 Меня, горькую лучинушку, водой она залила».
 Подружки мои, голубушки, ложитесь и вы спать,
 Ложитесь и вы спать, вы спать, вам некого ждать.
 Ложитесь и вы спать, вы спать, вам не... вам некого ждать.
 А мне, а мне, молодешеньке, всю ночь не спать
 (Н.И. Корсарова, 1946 г. р., Старица, б/д.).

31. Ты, моя лучинушка, неярко горишь,
 Неярко горишь и не вспыхиваешь.
 Или ты, лучинушка, в печи не была?
 – Я в печи была вечерней ночей.
 Лютая моя свекровушка в печку лазила,
 В печку лазила, котел с водой пролила,
 Лучинушку залила.
 Милые подруженьки, ложитесь спать,
 А мне, молодешеньке, всю ночь не спать,
 Всю ночь не спать, буду мужа ждать
 (Л.И. Гуляева, 1907 г. р., д. Высочки Тверской обл., б/д.).

32. Лучина, лучинушка березовая моя,
Что же ты, лучинушка, неясно горишь, не вспыхиваешь?
Или ты, лучинушка, в печке не была?
В печке не была, не высушена?
Лютая моя свекровушка в печку лазила – лучину облила.
Кумушки-подруженьки, ложитесь вы спать,
Некого вам ждать.
Мне же, молодешеньке, всю ночьку не спать,
Пьяного мужа ждать (Е.П. Соколова, 73 года,
д. Байково Калининского р-на, 10.09.2000).

Как видим, в конце XX – начале XXI в. полная и короткая версии песни существуют практически на равных: короткая версия уравнилась по частотности с полной. Но появилась еще и средняя версия песни, которая стала завоевывать все большие права гражданства. Однако главное, несомненно, в другом. Все эти песни: и полная, и короткая, и средняя версии (с ожиданием мужа) – записаны от женщин. Современная народная культура при всех своих изменениях сохраняет ту гендерную дифференциацию, которая была свойственна традиционной культуре, и в народе мужчины «Лучинушку» не поют.

3

На этом фоне исключительно большой интерес вызывают те интерпретации «Лучинушки», которые были сделаны профессиональными писателями, музыкантами и певцами, исполнителями и потому уже не принадлежащие традиционной культуре. Еще до 1833 г. (до публикации сборника русских народных песен, в составе которого была «Лучина») Д.Н. Кашин опубликовал свою музыкальную и словесную обработку песни³, в которой совершенно неожиданно переключил протяжную песню в плясовый регистр при полном сохранении усеченного сюжета:

33. Лучина, лучинушка березовая,
Что же ты, лучинушка, неясно горишь?
Что же ты, лучинушка, неясно горишь,
Неясно горишь, не вспыхиваешь?
Подружки, голубушки, ложитесь спать:
Ложитесь спать, вам некого ждать.
А мне, младешеньке, всю ночьку не спать,
Всю ночьку не спать, мила друга ждать.

³ Лучина, лучинушка березовая. Обработка Д.Н. Кашина. Ноты. Режим доступа: [http://www.notarhiv.ru/ruspesni/noti/1%20\(159\).pdf](http://www.notarhiv.ru/ruspesni/noti/1%20(159).pdf).

Вдоль по улице молодец идет,
Вдоль по широкой удаленькой.
Ай жги, ай жги, говори,
Вдоль по широкой удаленькой.

Как на молодце смурной кафтан,
Опоясочка шелковая.
Ай жги, ай жги, говори,
Опоясочка шелковая.

Опоясочка шелковая,
Рукавички барановые.
Ай жги, ай жги, говори,
Рукавички барановые.

На нем шапочка бархатная
И околушек черного соболя.
Ай жги, ай жги, говори,
Околушек черного соболя.

Пора молодцу красавицу любить,
Пора девице удалого любить.
Ай жги, ай жги, говори,
Пора девице удалого любить. А!
Ай жги, ай жги, говори. А!
Говори. А! [Kashin 1829]; то же:
[Русская народная песня]. Эти издания зафиксированы
в статье [Брежнева 2003: 98]. Публикацию этой версии
см.: [Лучина 1929].

Кашин сознательно контаминирует протяжную «Лучинушку» с другой песней, которая имеет плясовой характер, поскольку на музыкальном контрасте двух этих начал и строит свою маленькую кантату. И, видимо, в угоду этой контаминации Кашин отказывается от объяснения, почему лучина горит неясно, и только констатирует данный факт. Протяжная семейно-бытовая песня о тяжелой жизни молодухи в семье мужа легким движением руки превращается в частую плясовую песню о свободной любви девушки к молодому парню. Надо признать, что эта интерпретация «Лучинушки» Кашиным, в отличие от его же более традиционной версии, уникальна и практически не исполняется⁴.

⁴ Единственное известное нам современное исполнение этого варианта представил Хоровой театр Бориса Певзнера на концерте «То ли сказка, то ли быль»: <https://www.youtube.com/watch?v=0WEdrxPDVsc>

Как видим, Кашин был первым музыкантом, опубликовавшим обработку песни: дата цензурного разрешения – 1829 г. Однако в начале XIX в. «Лучинушка» стала исключительно популярной в концертном исполнении. Вариации на ее тему играл Г.А. Рачинский, публикация нот которого в разных справочниках датируется то 1831 г., то 1838 г., хотя, возможно, это разные издания [Рачинский 1831]. Это издание зафиксировано в справочниках: [Горелов, Иванова 1996: 130, № 1634; Бацер, Рабинович 1984: 5, № 1203]. То же издание с датой 1838 г. зафиксировано в справочнике: [Карминская 1988, № 1625]. О Рачинском см.: [Вершов 1978, стлб. 557], сайт «Гитаристы и Композиторы»⁵. В данных справочниках не учтено издание [О музыкальном утре Гавриила Рачинского 1828]. Кроме того, 1830-ми гг. датируется еще одна публикация музыкальной вариация песни, принадлежащая, как можно судить, И. Гуммелю (I. Hummel) [Différentes pieces pour le Piano-forte 183-]. Это издание зафиксировано в справочниках: [Горелов, Иванова 1996: 129, № 1627; Бацер, Рабинович 1984: 4, № 1194].

Мы помним, что еще А. Васнецов опубликовал вариант полной версии «Лучинушки», которую характеризовал как «плясовую» (4). Мы помним также, что в XIX в. существовали и другие плясовые, хороводные и даже свадебные варианты песни (10, 11, 12). Но Кашин, повторим, создал ораторию, построенную на контрасте настроений: грустного в первой части и веселого, зажигательного во второй части композиции. Это были уже не «вариации на тему», а применение песни к оригинальному заданию. Более поздние композиторы, обрабатывавшие песню, таких вольностей себе не позволяли.

Впрочем, таким же образом можно интерпретировать русскую народную картинку «Лучина, лучинушка березовая...», литографию 1856 г. (рис. 1).

На картинке изображены прядущие молодые женщины: трое из них сидят в девичьих головных повязках, а одна стоит перед ними в кокошнике и отсылает их, видимо, спать. Картинка имеет вид «оперной» сцены⁶. Однако картинка – молчаливый жанр, и за отсутствием текста под ней мы можем только догадываться о развитии ее сюжета.

Другая лубочная картинка «Гори, гори, лучинушка» (гравюра на меди, Москва, 1850; РНБ) представлена в томе «Лите-

⁵ <http://www.abc-guitars.com/pages/rachinsky.htm>

⁶ Русские народные картинки (1960) 16 открытых писем. Калинин: Полиграфкомбинат. Режим доступа: <http://www.runivers.ru/lib/reader/144474/>



Рис. 1. «Лучина, лучинушка березовая...» Литография. 1856

ратурного наследства» «Песни, собранные писателями. Новые материалы из архива П.В. Киреевского» в качестве иллюстрации к «Лучинушке» в записи К.Д. Кавелина (рис. 2) [Благой и др. 1968: 561].

Изображение на картинке соответствует сюжету «Лучинушки»: молодая женщина сидит и прядет, а в проеме двери видна фигура молодого мужчины. Однако это сходство является результатом очевидного недоразумения, так как в состав картинки входит и фрагмент из стихотворения Ф.Н. Слепушкина «Поселянка за прялкою (сельская русская песня)» (1828), напечатанный по нижней полосе листа:

Гори, гори, лучинушка,
Гори посветлей!
Прядись, мой чистый лен,
Прядись поскорей.
Спешь, мое кленовое,
Спешь, веретёнце.
Пора мне ткать для милого
В дары полотенце [Гусев 1988: 385–386].

Для нас стихотворение Слепушкина имеет очень большое значение. В нем впервые в литературе (еще до публикации фольклорного текста) используется образ горящей лучинушки, восходящий к народной песне.



Рис. 2. «Гори, гори, лучинушка». Гравюра на меди. Москва. 1850

В том же 1833 г., когда была опубликована обработка Д.Н. Кашина, А.С. Пушкин написал стихотворение, которое не завершил и не опубликовал, и в нем он упомянул песню «Лучинушка». Это стихотворение приводится обычно в доказательство достоинств Пушкина как интерпретатора фольклорного текста. Однако следует внимательно прочитать его, чтобы адекватно понять, как Пушкин воспринимал этот фольклорный текст:

В поле чистом серебрится
Снег волнистый и рябой,
Светит месяц, тройка мчится
По дороге столбовой.

Пой: в часы дорожной скуки,
На дороге, в тьме ночной
Сладки мне родные звуки,
Звуки песни удалой.

Пой, ямщик! Я молча, жадно
Буду слушать голос твой.
Месяц ясный светит хладно,
Грустен ветра дальний вой.

Пой: «Лучинушка, лучина,
Что же не светло горишь?» [Пушкин 1948: 307]

В специальной статье, целью которой является «тема слуховой чуткости, высокой музыкальности А.С. Пушкина», это стихотворение названо «подлинным шедевром», «гимном русской крестьянской протяжной песне – феномену мировой культуры!» [Богданов, Меньших 2009]. Можно смеяться над риторикой и пафосом статьи «Поющий леший», но когда речь заходит об отношении Пушкина к народным песням, этот риторический пафос проникает и в серьезные исследования: «Своим тонким чутьем, своим глубоким проникновением в народное творчество Пушкин воспринял народные песни так, как их понимал сам народ» [Бугославский 1941: 200].

Между тем это стихотворение не обнаруживает никакой «слуховой чуткости» Пушкина. Пушкин предлагает ямщику петь «Лучинушку», которая является и по условиям бытования (семейно-бытовая), и по содержанию (упоминание свекрови) сугубо женской песней. Если даже сейчас мы не встретим мужчину, в репертуаре которого есть жестокий романс «Уродилась я, как в поле былинка», то тем более четкая гендерная дифференциация песенного репертуара существовала в пушкинское время.

Мы вовсе не хотим поколебать кумир Пушкина. Но представление о том, что гений стоит в просвещении наравне не со своим, а с нашим веком, нарушает принцип историзма. Пушкин записывал и понимал фольклорные тексты так, как было принято в его время, и в этом нет ничего необычного. Мы, наверное, никогда не узнаем, кто виноват в том, что «Лучинушка» в пушкинской записи соединена с фрагментом другой песни, но не стоит винить кого-либо, чтобы оправдать «наше всё». Но уж нет никакого сомнения в том, что никто, кроме Пушкина, не виноват в том, что «Лучинушку» в его стихотворении поет не женщина, а мужчина. Это не соответствует этнографическим фактам, но зато вполне отвечает пушкинской концепции национального характера: «От ямщика до первого поэта / Мы все поем уныло». Кстати говоря, в пушкинское время песню пели только женщины: Генриетта Зонтаг и Софья Шоберлехнер [Kachin 1829], Анна Бишоп [Музыкальное утро г-жи Бишоп 1841: 29. Цит. по: Лашенко 2014: 19]. Любопытно, что имена русских исполнительниц нам неизвестны.

Следует напомнить, что стихотворение Пушкина было опубликовано только в 1884 г., и по этой причине оно не могло оказать никакого влияния на общественное восприятие данной песни. Однако основная линия интерпретации «Лучинушки» общественным сознанием продолжала пушкинское стихотворение. Пушкин был не одинок, вкладывая песню «Лучинушка» в уста мужчины. В ряду «разбойничьих», бурлацких, сугубо мужских песен упоминает ее и И.С. Аксаков в поэме «Бродяга» (1848):

Он пел про тоску, про злодейку-кручину,
Про молодцев добрых, лучину-лучину,
Про белые снега, про темную ночь,
Про девицу-душу, отецкую дочь,
Он пел про село, про знакомое горе,
Про дальнюю степь, незнакомое море,
Про Волгу-раздолье, бурлацкий привал...
[Аксаков 1986: 74]

И точно так же, как Пушкин, как ямщицкую песню описывает «Лучинушку» Н.А. Добролюбов в стихотворении «Дорожная песня» (1857, опубликовано 1862). Может даже создаться впечатление, что Добролюбов знал неопубликованное стихотворение Пушкина, хотя это совершенно неверно:

Мчитесь, кони, ночью влажной,
Пой «Лучину», мой ямщик:
Этой жалобы протяжной
Так понятен мне язык!..

Ты и я, все наши братья,
Наши лучшие друзья,
Все узнали без изъятья
То, что так крушит тебя.

Пой, ямщик, твоя кручина
И во мне волнует кровь:
Ведь и мне мою лучину
Облила водой свекровь.

А то как было в избушке
Хорошо она зажглась!..
Бог простит моей старушке:
Тьма по сердцу ей пришлась.

Мчитесь, кони, ночью влажной,
Пой «Лучину», мой ямщик:
Этой жалобы протяжной
Так понятен мне язык!..
[Добролюбов 1964: 59–60]

Добролюбов пишет стихотворение от лица мужчины: «Ты и я, все наши братья». Но он вставляет в стихотворение слова, которые могла сказать только женщина: «Ведь и мне мою лучину / Облила

водой свекровь». Ясно, что это метафора темной, беспросветной жизни народа: «Тьма по сердцу ей пришлась». Но в результате такого метафорического применения создается впечатление, что ямщики никаких других песен и не пели, только женские протяжные песни о лучине. «Лучинушка» становится брендом русской культурной жизни, русской «тоски» и «жалобы».

Полагая, что эти «тоска» и «жалоба» выражают позицию самого народа, народники решили использовать эту песню в целях своей политической пропаганды, и С.С. Синегуб написал на основе «Лучинушки» агитационную песню «Свободушка» (1873), которую необоснованно приписывали Д.А. Клеменцу.

Кажется, завершением этой линии было стихотворение М.И. Цветаевой «Лучина» (1931), в тексте которого ключевое слово, вынесенное в заглавие, замещается словом *Россия*, предметом цветаевской тоски, плача и жалобы:

До Эйфелевой – рукою
Подать! Подавай и лезь.
Но каждый из нас – такое
Зрел, зрит, говорю, и днесь,

Что скушным и некрасивым
Нам кажется <ваш> Париж.
«Россия моя, Россия,
Зачем так ярко горишь?»
[Цветаева 1988: 272]

Совершенно иное, исторически конкретное толкование «Лучинушки» как семейно-бытовой песни дал почвенник А.А. Григорьев, полемизируя в поэме «Олимпий Радин» (1845) со славянофилами:

Русский быт,
Увы! совсем не так глядит, –
Хоть о семейности его
Славянофилы нам твердят
Уже давно, но виноват,
Я в нем не вижу ничего
Семейного... О старине
Рассказов много знаю я,
И память верная моя
Тьму песен сохранила мне,
Однообразных и простых,
Но страшно грустных... Слышен в них

То голос воли удалой,
 Всё злою долею женой,
 Всё подколодную змеей
 Опутанный, то плач о том,
 Что тускло зимним вечерком
 Горит лучина, – хоть не спать
 Бедняжке ночь, и друга ждать,
 И тешить старую любовь,
 Что ту лучину залила
 Лихая, старая свекровь...
 О, верьте мне: невесела
 Картина – русская семья...
 Семья для нас всегда была
 Лихая мачеха, не мать...
 [Григорьев 2001: 179–180]

Григорьев очень точно перечисляет сюжетные мотивы, которые и помогают нам адекватно идентифицировать песню. И очень точно называет «Лучинушку» песней, диагностирующей современное состояние русской крестьянской семьи: «Семья для нас всегда была / Лихая мачеха, не мать». И все другие интерпретации «Лучинушки», острые и яркие, оказываются на этом фоне политически ангажированными и потому совершенно не адекватными.

С другой стороны, не так, как Григорьев, но столь же исторически конкретно подошел к оценке «Лучинушки» Н.А. Некрасов, который в сатире «Балет» (1865 – начало 1866) писал о спекуляции современного искусства на теме народа и русском фольклоре:

Но явилась в рубахе крестьянской
 Петипа – и театр застонал!
 Вообще мы наклонны к искусству,
 Мы его поощряем, но там,
 Где есть пища народному чувству,
 Торжество настоящее нам;
 Неужели молчать славянину,
 Неужели жалеть кулака,
 Как Бернарди затянет «Лучину»,
 Как пойдет Петипа трепака?..
 Нет! где дело идет о народе,
 Там я первый увлечся готов.
 Жаль одно: в нашей скудной природе
 На венки не хватает цветов!
 [Некрасов 1981: 238]

Речь идет о танце «Мужичок», который исполняла Мария Суровщикова (в браке Петипа) в разных спектаклях и программах, и о песне «Лучинушка», которую пела певица итальянской оперной труппы в Петербурге Рита Бернарди. Вообще следует подчеркнуть, что русская артистка балета, солистка Императорских театров Мария Суровщикова выступала на сцене под своей девичьей фамилией, но Некрасов сознательно называет ее по фамилии мужа – Мариуса Петипа, что в одном ряду с Бернарди подчеркивает «нерусскость» обеих исполнительниц и, как следствие, фальшивость интонаций.

И то же самое критическое отношение к спекуляциям на «Лучинушке» мы видим и в пьесе А.Н. Островского «Доходное место» (1857), где в конце 3-го действия изображается сцена в трактире. Трактирный слуга «Василий, по приказанию из другой залы, заводит машину. Машина играет “Лучинушку”». И Жадов, которого хорошо подпоили его собутыльники, поет под фонограф: «Лучина, лучинушка, березовая!..» Слуга Василий останавливает его: «Пожалуйте-с! Нехорошо-с! Безобразно-с!» [Островский 1974: 82]. Жадов, разумеется, не «народ», а дворянин, и он поет женскую крестьянскую песню, ибо так, полагает он, делает и сам народ (ямщики ее поют у Пушкина, разбойники – у Майкова). Жадов, как и ямщики, хочет поделиться своим несчастьем с окружающими людьми. Но делает он это в пьяном состоянии. И тогда сам народ (в лице трактирного слуги) оценивает такое исполнение-понимание песни сурово и строго: «Нехорошо-с! Безобразно-с!» Жадов присоединяется к народной «тоске» и «жалобе», как понимают ее интеллигентские круги, а слуга Василий (по-своему справедливо) видит в этом только позу, господское пьяное безобразие. Но судя по этому эпизоду, «Лучинушка» была так популярна в качестве репрезентативной русской народной песни, что интеллигентские круги начали и свою жизнь мерить по этой песне. Как и Некрасов, Островский видел в этом лишь лицемерие интеллигентских кругов. О популярности песни в высших кругах русского общества см. [Литвин, Ременец 2015]. Однако у А.П. Чехова в «Ионыче» (1898) во время чтения Верой Иосифовной своего романа «в городском саду по соседству играл оркестр и пел хор песенников. Когда Вера Иосифовна закрыла свою тетрадь, то минут пять молчали и слушали „Лучинушку“, которую пел хор, и эта песня передавала то, чего не было в романе и что бывает в жизни» [Чехов 1977: 26] – песню поет хор, очевидно, мужской и явно не народный.

Мы уже видели, что в XIX в. «Лучину» поют женщины – немки и итальянки, – теперь к их числу мы можем присоединить Риту Бернарди. Но с начала XX в. основными исполнителями песни

становятся мужчины: Федор Шаляпин⁷, Сергей Лемешев⁸, Алексей Покровский⁹, Антон Григорьев¹⁰, Владимир Маркин¹¹, Иван Ожогин¹², русский народный хор под управлением И.И. Миронова¹³, ансамбль «Русичи»¹⁴, рок-группа «Аверс»¹⁵. Женщины, конечно, также исполняют эту песню: Рузанна и Карина Лисициан¹⁶, Ольга Семенова¹⁷, Валерия Зеленская¹⁸, Татьяна Фильчакова¹⁹, Елена Безгодкова²⁰, Л. Бородина²¹, Лиза Васильева²², Наталья Дмитриевская²³, «вокальный квартет»²⁴, «хор русской песни»²⁵, концерт, посвященный 90-летию ДМШ им. Игумнова²⁶. Наиболее полный свод песен с названием «Лучинушка» см. на сайте «Музлишко»²⁷. К сожалению, здесь не разграничиваются четыре песни: наша «Лучинушка», «То не ветер ветку клонит», «Ночь темна-темнехонька» и «Горит в избе лучинушка», и всю работу по уточнению песни приходится самостоятельно делать каждому, кто знакомится с данными ресурсами. Именно поэтому мы при возможности ссылались на другие источники.

Хотя исполнителей-мужчин, как видим, не больше, но они все же есть, в то время как, согласно народной эстетике, их просто не должно быть. Шаляпин, как известно, утверждал, что слышал песню из уст народа, и он знал, что это бабья песня, и тем не менее

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=VyY4KHh8DA8>

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Kmi0nGUuvzE>

⁹ <http://kkre-39.narod.ru/pokrovski/lch.mp3>

¹⁰ https://mixmuz.ru/mp3/антон_григорьев

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=UnVAhbjkGpA>

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=UKpQmOvohZI>

¹³ http://www.russian-records.com/details.php?image_id=2314

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=wJj79tasmLQ>

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=5rRltwfRtJQ>

¹⁶ <https://ur-l.ru/Fmv>

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=ma1PQLKV8Zg>

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=5gQsvFgVeil>

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=jmCZ-y2iKpg>

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=VhjGZrYhpu4>

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=5v2QS7tWtXk>

²² https://vk.com/videos8254593?z=video8254593_165467323%2Fpl_8254593_-2

²³ <https://mixmuz.ru/mp3/дмитриевская/2>

²⁴ <https://ur-l.ru/Qbm>

²⁵ https://mp3ix.net/song/98461505/Hor_russkoj_pesni_Luchina_moya_luchinushka/

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=l0MV9rllFNE>

²⁷ <http://muzlishko.ru/mp3/>

пел ее. Более чем очевидно, что в народном исполнении слышал песню и Лемешев²⁸, однако он последнюю строку поет совершенно иным образом, нежели народ: «Али ты, моя березова, слезьми облита» – и никакой свекрови! Этот вариант восходит, вероятно, к Шаляпину, который завершал песню следующими словами: «Али ты, моя лучинушка, слезьми облита, / Али тебя свекровь лютая водой облила». Вариант Лемешева повторяет и некий детский хор²⁹, хотя для смешанного детского хора это, может быть, самый приемлемый вариант. Получается, что актуализация «Лучинушки» в исполнении мужчин (и детей) идет по тому пути, который был намечен Пушкиным. Исполнители-мужчины, которые осознают, что песня принадлежит женскому репертуару, тщательно редуцируют элементы «женскости» в ее тексте. Поэтому они исполняют короткую версию песни, разумеется, без упоминания свекрови. Впрочем, короткую версию «Лучины» поют и женщины. Если в народном репертуаре, как мы уже видели, короткая и полная версии практически в одинаковой частотности доживают до рубежа XX–XXI вв., то на эстраде уже в середине XX в. преобладает короткая версия «Лучинушки». То же самое следует сказать и о музыкальных переложениях «Лучинушки», сделанных в XX в.: две известных из них (обработки В.Б. Попонова и Е.М. Шендеровича) рассчитаны именно на короткую версию текста³⁰.

На такое восприятие «Лучинушки» повлиял, по всей вероятности, жестокий романс «То не ветер ветку клонит», в котором короткая жизнь человека уподобляется краткому времени горения лучины. Песня приобретает такой символический смысл, который она никогда не могла бы иметь в рамках традиционной культуры. Жизнь как горение – эта метафора просто исключает всякую бытовую обстановку, поэтому даже женщины, поющие эту песню в настоящее время, легко обходятся без всякой свекрови. Совершенно закономерно поэтому В. Маркин исполнил эту песню, в частности, в день памяти своего друга А. Варина³¹. И в этом плане весьма знаменательно также то, что вместо упоминания свекрови тот же В. Маркин и И. Ожогин повторяют в конце песни начальные строки, в результате чего создается кольцевая композиция, которая совершенно не свойственна поэтике народной песни. Как представляется, такая кольцевая композиция песни в эстрадном авторском творчестве могла повлиять и на народное исполнение краткого варианта «Лучинушки», о чем свидетельствует исполне-

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Kmi0nGUuvzE>

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=4WZPBOzBLNY>

³⁰ <http://www.notarhiv.ru/vokal.html>

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=UnVAhbjkGpA>

ние песни народным ансамблем «Славяночка» под руководством С.Н. Лебедевой (Тверской государственной университет), перенятым из репертуара народной исполнительницы М.Е. Симоновой (с. Грузины Торжокского р-на Тверской обл.) [Фольклорный ансамбль «Славяночка» 2012]. Наконец, следует отметить, что очень многие исполнители в угоду классической каденции в слове *берёзовая* переставляют ударение на третий слог и поют фактически (а иногда и вполне определенно) *бирюзовая*. В результате лучина именно из березового полена из песни исчезает, а бирюзовая лучина оказывается символом какой-то немислимой красоты и бессмыслицы одновременно.

Таким образом, народная песня изначально женского репертуара в результате усилий по актуализации народного творчества вне собственно традиционной культуры превратилась в песню unisex (и женского, и мужского репертуара), а из семейно-бытовой песни она стала философской песней-притчей о краткости или безысходности жизни человека. Многие эстрадные исполнения «Лучинушки», безусловно, интересны, но они отвечают совершенно иным эстетическим принципам, отличным от эстетики народной художественной культуры.

Однако свято место пусто не бывает. И на опустелое место песни о лучине и тяжелой доле женщины-крестьянки приходят новые собственно женские песни. В основу первой такой песни было положено стихотворение «Лучинушка» Н.А. Панова (1895):

Ночь темна-темнешенька,
 В доме тишина;
Я сижу, младешенька,
 С вечера одна.
Словно мать желанная
 По сынке родном,
Плачет неустанная
 Буря под окном.
До земли рябинушка
 Гнется и шумит...
Лучина-лучинушка
 Неясно горит.

Затянуть бы звонкую
 Песенку живей,
Благо пряжу тонкую
 Прясть мне веселей.
Да боюсь батюшку
 Свекра разбудить

И свекровь-то матушку
Этим огорчить.
Муженек-детинушка
Беззаботно спит...
Лучина-лучинушка
Неясно горит.

Хорошо девицею
Было распевать,
Горько молодежию
Слезы проливать.
Отдали несчастную
В добрую семью,
Загубили красную
Молодость мою.
Мне лиха судьбинушка
Счастья не сулит...
Лучина-лучинушка
Неясно горит.

Я ли не примерная
На селе жена?
Как собака верная,
Мужу предана.
Я ли не охотница
Жить с людьми в ладу?
Я ли не работница
В летнюю страду?
От работы спинушка
И теперь болит...
Лучина-лучинушка
Неясно горит.

Милые родители,
Свахи и родня!
Лучше бы мучители
Извели меня:
Я тогда не стала бы
Сетовать на вас...
Сладко ли вам жалобы
Слышать каждый раз?
Ах! Тоска-кручинушка
Сердце тяготит...
Лучина-лучинушка

Неясно горит [Гусев 1988: 234–236].

Песню эту исполняли и исполняют: Надежда Плевицкая³², Людмила Зыкина³³, Татьяна Петрова³⁴, Екатерина Шаврина³⁵, Валентина Захарова³⁶, Екатерина Пермякова³⁷, Дарья Рубцова³⁸, Эмилия Савельева³⁹, Наталия Тараканова⁴⁰, Алёна Петровская, ансамбль «Царица», Антонина Сметанкина, Инна Лайф, Надежда Крыгина, ансамбль «Русские», Валерия Головкина (последние семь исполнителей см. на сайте «Музлишко»).

В народном исполнении эта песня также встречается, но достаточно редко. В наших материалах есть одна запись:

Ночь темна-темнешенька,
В доме тишина.
Я сижу, младешенька,
С вечера до дня.

Плачет мать желанная
По сынке родном.
Воет безустанная
Буря под окном.

До земли рябинушка
Гнется и шумит.
Лучина-лучинушка
Неясно горит.

Хорошо девицею
Было распевать,
Хорошо девицею
Слезы проливать
(Е.П. Разорёнова, 82 года, Клин, 1980-е).

³² <https://www.youtube.com/watch?v=jSOoDJLnt4E>

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=5egWTP2EUUV0>

³⁴ https://www.youtube.com/watch?v=p0gZ4uAg_JQ; https://www.youtube.com/watch?v=XGkis_gVmt0

³⁵ <http://megalyrics.ru/lyric/iekatierina-shavrina/noch-tiemna-tiemnieshienka.htm>

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=sOj2fE2jc-4>

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=9cqGEEZCYiU>

³⁸ https://www.youtube.com/watch?v=CmiRur_CNMI

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=uYoNv190Uk4>

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=UNNIATryE0>

В народном исполнении сохраняется только первая строфа (первые три четверостишия) и измененное начало третьей строфы (четвертое четверостишие). Однако семейный конфликт обозначен со всей определенностью: «хорошо девицею было распевать», а в замужестве – все плохо.

Вторая песня появилась несколько позднее, и основной исполнительницей ее была популярная в первой половине XX в. в Советской России О.В. Ковалева. Приведем текст, опубликованный самой этой исполнительницей:

Горит в избе лучинушка
Блестит, трещит сосновая
Сидит, прядет хозяйюшка
Эх, ноченька суровая

Все на печь улеглись спать
Все детушки голодные –
В лохмотьях все валяются
Мать думает: «Несчастные».

Отец-то ваш, родимые,
Буян и мот – тошнехонько.
Эх, времячко тяжелое,
Пройди, пройди скорехонько.

Придет домой ругается,
Шумит: «Живей, ворочайся!»
Разуй, раздень – ломается.
И угождай, и кланяйся.

И долго ли так маяться
Придется в ночи темные?
И долго ли протянется
Крестьянки жизнь тяжелая?
Впервые: [Ковалева 1925: 25]; *расшифровка фонограммы О.В. Ковалевой* [Трухина 2015б: 218–219].

Авторство песни не установлено. Но если иметь в виду, что О.В. Ковалева является автором ряда песен [Трухина 2015а], есть все основания предполагать, что эту песню сочинила также она. Впрочем, это сейчас не столь важно. Важнее в этой песне то, что тяжелая жизнь крестьянки при старых социальных условиях связана в первую очередь с неустойчивостью семейных отношений (а мы уже видели, что в XX в. формируется новая версия

«Лучинушки», где «пьяный муж» становится ведущим мотивом песни). В настоящее время эту песню практически никто не исполняет. Единственное известное нам исключение – Олег Погудин⁴¹.

В народном репертуаре эта песня встречается тоже редко и имеет следующий вид:

Горит в избушке лучинушка,
Горит, трещит сосновая.
Сидит, прядет хозяйюшка
Сидит, прядет бедняжка.
А детушки голодные,
Вдоль по полу уложены.
А муж придет, ругается:
Разуй, раздень, да кланяйся.
А то смотри, ведь знаешь ты,
Как я пойду похаживать
Да кулаки показывать (Е.Я. Шаронина, 65 лет,
д. Керузино Кимрского р-на, 1985).

Песня в этом исполнении теряет строфическое строение, а словесное наполнение ее существенно отличается от эстрадного варианта, хотя эти отличия только подчеркивают его основную идею – тяжелая семейная жизнь женщины, зависимой от мужа.

Наши краткие наблюдения над историей народной песни, условно называемой «Лучинушка», показывают, что при актуализации культурного наследия народа практически невозможно сохранить народный взгляд на мир, и поэтому любая актуализация культурного наследия народа оказывается по сути кичевым ответом на запрос современности.

То, что мы наблюдаем в истории песни «Лучина, лучинушка березовая», можно распространить и на историю актуализации любых других явлений традиционной культуры. Это не значит, конечно, что мы призываем отказаться от усвоения и пропаганды народного наследия. Но мы не должны себя обманывать в формах этого усвоения и пропаганды. И мы должны отдавать себе отчет, что любое такое усвоение оказывается невольным искажением. Но как только мы поймем это, мы станем более критично относиться к своей собственной работе, и это должно положительно отразиться на результатах нашей актуализации.

История этой песни продолжается. Когда статья сдавалась в печать, нам стала известна еще одна обработка песни,

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=Ic42cO4Pfv0>

принадлежащая автору, работающему под псевдонимом Иван Иванович Табуреткин (род. 10.09.1946). Вот текст песни в его обработке:

– Лучина моя, лучинушка,
Бере... д' березовая,
Что же ты, моя лучинушка,
Неясно горишь?

Неясно ли ты горишь, горишь,
Не вспы... д' не вспыхиваешь...
Или ты, моя лучинушка,
Давно в печи не была?

Или ты, моя лучинушка,
Давно в печи не была,
Иль взяла тебя кручинушка,
Что постылая зола?

– Ах не печаль меня измучила,
Д' не зе... зелена тоска –
Извела меня излучина
Злого слова с языка.

Лютая твоя свекровушка
В печку... в печку лазила –
Меня, горькую лучинушку,
Водой... водой залила.

Не ложись, душа моя красавица,
Подле печи к ночи спать!
Где огонь воды касается,
там головушке хворать...

Ой не спи, душа моя детинушка,
Черным днем д' не сокрушай!
Меня, щепку-сиротинушку,
Света-доли не лишай⁴².

Все это стоило бы отдельного разговора.

⁴² http://music.lib.ru/t/taburetkin_i_i/alb1.shtml

Источники

- Аксаков И.С.* (1986) И слово правды... Стихи, пьеса, статьи, очерки. М. А. Чванов (сост.) Уфа: Башкирское книжное издательство.
- Благой Д.Д. и др.* (ред.) (1968) Литературное наследство. Т. 79: Песни, собранные писателями. Новые материалы из архива П.В. Киреевского. Москва: Наука.
- Варенцов В.Г.* (сост.) (1862) Сборник песен Самарского края, составленный В. Варенцовым. Санкт-Петербург: тип. О.И. Бакста.
- Васнецов А.* (сост.) (1894) Песни северо-восточной России. Песни, величания и причеты. Записаны Александром Васнецовым в Вятской губернии. Москва: типо-лит. Д.А. Бонч-Бруевича.
- Вершов Б.И.* (1978) Г.А. Рачинский. Ю.В. Келдыш (ред.) Музыкальная энциклопедия. Т. 4: Окунев-Симович. Москва: Советская энциклопедия: 557.
- Григорьев А.* (ред.) (1894) 100 русских песен, записанных с народного напева и аранжированных для одного голоса с аккомпанементом фортепиано К. Вильбоа. Москва: Гутхейль.
- Григорьев А.* (2001) Стихотворения. Поэмы. Драммы. Б.Ф. Егоров (сост.) Санкт-Петербург: Академический проект.
- Гусев В.Е.* (сост.) (1988) Песни русских поэтов: В 2 т. Т. 1. Ленинград: Советский писатель.
- Добролюбов Н.А.* (1964) Собрание сочинений. В 9 т. Т. 8: Стихотворения, проза, дневники. В. В. Жданов (ред.) Москва, Ленинград: Художественная литература.
- Кашин Д.Н.* (сост.) (1833) Русские народные песни, собранные и изданные для пения и фортепиано Даниилом Кашиным. Кн. 1: Песни протяжные. Москва: тип. С. Селивановского.
- Ковалева О.В.* (сост.) (1925) Для деревни. Сборник песен и частушек. Москва: Муз. сектор Госиздата.
- Корш Ф.Е.* (ред.) (1909) Великорусские песни в народной гармонизации. Записаны Е. Линевой. Вып. II: Песни Новгородские. Санкт-Петербург: Имп. Акад. наук.
- Лучина (1848), лучинушка березовая. Русская народная песня. Аранжировка для одного голоса с фортепьяно. Переложена на два голоса и фп. Кашиным. Ноты. Санкт-Петербург: Ф. Стелловский.
- Лучина (1927), лучинушка: Народная песня с вариациями. Для голоса с ф.-п. Ноты. Москва: Гос. изд-во.
- Лучина (1929), лучинушка. Русская песня в переложении для двух голосов с сопровождением хора и ф.-п. Ноты. Москва: Гос. изд-во.
- М. М.* (1837) Народные русские песни, собранные М.М. Москва: Тип. И. Смирнова.
- Миллер В. Ф., Сперанский М.Н.* (ред.) (1911) Песни, собранные П.В. Киреевским. Изд. Обществом любителей рос. словесности

- при Имп. Моск. Ун-те. Вып. I: Песни обрядовые. Москва: Печатня А.И. Снегиревой.
- Музыкальное утро г-жи Бишоп (1841), при содействии г. Бохсы, 12-го января, в воскресенье, в два часа по полудни, в зале г-жи Энгельгардт. Северная пчела. Смесь. 11 янв. № 8. С. 29.
- Некрасов Н.А.* (1981) Полное собрание сочинений и писем. В 15 т. Т. 2: Стихотворения 1855–1866 гг. Ф.Я. Прийма (ред.) Ленинград: Наука.
- О музыкальном утре Гавриила Рачинского (1828), в Филармонической зале двадцатого мая тысяча восемьсот двадцать восьмого года. Санкт-Петербург: тип. Отд. корпуса внутренней стражи.
- Островский А.Н.* (1974) Полное собрание сочинений. В 12 т. Т. 2: Пьесы (1856–1866). Г.И. Владыкина (ред.) Москва: Искусство.
- Подарок любителям пения (1876): Собрание песен народных, малороссийских, цыганских, святочных и свадебных; художественных; романсов; оперных и опереточных арий, водевильных куплетов; шансонеток; комических куплетов; сатирических и юмористических стихотворений. Составлено Обществом любителей пения и музыки. Москва: Тип. С. Орлова.
- Пушкин А.С.* (1948) Полное собрание сочинений. В 16 т. Т. 3: Стихотворения (1826–1836). Сказки. С.М. Бонди и др. (ред.) Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР.
- Пушкин А.С.* (1977) Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. 3: Стихотворения (1827–1836). Б.В. Томашевский (сост.). Ленинград: Наука.
- Рачинский Г.А.* (1831) Лучина, лучинушка березовая: Русская песня с вариациями для скрипки и аккомпаниментом <!> фортепиано, поднесенная сочинителем вариаций Гавриилом Рачинским. Ноты. Москва: Тип. Смирнова.
- Розанов И.Н.* (сост.) (1944) Русские песни XIX века. Москва: Гос. изд-во худож. лит.
- Русская народная песня (Б. г.) Лучина, лучинушка березовая. Переложенная на два голоса и фортепиано Кашиным. Аранжирована для одного голоса. Ноты. Санкт-Петербург: у К. Клевера, бывший И. Пеца.
- Русские песни (1879), непосредственно с голосов народа записанные и с объяснениями изданные Ю. Н. Мельгуновым. Вып. 1. Москва: Тип. Э. Лисснер и Ю. Роман.
- Соболевский А.И.* (ред.) (1896) Великорусские народные песни. Т. II. Санкт-Петербург: Тип. Имп. АН.
- Соболевский А.И.* (ред.) (1897) Великорусские народные песни. Т. III. Санкт-Петербург: Тип. Имп. АН.
- Сперанский М.Н.* (ред.) (1917) Песни, собранные П.В. Киреевским. Новая серия. Изд. Обществом любителей рос. словесности при Моск. ун-те. Вып. II. Ч. I: Песни необрядовые. Москва: Печатня А.И. Снегиревой.
- Сперанский М.Н.* (ред.) (1929) Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Изд. Обществом любителей росс. словесности при I-м Моск.

- ун-те. Вып. II. Ч. 2: Песни необрядовые. Москва: Тип. Кооператива «Наука и Просвещение».
- Такун Ф.И. (сост.) (2005) Славянский базар. Русские, украинские и белорусские народные песни. Москва: Современная музыка.
- Фольклорный ансамбль «Славяночка» (2012). Ч. 1. Песни села Грузины Торжокского района Тверской области. CD-R. Тверь: Тверской государственной университет.
- Цветаева М. (1988) Сочинения: В 2 т. Т. 1. А. Саакянц (сост.) Москва: Художественная литература.
- Différentes pieces pour le Piano-forte (183-) № 4. St.-Petersbourg, gravé et impr. par D. Brieff. [183-] (Содерж.: Ах не одна. Вар. Карла Доманиевского. Лучина, лучинушка березовая variée par I. H. I. (Украинская)).
- Kachin (comp.) (1829) Air russe national: Pour 2 voix [et piano]. Chanté par mad-lle Henriette Sontag et madame Schoberlechner à St. Petersburg. 13 c. St. Petersburg: chez J. C. Paetz.

Литература

- Бацер, Рабинович 1984 – *Бацер Д.М., Рабинович Б.И.* Русская народная музыка: Нотографический указатель (1776–1973). Ч. 2. М.: Советский композитор, 1984.
- Богданов, Меньших 2009 – *Богданов И.А., Меньших Н.В.* «Поющий леший» (о слуховой чуткости А. С. Пушкина и роли живого звучания, фольклорной звучности в его творчестве) // Поющая душа России. 2009. Март. Режим доступа: <http://igarbogd.blogspot.ru/2009/03/blog-post.html> (дата обращения: 10.02.2019).
- Брежнева 2003 – *Брежнева И.В.* Отечественные издания первой половины XIX века в библиотеке Н.Ф. Финдейзена // Нотные издания в музыкальной жизни России. Российские нотные издания XVIII – начала XX вв.: сб. источниковедческих трудов / Под ред. И.Ф. Безуглова. СПб.: Российская национальная б-ка, 2003. Вып. 2. С. 66–163.
- Бугославский 1941 – *Бугославский С.А.* Русские народные песни в записи Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. Вып. 6. С. 183–210.
- Горелов, Иванова 1996 – *Русский фольклор: Библиографический указатель. 1800–1855 / Сост. Т. Г. Иванова; под ред. А. А. Горелова.* СПб.: Дмитрий Буланин, 1996.
- Гуляев 1848 – *Гуляев С.И.* Этнографические очерки Южной Сибири. Библиотека для чтения. 1848. 90, III: 1–142.
- Карминская 1988 – Отечественные нотные издания первой половины XIX века: сводный каталог. Ч. 1. Кн. 2: Отдельно изданные произведения композиторов: Е–Я / Под ред. Г.В. Карминской. М.: РГБ, 1988.

- Лашенко 2014 – *Лашенко С.К.* Европейские примадонны в России: 1840–1843 // Искусство музыки: теория и история. 2014. № 9. С. 5–37.
- Литвин, Ременец 2015 – Литвин Т.А., Ременец Н.Г.* Репертуар мелодий гатчинского механического органа как характеристика музыкальных предпочтений эпохи Александра II // «Музыка всё время процветала...» Музыкальная жизнь императорских дворцов: материалы научно-практ. конф. / Под ред. С.А. Астаховской, Е.В. Минкиной. СПб.: Свое изд-во, 2015. С. 155–168.
- Сперанский 1913 – *Сперанский М.Н.* К истории песен, собранных А. С. Пушкиным. Сборник в честь 70-летия Д.Н. Анучина. Москва: Типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К., 1913. С. 207–214.
- Сидельников 1959 – *Сидельников В.М.* Поэтика русской народной лирики. Москва: Учпедгиз, 1959. С. 33–36.
- Сидельников 1965 – *Сидельников В.М.* Русская песня «Лучинушка» // Вопросы фольклора / Под ред. Я. Р. Кошелев. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1965. С. 30–37.
- Строганов 2017 – *Строганов М.В.* Актуализация «Лучинушки». Журнал Института наследия. 2017. Т. 8. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/aktualizatsiya-luchinushki>
- Трухина 2015а – *Трухина Л.Н.* К проблеме становления жанра русской народной песни на эстраде. На примере творчества Ольги Васильевны Ковалёвой: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2015а.
- Трухина 2015б – *Трухина Л.Н.* К проблеме становления жанра русской народной песни на эстраде. На примере творчества Ольги Васильевны Ковалёвой: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2015б. Режим доступа: http://sias.ru/upload/ds-truhina/Disser_Truchina.pdf (дата обращения: 12.02.2019).
- Шнейдерман 1966 – *Шнейдерман Р.С.* Из истории «Лучинушки» // Ученые записки Калининского гос. пед. ин-та, 46: Очерки русской поэзии. Калинин: Калининский гос. пед. ин-т, 1966. С. 99–120.

References

- Bacer D. M., Rabinovich B. I. (1984) *Russkaia narodnaia muzyka: Notograficheskii ukazatel' (1776–1973)* [Russian folk music: A notographic index]. Ch. 2. Moscow: Sovetskii kompozitor. (In Russ.)
- Bogdanov I. A., Men'shih N. V. “*Poiushhii leshii*” (o sluhovoi chutkosti A. S. Pushkina i roli zhivogo zvuchaniia, fol'klornoï zvuchnosti v ego tvorchestve) [“The singing leshiy” (upon acoustic keenness of A. S. Pushkin and the role of live sound and folklore sonance in his works)]. Retrieved from <http://igarbogd.blogspot.ru/2009/03/blog-post.html>. (In Russ.)
- Brezhneva I. V. (2003) *Otechestvennye izdaniia pervoi poloviny XIX veka v biblioteke N. F. Findeizena* [Russian editions of the first half of the

- 19th century in N. F. Findejsen's library]. I. F. Bezuglova (ed.) *Notnye izdaniia v muzykal'noi zhizni Rossii. Rossiiskie notnye izdaniia XVIII – nachala XX vv. Sbornik istochnikovedcheskih trudov* [Sheet music editions in music life of Russia. Russian sheet music editions of the 18th – beginning of the 20th centuries. A collection of works in source studies]. Vyp. 2. Saint Petersburg: Rossiiskaia nacional'naia biblioteka: 66–163. (In Russ.)
- Bugoslavskii S. A. (1941) Russkie narodnye pesni v zapisi Pushkina [Russian folk songs in Pushkin's transcription]. *Pushkin: Vremennik Pushkinskoi komissii* [Pushkin: Annals of the Pushkin Commission]. Vyp. 6. Moscow, Leningrad: Izd-vo AN SSSR: 183–210. (In Russ.)
- Vershov B. I. (1978) G. A. Rachinskii [G. A. Rachinskii]. Ju. V. Keldysh (ed.) *Muzykal'naia enciklopediia* [The musical encyclopedia]. T. 4: Okunev-Simovich. Moscow: Sovetskaia enciklopediia: 557. (In Russ.)
- Gorelov A. A. (ed.), Ivanova T. G. (ed.) (1996) *Russkii fol'klor: Bibliograficheskii ukazatel'. 1800–1855* [Russian folklore: A bibliographic index. 1800–1855]. Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin. (In Russ.)
- Guliaev S. I. (1848) Etnograficheskie ocherki Iuzhnoi Sibiri [Ethnographic essays on South Siberia]. *Biblioteka dlia chteniia* [Library for reading], 90, III: 1–142. (In Russ.)
- Karminskaiia G. V. (ed.) (1988) *Otechestvennye notnye izdaniia pervoi poloviny XIX veka: svodnyi catalog* [Russian sheet music editions of the first half of the 19th century: a cumulative catalogue]. Ch. 1. Kn. 2: Otdel'no izdannye proizvedeniia kompozitorov: E–Ia [Separately published works of the composers]. Moscow: RGB. (In Russ.)
- Lashhenko S. K. (2014) Evropeiskie primadonny v Rossii: 1840–1843 [European prima donnas in Russia: 1840–1843]. *Iskusstvo muzyki: teoriia i istoriia* [The art of music: theory and history], (9): 5–37. (In Russ.)
- Litvin T. A., Remenec N. G. (2015) Repertuar melodii gatchinskogo mehanicheskogo organa kak harakteristika muzykal'nyh predpochtenii epohi Aleksandra II [The melodic repertoire of the Gatchina mechanical organ as a characteristic of musical tastes of the era of Alexander II]. S. A. Astahovskaia, E. V. Minkina (eds.) *“Muzyka vsio vremia процветала...” Muzykal'naia zhizn' imperatorskikh dvorcov. Materialy nauchno-prakticheskoi konferencii* [“The music was always flourishing...” Musical life of the imperial palaces. Materials of the research and practice conference]. Saint Petersburg: Svoe izdatel'stvo: 155–168. (In Russ.)
- Shneiderman R. S. (1966) Iz istorii “Luchinushki” [From the history of “Luchinushka”]. *Uchenye zapiski Kalininskogo gos. ped. in-ta* [The academic notes of Kalinin state pedagogical institute], 46: Ocherki russkoi poezii [Essays on Russian poetry]. Kalinin: Kalininskii gos. ped. in-t: 99–120. (In Russ.)
- Sidel'nikov V. M. (1959) *Poetika russkoi narodnoi liriki* [Poetics of Russian folk lyrics]. Moscow: Uchpedgiz: 33–36. (In Russ.)

- Sidel'nikov V. M. (1965) Russkaia pesnia «Luchinushka» [The Russian song “Luchinushka”]. Ia. R. Koshelev (ed.) *Voprosy fol'klora* [Issues of folklore]. Tomsk: Izd-vo Tomskogo universiteta: 30–37. (In Russ.)
- Speranskii M. N. (1913) К истории песен, собранных А. С. Пушкиным [On the history of songs collected by A. S. Pushkin]. *Sbornik v chest' 70-letii D. N. Anuchina* [The collection in honour of the 70th anniversary of D. N. Anuchin]. Moscow: Tipo-lit. t-va I. N. Kushnerev i K.: 207–214. (In Russ.)
- Stroganov M. V. (2017) Aktualizaciia «Luchinushki» [Actualization of “Luchinushka”]. *Zhurnal Instituta naslediia* [The journal of the Institute of Heritage], 1 (8). Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/v/aktualizatsiya-luchinushki>. (In Russ.)
- Truhina L. N. (2015a) К проблеме становления жанра русской народной песни на эстраде. На примере творчества Ольги Васильевны Ковалиовой [On the problem of emergence of Russian folk song genre on scene. As exemplified by the works of Olga Vasil'evna Kovaliova]: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniia. Moscow. (In Russ.)
- Truhina L. N. (2015b) К проблеме становления жанра русской народной песни на эстраде. На примере творчества Ольги Васильевны Ковалиовой [On the problem of emergence of Russian folk song genre on scene. As exemplified by the works of Olga Vasil'evna Kovaliova]: dis. ... kand. iskusstvovedeniia. Moscow. Retrieved from http://sias.ru/upload/ds-truhina/Disser_Truhina.pdf. (In Russ.)

Информация об авторе

Михаил В. Строганов, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, Москва, Россия; Россия, 117997, г. Москва, ул. Садовническая, д. 33, стр. 1; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Москва, Россия; Россия, 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а; mvstroganov@gmail.com

Information about the author

Mikhail V. Stroganov, Dr. of Sci. (Philology), professor, A.N. Kosygin Russian State University, Moscow, Russia; bld. 1, bld. 33, Sadovnicheskaja St., Moscow, 117997, Russia; A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 25a, Povarskaja St., Moscow, 121069, Russia; mvstroganov@gmail.com

УДК 130.2:572

DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-137-160

Улица Рубинштейна как социально-культурный феномен: особенности организации и причины популярности

Мария О. Акилова

*Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия, mashaiklova@gmail.com*

Анна Ю. Иванова

*Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия, ivanovaay.23@gmail.com*

Татьяна С. Ильяшенко

*Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия, ilyashenko.tatiana14@gmail.com*

Дарья С. Русская

*Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия, russkaya_ds@mail.ru*

Елизавета А. Чернова

*Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия, Izmailova@yahoo.com*

Аннотация. Данная статья предлагает изучение питейных заведений на улице Рубинштейна как части городской культуры Санкт-Петербурга. В работе утверждается, что процесс времяпрепровождения в питейных заведениях входит в современную культуру города. Авторами статьи было проведено исследование символической интерпретации алкогольных практик на примере улицы Рубинштейна в Санкт-Петербурге. В рамках исследования эта улица рассматрива-

© Акилова М.О., Иванова А.Ю., Ильяшенко Т.С., Русская Д.С., Чернова Е.А., 2019

ется как культурный образец, некий культурный пласт, обладающий своими правилами, структурой, специфическими элементами и особой атмосферой.

Основные цели данной работы: описать и объяснить феномен становления известности улицы Рубинштейна; определить факторы, которые влияют на популярность улицы среди местных жителей и гостей города; изучить структуру и отличительные черты улицы; провести символическую интерпретацию алкогольных практик на улице Рубинштейна. В качестве теоретического основания исследования были использованы теория демонстративного потребления Т. Веблена, а также концепция смеховой культуры М. Бахтина. Для проведения исследования были использованы методы включенного наблюдения и фотонаблюдения. Также были проведены экспертные интервью с работниками улицы и некоторыми постоянными ее посетителями. Кроме этого, в рамках данной темы был проведен контент-анализ социальных сетей. Все полученные в результате проведенного анализа данные представлены в данной статье и распределены по тематическим блокам.

Ключевые слова: питейная культура, городская культура, улица Рубинштейна, демонстративное потребление, символические алкогольные практики, культурная антропология

Для цитирования: Акилова М.О., Иванова А.Ю., Ильяшенко Т.С., Русская Д.С., Чернова Е.А. Улица Рубинштейна как социально-культурный феномен: особенности организации и причины популярности // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2019. № 2 (2). С. 137–160. DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-137-160

Rubinsteina Street as a sociocultural phenomenon: features of organization and reasons for popularity

Maria O. Akilova

*Saint Petersburg State University,
Saint Petersburg, Russia, mashakilova@gmail.com*

Anna Yu. Ivanova

*Saint Petersburg State University,
Saint Petersburg, Russia, ivanovaay.23@gmail.com*

Tatiana S. Ilyashenko

*Saint Petersburg State University,
Saint Petersburg, Russia, ilyashenko.tatiana14@gmail.com*

Daria S. Russkaya

*Saint Petersburg State University,
Saint Petersburg, Russia, russkaya_ds@mail.ru*

Elizaveta A. Chernova

*Saint Petersburg State University,
Saint Petersburg, Russia, Izmaailova@yahoo.com*

Abstract. The paper dwells upon barhopping as a part of St. Petersburg urban culture, on an example of Rubinshteina Street. Barhopping is a full-fledged part of modern urban culture. The paper presents the results of a research in which Rubinsteina Street in St. Petersburg was studied in terms of symbolic interpretation of alcohol-related practices. This street was considered a cultural sample, kind of cultural layer, which has its own rules, structure, integral elements and atmosphere. The objectives of this work were to describe and explain the phenomena of Rubinsteina Street; to establish the main factors affecting the popularity of the street among residents and visitors of St. Petersburg; to study the internal structure and distinctive features of the street; to provide a symbolic interpretation of alcohol-related practices on Rubinsteina Street. Within the framework of the research, T. Veblen's theory of conspicuous consumption and M. Bakhtin's theory of the culture of popular laughter were implemented. In accordance with the research objectives, our methods included observation, photographic observation and a series of expert interviews with regular patrons and workers of Rubinsteina Street bars. Also, a content analysis of social networks was conducted to analyze the phenomena of popularity of Rubinshteina Street from the perspective

of symbolization of alcohol-related practices. The results of the research were then analyzed and presented in thematic blocks.

Keywords: drinking culture, urban culture, Rubinshteina Street, conspicuous consumption, symbolic alcohol-related practices, cultural anthropology

For citation: Akilova M.O., Ivanova A.Yu., Ilyashenko T.S., Russkaya D.S., Chernova E.A. Rubinshteina Street as a sociocultural phenomenon: features of organization and reasons for popularity. *Folklore: Structure, Typology, Semiotics*. 2019; 2 (2): 137-160. DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-137-160

Введение

Процесс символизации практик употребления алкоголя является широкой и актуальной проблемой, играющей важную роль в городской культуре. В.М. Ловчев писал:

С древнейших времен до наших дней диалектика пронаркотической и антинаркотической традиций находит свое отражение в символах. Пронаркотическая (в первую очередь проалкогольная) символика настолько преобладает количественно и качественно, что вопросы ее воспроизводства в значительной мере решаются автоматически [Ловчев 2014: 451–452].

По результатам исследования российского справочного сервиса, в городах-миллионниках сегодня функционирует 4052 бара, а в среднем на 100 тысяч россиян приходится 12 баров¹.

Сегодня вопрос алкогольных практик приобретает огромную популярность. Санкт-Петербург расположился на третьем месте рейтинга с 19 барами на 100 тысяч человек, в то время как в Москве насчитывается 8 баров на 100 тысяч жителей. Эти факты доказывают, что жители этих городов значительное количество времени проводят в питейных заведениях. При этом отмечается тенденция роста количества таких заведений, что обеспечивает появление новых исследовательских вопросов, требующих изучения и доказательств в рамках культурной антропологии.

Санкт-Петербург уже на протяжении многих лет является местом, создающим и прославляющим культурный аспект питейных практик. Одним из примеров этого является небезызвестная

¹ 2ГИС сравнил обеспеченность городов барами и кофейнями. 24 июня 2015. Режим доступа: <http://info.2gis.ru/moscow/company/news/2gis-sravnil-obespechennost-gorodov-barami-i-kofeynyami>

песенка про Чижика-Пыжика, одного из главных неформальных символов города, который «на Фонтанке водку пил». Одним из толчков для проведения данного исследования послужила песня группировки «Ленинград» «В Питере – пить», получившая широкую популярность как среди местных жителей, так и среди туристов, в которой привязанность петербуржцев к алкоголю приравнивается к не требующей доказательств аксиоме. Важным является то, что в известном видеоклипе к этой песне фигурирует и улица Рубинштейна, изучение которой и является главной задачей нашего исследования. Данная композиция является не единственной, в которой упоминается улица Рубинштейна и питейная культура, подобных примеров можно привести множество, например, популярная композиция российской рок-группы Tequilajazzz «Водка-мандарины» и другие.

В литературе можно найти немало примеров, в которых Санкт-Петербург становится местом для времяпрепровождения в питейных заведениях. Петербург в произведениях Достоевского отражается в грязных, темных трактирах, а Толстой рассказывает о петербургской элите, предпочитающей проводить время на вечерах или шумных офицерских сборищах, которые, как правило, сопровождаются распитием спиртного.

Из всего этого можно сделать вывод, что Санкт-Петербург потенциально детерминирован как место, располагающее к символизации алкогольных практик, но не просто к употреблению алкоголя как самоцели. Одной из основных гипотез в проведенном исследовании являлось то, что на сегодняшний день алкогольные практики на примере улицы Рубинштейна в Санкт-Петербурге содержат в себе определенную символизацию. При этом непосредственное употребление алкогольных напитков здесь уходит на задний план, проявляясь после социальных и культурных составляющих. Еще одним исследовательским предположением является то, что одной из потенциальных целей посещения улицы Рубинштейна является стремление к демонстративному потреблению.

Итак, объект данного исследования – улица Рубинштейна как культурный феномен, а предмет – символические алкогольные практики, осуществляемые в рамках исследуемой улицы.

Цель исследования заключается в описании и объяснении феномена популярности улицы Рубинштейна с точки зрения символизации алкогольных практик.

Задачи, которые ставились в работе:

1. Изучить историческую справку Санкт-Петербурга и улицы Рубинштейна, в частности с точки зрения алкогольных практик и культурной составляющей.

2. Выделить основные факторы, влияющие на популярность улицы Рубинштейна среди жителей и гостей Санкт-Петербурга.
3. Обосновать культурные, исторические, социальные аспекты, оказавшие влияние на распространение питейных практик.
4. Проанализировать социальные ресурсы в сети Интернет.
5. Изучить внутреннюю структуру и отличительные черты улицы.

История питейных практик в Санкт-Петербурге

Первые трактирные заведения в Петербурге начали появляться еще при Петре Первом. В.М. Ловчев в свою очередь подчеркивает очевидный вклад Петра Первого в алкоголизацию России [Ловчев 2014: 448]. Первый «трактирный дом» в Санкт-Петербурге открылся в 1720 г. [Демиденко 2011]. С 1750 г. начали появляться питейные погреба, которые отличались от трактиров и кабаков тем, что там не подавали напитки в розлив. К 1750 г. в столице их насчитывалось уже 65, а к 1751 г. их количество увеличилось уже в два раза, доказывая, что питейная культура уже в царской России начала активно набирать обороты.

Также в Петербурге существовали трактиры более низкого уровня, заведения, которые служили местом отдыха и встречи для бывших деревенских жителей и являлись, можно сказать, клубами простонародья.

В XVIII – начале XIX в. гости столицы активно подмечали удивительно большое количество трактиров, и эти заведения становились все более популярными среди небогатых слоев населения. Среди прочего это был хороший способ коммуникации как с людьми из своей социальной группы, так и из чужой: трактиры отличались своим демократизмом и принимали у себя разные слои общества Петербурга – от чиновников и господ до обычных рабочих.

Самые обычные трактиры часто получали большую известность и вызывали интерес у известных поэтов, артистов и «художественной интеллигенции». Так, например, Александр Пушкин любил бывать в харчевне рядом с Александринским театром, а Константин Бальмонт, посещая простые заведения, отмечал: «Я чувствую себя здесь куда уютнее, чем в каком-нибудь изысканном ресторане» [Фидлер 2008: 315].

Улица Рубинштейна: описание и история

Улица Рубинштейна – главная и самая длинная ресторанный улица в Петербурге и, вероятно, в России. На 760 метрах расположено 35 домов и более 50 кафе, баров и ресторанов. Улица Рубинштейна уже стала самостоятельным брендом и «мемом»: именно сюда пытаются довести пассажиров таксист из популярнейшего клипа группы «Ленинград», окончательно закрепившего главную туристическую специализацию Петербурга².

В 2015 г. газета Washington Post включила улицу Рубинштейна в топ главных ресторанных улиц Европы.

Она находится в самом центре города, в непосредственной близости от четырех станций метро, упираясь в главную улицу Петербурга – Невский проспект. Как и весь исторический центр города, эта улица имеет богатое историческое прошлое.

Улица Рубинштейна не всегда была центром вечернего досуга, наполненным ресторанами и барами. В разное время здесь жили князья, находились доходные дома, поселялись деятели искусства, открывались театры. В доме номер 38 жил композитор Антон Григорьевич Рубинштейн, в честь которого и была названа улица в 1929 г.

На Рубинштейна жили в разные годы Александр Куприн, художник Михаил Шемякин, поэт Евгений Рейн, советский эстрадный певец Эдуард Хиль. В 1922 г. в дом номер 23 переезжает семья Аркадия Райкина. В 1932 г. строится дом номер 7, официально названный «Дом-коммуна инженеров и писателей», где поэтесса Ольга Берггольц прожила с 1932 по 1943 г. В доме номер 23 с 1944 по 1975 гг. в одной из коммуналок поселяется Сергей Довлатов. На протяжении своей истории улица была пристанищем для известных людей искусства, а с течением времени Рубинштейна становится местом сбора творческой силы Петербурга.

Стоит упомянуть еще об одном факте, имеющем огромное значение для развития темы популярности улицы. В доме номер 13 в 1981 г. открылся легендарный Ленинградский рок-клуб – место, где впервые звучали живьем группы «Кино», «Алиса», «Секрет». Кажется, этот момент в истории улицы можно считать решающим, ведь Рубинштейна становится местом проведения вечеров в приятной компании и, конечно, не без алкоголя.

² *Иорданов С.* Гастрономическая карта. 53 места на Рубинштейна: Всё о главной ресторанной улице России // The Village. 28 июля 2016. Режим доступа: <http://www.the-village.ru/village/food/gastronomy-on-tour/241757-bolshoy-gid-po-rubinshteyna> (дата обращения: 10.02.2019).

Историк Лев Лурье отмечает, что история той улицы Рубинштейна, которую мы знаем сейчас, началась в 1994 г. с открытия легендарного паба «Моллиз». Спустя годы, появилась модная публика, и местный ландшафт стал меняться. В середине 2000-х случился настоящий бум. Образовалась первая в Петербурге ресторанная агломерация³.

Приходят двухтысячные, и с ними приходят бары и рестораны. С середины нулевых на Рубинштейна открывается большое количество популярных питейных заведений (53 заведения на 35 домов), благодаря чему улица становится одной из самых популярных и главных барных улиц не только Петербурга, но и Европы.

Удивительное свойство этой улицы заключается в том, как на ней гармонично уживаются современные, известные всему городу заведения, в большинстве своем питейные, с историческими памятниками, говорящими о культурном наследии этого места.

Методология и теоретические основания исследования

Исследование проводилось в промежуток с октября 2017 г. по февраль 2018 г. методом включенного наблюдения и фотонаблюдения на улице Рубинштейна. Была проведена серия интервью с постоянными посетителями и сотрудниками заведений улицы. Информанты отбирались методом снежного кома, знакомство с некоторыми из них происходило в заведениях на улице Рубинштейна случайным образом, например, во время интервью с другим информантом.

Помимо прочего был осуществлен контент-анализ социальных сетей (Instagram, Swarm) с целью выявления феномена популярности улицы Рубинштейна, а также демонстративного потребления как потенциальной цели посещения заведений улицы.

Обратимся к теоретическим концепциям, использованным в данной работе.

Термин «демонстративное потребление» был разработан американским социологом и экономистом Торстейном Вебленом и описан в его книге «Теория праздного класса». Праздным классом, по Веблену, являются собственники, которые рациональному производству предпочитают демонстративное потребление [Веблен 1984: 34].

³ *Лурье Л.* Лев Лурье о том, как улица Рубинштейна стала одной из главных ресторанных улиц Европы. Деловой Петербург. 10 октября 2015. Режим доступа: https://www.dp.ru/a/2015/10/08/Sidr_protiv_nefti (дата обращения: 10.02.2019).

Веблен предположил, что соперничество всегда управляет индивидами, они постоянно сравнивают свой стиль потребления с другими, что позволяет определить их место в обществе [Веблен 1984: 34–36].

Юлия Цимерман более точно рассматривает группы мотивов демонстративного потребления, при этом разделяя их на пять групп: экономические, социальные, моральные, психологические и гедонистические [Цимерман 2007]. В следующей части исследования будет произведена попытка доказать присутствие феномена демонстративного потребления на примере этих мотивов.

Если взглянуть на популярность «барного» времяпровождения с точки зрения философа Михаила Михайловича Бахтина, здесь мы можем обратиться к его понятию «карнавальной культуры». Концепция карнавала легла в основу книги «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» и является универсальным определением смеховой культуры [Бахтин 2015]. Под карнавалом подразумевается любой народный праздник со своими обрядами и обычаями, в нашем случае с карнавалом сравнивается непосредственно поход на улицу Рубинштейна. В соответствии с данной теорией такие народные праздники разительно отличаются и противопоставляются официозным мероприятиям. В них отсутствует серьезность и догматизм и «сама жизнь играет». По Бахтину, желание провести время «праздно», в первую очередь, вызвано не потребностями, а тягой к демонстрации самого события [Бахтин 2015].

Результаты исследования

Результаты исследования будут представлены тематическими блоками. Анализ наблюдений и интервью будет проиллюстрирован ключевыми цитатами информантов.

I. Анализ наблюдений и интервью.

1. Особенность улицы Рубинштейна.
2. Что там делают люди?
3. Символизация алкогольных практик.

1. Особенность улицы Рубинштейна

Уникальная структура

Улица Рубинштейна объединяет более 50 заведений разных направлений, типов и ценовой категории: это многочисленные и разнообразные бары, пабы, рестораны, винные студии, стрит-фуд,

кофейни. Помимо прочего, на улице расположены продовольственные магазины и магазины одежды.

На Рубинштейна представлены заведения кухни и культур разных стран мира: испанской, азиатской, британской, еврейской, европейской. На улице также находятся два театра, после посещения которых зачастую люди задерживаются в заведениях на Рубинштейна. Таким образом, можно говорить о том, что пребывание на этой улице имеет ознакомительный характер с культурами других стран через национальную кухню и другие отличительные признаки, которые можно найти в заведениях. Также речь идет о приобщении к родной культуре посредством театров, культурно-исторической составляющей улицы, которая выражена памятниками известных деятелей искусства, имевших отношение к улице Рубинштейна в тот или иной период времени, а также через заведения, в позициях меню которых можно встретить тематические блюда и напитки (например, коктейль «Довлатов» подают в баре, напротив которого находится памятник Сергею Донатовичу).

Уникальность внутренней структуры улицы Рубинштейна заключается в том, что, несмотря на такое разнообразие заведений разных типов, направленности и кухни, в глазах и по ощущениям посетителей улицы она составляет *единое целое*. Это не просто улица с барами, это единое пространство, объединенное, помимо географического признака, общим духом и атмосферой. Говоря об этом месте, информанты часто не называли конкретные заведения, в которых они бывают, речь в основном шла об улице Рубинштейна как о едином целом, и это единство и целостность пространства подтвердилось во время интервью и наблюдений: «Вся улица воспринимается как одно целое, несмотря на огромное количество баров» [Инф. 5]; «Рубинштейна – это одновременно туристическое место: и для местных, и по расположению, и по финансам» [Инф. 3].

Атмосфера

Улица Рубинштейна обладает уникальной атмосферой, ощущаемой каждым посетителем и отмеченной всеми информантами. Чаще всего атмосфера улицы описывалась такими словами, как: свобода, уютно, комфортно, спокойно, безопасно, по-домашнему («тут все воспринимаются как большая семья» [Инф. 6]), празднично («тут праздничная атмосфера всегда» [Инф. 2]). Стоит отметить, что выраженное информантами ощущение праздничности и веселья перекликается с концепцией смеховой культуры Михаила Бахтина.

Домашняя, дружеская атмосфера чувствуется практически во всех заведениях на улице Рубинштейна, за исключением

нескольких мест, где для подчеркивания элитарного статуса заведения создается соответствующая атмосфера, которую разделяют и посетители, что можно заметить по стилю их одежды, который можно встретить в том или ином заведении.

Приведем несколько примеров из наших наблюдений, подтверждающих тот факт, что атмосферу заведения также поддерживают сотрудники и интерьер места:

Английский паб – пародия на портовый кабаk, но более высокого уровня; соответствующая британско-ирландская музыка, бармены в фартуках с нашивкой чайки и кожаными перекрестными ляжками. На стенах винтажные фото моряков и морской тематики. Общаются с посетителями на «ты» и предлагают позиции из меню исключительно устно. Создается атмосфера припортового паба с дружелюбными сотрудниками, которые будто знают тебя давно. Испанский бар предоставляет жгучие блюда испанской кухни, в меню даже представлен запрещенный на ввоз в Россию хамон. Стены заведения украшены картинами и фотографиями Корриды, преобладает красный и оранжевый цвета – цвета Испании.

Популярный и модный винный ресторан – официантка на вопрос о вине низкой ценовой категории ответила: «Ну, это простое». В то время как в соседнем пивном ресторане сотрудница посоветовала напиток, оперируя тем, что «лично ей он очень понравился», указывая на более демократичную позицию. Точно так же через восприятие собственных вкусов были предложены закуски средней ценовой категории. Во втором заведении официант формирует образ друга, поддерживая соответствующую атмосферу заведения. В то время как в первом винном баре сотрудники поддерживают атмосферу элитного и имиджевого заведения, перенося этот имидж на самих себя.

Бар «Цветочки» – домашнюю атмосферу создает квартирный интерьер (обои, шкаф, посуда, бар похож на кухню). Доброжелательную атмосферу создает и само название заведения «Цветочки» – на его месте раньше был магазин цветов.

Бар BlackBooks отражает антураж популярного британского сериала. Интересно, что официанты как нельзя точно темпераментно подражают главному герою сериала (черный юмор, пародия на недоброжелательность, но в то же время – отличное чувство юмора).

Эксклюзивность

Как уже было сказано ранее, за улицей Рубинштейна уже долгое время закрепился статус петербургского бренда как главной ресторанной улицы города: «Это выстреливает тем, что похожих мест в городе нет»; «Рубинштейна – это уже почти классика» [Инф. 2].

В рамках интервью было высказано мнение, что сюда приходят люди, которые «хотят попробовать что-то новое» за любые деньги, так как именно Рубинштейна – это кладезь авторской кухни, сетевых и уникальных заведений. Не раз отмечалась авторская кухня заведений на Рубинштейна как важная особенность, отличающая улицу от остальной массы заведений.

Повторяя тезис о разнообразности улицы, которой в то же время удается быть объединяющим культурным звеном, стоит особенно отметить, что наряду с заведениями средней ценовой категории на улице присутствуют заведения уровня «элит», посещение которых могут себе позволить лишь обеспеченные люди.

Ощущение эксклюзивности помогают создать яркие неоновые и необычные вывески, панорамные окна, открывающие вид на внутренний шикарный интерьер некоторых заведений, наличие сотрудника охраны в костюме на входе, а также такие атрибуты, как, например, белые скатерти на столах и форма одежды официантов.

Было отмечено, что имидж заведения переносится на его сотрудников, что в конечном итоге выражается и в поведении персонала с посетителями. Например:

Проект [о винном баре] в первую очередь имиджевый. Этот имидж переносится и на себя. Ты начинаешь ощущать *чувство собственного достоинства*. Ты чувствуешь, что ты работаешь в лучшем винном проекте; Ресторан «48 стульев» – это «лакшери» [Инф. 3].

Контингент

По результатам наблюдения и интервью был выявлен основной контингент, целевая аудитория, в основном посещающая улицу Рубинштейна. Интересно отметить, что по демографическим признакам аудитория максимально разнообразна: посетителями улицы становятся люди разных возрастных категорий, социально-экономического статуса. В некоторых заведениях преобладают посетительницы женского пола, в некоторых – большие мужские компании.

Эта улица отличается тем, что тут очень много *разных людей разного контингента*. Здесь есть 18-летние и 50-летние постоянники. Тут есть даже москвичи, очень много иностранцев. Сюда ходят люди, у которых 200 рублей в кармане и 200 000 [Инф. 5].

Аудитория там отличается. Это люди, которым интересно, неважно за какие деньги, попробовать что-то интересное, что-то уникальное [Инф. 1].

Частым эпитетом для описания контингента, посещающего улицу, стало слово «приличный». Также отмечалось, что сюда ходит «нормальная аудитория» и бывают «интересные люди».

Важной отличительной чертой является частое посещение заведений Рубинштейна деятелями искусства, которые приезжают из других городов или живут в непосредственной близости. Частыми посетителями улицы являются и иностранцы, проживающие в Санкт-Петербурге, и туристы: «Здесь часто бывают *деятели искусства*» [Инф. 2]; «Постоянно тут вижу известных людей! Они тусуются тут, когда приезжают. А многие тут рядом живут» [Инф. 3].

По мнению сотрудников заведений Рубинштейна, почти все гости улицы – постоянные ее посетители. Это мнение было подтверждено в рамках наблюдения в одном из баров, где примерно 70% посетителей пили коктейль, которого не было в меню, о нем знали только «свои», которых и оказалось большинство.

Здесь есть свои местные сумасшедшие; Рубинштейна исторически – это старый фонд;

Там проживают люди с высоким достатком и высокими гедонистическими потребностями;

Эта улица такая, потому что там проживает такая аудитория и привлекает тоже аудиторию;

Улица Рубинштейна – это не просто еда. Там концентрируется и фэшн индустрия, и люди искусства [Инф. 2].

Конфликтная составляющая

Пространство улицы Рубинштейна отличается ощущением безопасности, там не бывает пьяных дебошей. Несмотря на то, что употребление алкоголя ассоциируется с конфликтами, в заведениях улицы собирается приличная публика, которая отдыхает во всех смыслах культурно, а атмосфера в большинстве своем дружелюбная и добрая.

Все информанты проводили параллель с улицей Думской, также популярной среди жителей города большим наличием баров более низкого качества и ценовой категории, где зачастую отдыхают более молодые категории петербуржцев. Именно улица Думская стала первой попыткой создать единое барное пространство в Санкт-Петербурге, аналогично тому, чем впоследствии стала улица Рубинштейна.

Информанты оценивали спокойную и безопасную атмосферу улицы Рубинштейна на контрасте с Думской улицей, куда ходить «стыдно» и где можно нарваться на неприятности с конфликтными категориями населения: «Тут как-то более культурно люди

отдыхают. Есть ощущение адекватности в глазах людей. Безопасно» [Инф. 5]; «Нас однажды [на Думской] побили за то, что друг случайно разбил бутылку пива другого парня, а здесь такого никогда не случится» [Инф. 6].

География

Популярность улицы Рубинштейна часто отмечается удобным географическим расположением – она действительно находится в непосредственной близости от Невского проспекта, самого центра города, и имеет выход к четырем станциям метро. Было высказано мнение, что, несмотря на атмосферу и разнообразие заведений, возможно, улица не пользовалась бы таким успехом, если бы не удачное географическое расположение: «Сама улица располагается, чтобы тут остаться и никуда не уходить. Тут есть все места, даже магазины, чтобы провести вечер. Сюда есть выход с четырех станций метро» [Инф. 1].

2. Что там делают люди?

Основные цели посещения улицы

Важным выводом данной работы является то, что основная цель посещения питейных заведений на улице Рубинштейна – это *не потребление алкоголя*, а общение с друзьями в условиях дружелюбной и уютной атмосферы улицы или атмосферы определенного заведения, своего рода удовлетворение социальных потребностей. Отмечалось, что обычно люди ходят в другие места с целью исключительно употребления алкоголя, например, на Думскую улицу, или устраивают вечера в домашней обстановке.

В некоторых заведениях было замечено множество посетителей, стоящих у бара или в разных местах заведения с бокалами в руке, так как свободных мест уже не было. Они непринужденно общались с друзьями, им было комфортно проводить время, несмотря на отсутствие сидячих мест.

Второй основной целью посещения заведений Рубинштейна является именно наслаждение атмосферой. В рамках наблюдения были выявлены постояльцы, которые веселятся и отдыхают в громкой компании друзей, пары, романтически или дружески проводящие вечер, а также было обнаружено довольно большое количество посетителей, которые приходят в заведение в одиночестве. Все эти категории посетителей Рубинштейна (в большей степени – последняя перечисленная) ставят своей целью в том числе наслаждение атмосферой заведений или улицы, в которой комфортно находится и с самим собой.

Демонстративное потребление

Помимо удовлетворения социальных потребностей некоторые посетители стремятся к демонстрации своего социально-экономического положения, статуса, к самоутверждению и одобрению со стороны общественности.

Было высказано мнение, что для некоторых людей сделать и выложить в сети фото из бара – это неотъемлемая часть посещения любого заведения на Рубинштейна.

Многие информанты утверждали, что среди подавляющего большинства бытует мнение, что отдыхать на Рубинштейна – это модно, что там обитает «золотая молодежь». Таким образом, выкладывая фото в социальные сети с соответствующими комментариями и подписями, посетители Рубинштейна поддерживают и подкрепляют этот стереотип.

Хотелось бы отдельно отметить результаты анализа наблюдений в соответствии с теорией демонстративного потребления Т. Веблена и классификацией мотивов демонстративного потребления Юлии Циммерман.

Социальные, эстетические мотивы

Когда говоришь, что ты был на Рубинштейна, то все представляют, как ты модно сидел и красиво попивал винчик [Инф. 1].

Социальные мотивы

Я 90% времени провожу в больнице или в универе – что мне еще выкладывать в Инстаграм? Это же неинтересно. Что люди хотят о тебе знать? Где ты тратишь деньги? Какой у тебя СТАТУС? [Инф. 2]

Социальные, моральные мотивы

Рубинштейна – это круто. А если ты пришел на Рубинштейна – то ты крутой. Ты чувствуешь себя в правильной тусовке, ты чувствуешь себя *статусно* [Инф. 2].

Психологические, моральные мотивы

Есть такие, кому просто необходимо сделать сэлфи в баре, они так *формируют свой имидж*. Они ходят в такие места, чтобы сфоткаться. Таких людей мало, но они есть [Инф. 3].

Моральные мотивы

Ты делаешь отметку в каком-нибудь интересном месте на Рубинштейна. И, о! Лайки посыпались [Инф. 4].

Мобильность на улице Рубинштейна

Важное свойство улицы Рубинштейна заключается не только в разнообразии представленных на ней заведений, а именно тем, что, как правило, посетители улицы предпочитают передвигаться по ней в течение вечера, посещая несколько заведений: «Рубинштейна – это вот тебе нравится – ты сидишь, не нравится – встал и пошел дальше. Тут выпить вино, там пойти устриц съесть, а там – лучшие десерты в городе» [Инф. 4]. Иногда посетители улицы перемещаются в заведения за пределами Рубинштейна, но, как было неоднократно отмечено информантами, «с Рубинштейна всегда все начинается» [Инф. 1, 5], именно это место становится точкой отправления для дальнейших прогулок по заведениям Петербурга.

Роль алкоголя при посещении улицы

Несмотря на то что улица Рубинштейна известна как барная улица, роль алкоголя в практиках проведения времени там, как было выяснено по результатам исследования, отнюдь не основная и не ключевая. По результатам интервью и наблюдений был сделан важный вывод, что в заведениях на Рубинштейна, как правило, люди не добиваются сильного алкогольного опьянения, это не является главной целью для посетителей. Алкоголь скорее играет сопутствующую роль, располагающую к открытой и беспрепятственной коммуникации. В рамках нашего исследования мы рассматриваем алкоголь как механизм взаимодействия, как символическую субстанцию – это неотъемлемый элемент времяпрепровождения на улице Рубинштейна, но употребление алкоголя *не является здесь главной целью*.

Заведения Рубинштейна посещают даже вовсе не употребляющие алкоголь люди. Они весело проводят время в компании друзей в благоприятной и дружественной атмосфере, даже не обращая внимания на алкогольную составляющую: «Я хожу, зависаю с друзьями, и даже не замечаю, что не пью – тут атмосфера своя, особая» [Инф. 2].

Таким образом, употребление алкоголя посетителями заведений улицы Рубинштейна играет роль скорее культурного символа, нежели химического продукта: «Алкоголь – это средство, рецепт хорошего времяпровождения... выбор каждого – как проводить время, можно не пить и веселиться» [Инф. 2]; «Алкоголь – это как средство времяпровождения, а не цель» [Инф. 5].

3. Символизация алкогольных практик

Отсылки к истории русской культуры, города, улицы

В глазах наших респондентов культура питья неразрывно связана с русской (в частности петербургской) культурой. По мнению наших собеседников, то, как отдыхали помещики и петербургская богема в разные периоды истории, формирует тот образ отдыха и «кутежа» (отсылает нас вновь к теории карнавальной культуры Бахтина), который нам кажется «красивым» и который мы пытаемся воссоздать на примере собственных практик отдыха. Определенная культура отдыха и питья перешла к нам по наследству от наших предков («культура питья формируется генами – этническая составляющая, культура страны, география. За тебя все решили гены»; «Питер – это барная столица России»).

Феномен питейной культуры

В процессе исследования была предпринята попытка изучить питейную культуру как таковую, а также конкретный пример проведения досуга в заведениях на улице Рубинштейна. От респондентов, которые работают в этих заведениях, мы получили подтверждение того, что такое понятие, как *питейная культура*, находит яркое выражение в барах на Рубинштейна. Культура в данном ключе приравнивается к определенному рода искусству, где «бармены знают, что они делают», а посетители вкладывают в посещение баров нечто большее, чем исключительно потребление алкоголя.

Более того, питейная культура претерпевает определенные изменения. Нами отмечено, что 20–30 лет назад было сложно говорить о питейной культуре: люди пили «что наливают», и цель была в достижении состояния алкогольного опьянения, нежели в определенном восприятии окружающего мира:

Практика питейная трансформировалась. Молодые люди пытаются делать это более эффектно, менее эффективно. Люди переключаются на более дорогие напитки, пытаются разбираться в том, какое пиво они пьют. Люди немножко пытаются тут более интеллектуально себя вести [Инф. 6].

Один из сотрудников бара на Рубинштейна отметил, что меняется и личное восприятие посетителей: «Раньше были клиенты, а сейчас – гости» [Инф. 3]. Часто информанты проводят параллель с ранее упомянутой улицей Думской, показывая, что там трудно говорить о культуре питья: «Тут [на Рубинштейна] ты гость, на Думской – клиент» [Инф. 3, 4].

Таким образом, сотрудники заведений психологически привязывают себя к постояльцам, создавая образ друга и становясь для людей чем-то большим, нежели просто обслуживающий персонал: «Гости бара – мои личные гости» [Инф. 3].

Следуя этой теме, можно говорить об изменении культуры досуга вообще: «Культура досуга меняется с возрастом, если раньше это рэйвы и ночные клубы, то теперь это спокойная, душевная улица Рубинштейна» [Инф. 2]; «Раньше на Думской было круто. Это была первая улица, которая пыталась представить из себя целостную сущность. Я пойду на Думскую, а не в бар А или в бар Б» [Инф. 6].

II. Контент-анализ социальных сетей

С целью выявления и объяснения феномена популярности улицы Рубинштейна с точки зрения символизации алкогольных практик был проведен контент-анализ социальных сетей (Instagram и мобильное приложение Swarm).

Статистика по социальной сети Instagram	
«#рубинштейна»	30 157 публикаций
«#думская»	22 401 публикаций

За одну пятницу прибавилось 67 публикаций.

Фотографии по хэштегу «#рубинштейна» в социальной сети Instagram можно разделить на две основные группы. Первая группа – это фотографии людей на фоне баров, расположенных на Рубинштейна, вторая – фотографии напитков и еды, сделанные посетителями на фоне внутреннего интерьера бара. Фотографии такого типа мы относим к примерам демонстративного потребления – когда люди выкладывают собственные фото в барах или фото внутреннего интерьера заведений в социальные сети, указывая при этом соответствующую геолокацию и/или хэштег, тем самым демонстрируют окружающим, то есть своим подписчикам, что они проводят время на популярной улице, в ожидании одобрения (с помощью лайков и комментариев).

Кроме того, фотографии сопровождаются подписями, зачастую «говорящими». Люди ставят теги, тег «#рубинштейна» очень часто в публикациях сопровождается тегом «#впитерепить». Если люди посещают винные бары, то в подписях к фотографиям

используют тег «#истинаввине», это показывает, что они увлечены культурным времяпрепровождением и их привлекает возможность соединить потребление алкоголя с образами, которые созданы литературой или песенной культурой. В данном случае люди обращаются к уже упомянутой песне группировки «Ленинград» «В Питере – пить», что доказывает желание людей существовать в контексте созданной истории. Тег «#истинаввине» в свою очередь отсылает к стихотворению А.А. Блока «Незнакомка».

Примечателен комментарий одного из посетителей: «Посетили известную улицу Рубинштейна, улица ресторанов и баров, здесь же снимали нашего Шерлока Холмса». В представлении посетителей улица несет в себе интерес достопримечательности, где жил Довлатов, снимали Шерлока Холмса, встречались поэты, художники и музыканты. Вновь обратим внимание на желание людей в праздном времяпрепровождении стать частью истории, частью интеллектуальной богемы, провести время так же и там же, где когда-то были проведены часы реальными или созданными персонажами.

Для любителей строить маршруты по улице Рубинштейна популярные СМИ создают путеводители и обзоры на бары, прикладывают к материалам карты. Так, издание *The Village* часто освещает новые открытые места на Рубинштейна или делает обзор на все заведения⁴. Описание сопровождают контакты бара или ресторана, небольшой абзац, посвященный идее бара и направлению кухни, и выдержка из меню. Другой интересный гид с картой по заведениям улицы Рубинштейна был предложен «Деловым Петербургом» в 2015 г.⁵

Улица Рубинштейна не могла не стать местом, обязательным для посещения туристов. Именно поэтому были созданы организованные экскурсии и туры по барам Рубинштейна.

Также нами был проведен анализ данных по приложению для мобильных устройств *Swarm*⁶.

⁴ *Иорданов С.* Гастрономическая карта. 53 места на Рубинштейна: Всё о главной ресторанной улице России. *The Village*. 28 июля 2016. Режим доступа: <http://www.the-village.ru/village/food/gastronomy-on-tour/241757-bolshoy-gid-po-rubinshteyna> (дата обращения: 10.02.2019).

⁵ *Бондаревская Н.* Путеводитель по главной гастрономической магистрали Петербурга – улице Рубинштейна. *Деловой Петербург*. 21 ноября 2015. Режим доступа: https://www.dp.ru/a/2015/11/16/Putevoditel_po_glavnoj_g (дата обращения: 10.02.2019).

⁶ *Swarm* – мобильное приложение, которое позволяет пользователям делиться своим местоположением в социальной сети. Приложение было создано на основе более раннего приложения *Foursquare*.

Статистика по приложению Swarm	
Всего посещений	737 168 отметок
Всего посетителей	351 396 отметок

Обратим внимание на то, что отметок о посещении улицы почти в два раза больше, чем уникальных пользователей, посетивших место. Это говорит о том, что на улицу Рубинштейна, по данным социальной сети, люди охотно возвращаются после первого посещения.

Заключение

Подводя итог, отметим главные результаты и выводы данного исследования.

Современную городскую культуру Петербурга, в частности питейную культуру, невозможно представить без улицы Рубинштейна. Само посещение Рубинштейна является актом символизации питейных практик.

Культурное наследие улицы и богатое разнообразие заведений играют большую роль в формировании ее образа. Неизбежное притяжение и обаяние улицы заключается в ее дружественной, семейной атмосфере, атмосфере праздничности, свободы и вседозволенности, которые сопровождают посетителей от заведения к заведению.

Ключевым достоинством улицы, по словам информантов, становится ее удобное географическое расположение, которое также является одной из причин ее популярности.

«Приличный» контингент посетителей улицы и низкий уровень конфликтной составляющей вызывает чувство безопасности и спокойствия у постояльцев на контрасте с неизвестной улицей Думской, которая в свое время стала первым единым барным пространством в Санкт-Петербурге.

Общение с друзьями, «тусовка» (пребывание в благоприятной и уникальной атмосфере улицы), соприкосновение с культурным наследием и воссозданными элементами культуры, в том числе с культурами других стран, становятся основными целями посещения улицы Рубинштейна. Алкоголь отходит на второй план, не становится целью времяпрепровождения, а выступает в основном сопутствующим элементом.

Посещение улицы Рубинштейна становится частью демонстративного потребления. Постояльцы стремятся показать окружающим (в основном посредством социальных сетей), что они

проводят время в популярном, модном месте. Таким образом, речь идет о демонстрации собственного статуса и об удовлетворении моральных и психологических потребностей в одобрении.

Историческое и культурное наследие обуславливает существование культуры питания, которая трансформируется со временем и становится символической: отношения между сотрудниками и посетителями бара в основном стремятся быть более близкими и дружественными («гости, а не клиенты»); людям становится важно, что они пьют, где и в какой компании (хотя 20–30 лет назад, по словам информантов, эти вопросы не имели большого значения).

В результате анализа интервью были выделены следующие *слова-маркеры*, наиболее часто повторяющиеся для описания улицы как культурного образца. Именно этими вербальными проекциями можно описать данную улицу и ее отличительные черты: свобода, уютно, комфортно, дружелюбно, по-домашнему/семья, спокойно, безопасно, праздничная атмосфера, уникальность/эксклюзив/авторская кухня, разнообразие, «почти классика», ключевая ресторанный улица, деятели искусства/известные люди, культура питания.

Также в результате анализа интервью и наблюдений были выделены главные причины, по которым улица Рубинштейна сегодня имеет столь высокую популярность среди местных жителей и гостей северной столицы.

Удачное географическое расположение: приближенность к центру города, выход на Невский проспект, пешая доступность трех станций метро – стало очень важной, если не основной причиной популярности улицы Рубинштейна.

Наличие разнообразных заведений: заведения разной ценовой категории, направленности (бары, пабы, рестораны, кафе, винные бары и т. д.), представляющие кухню и культуру разных стран, привлекают посетителей, так как на этой улице практически любой может найти подходящее по атмосфере, цене, настроению и предпочтениям место для приятного времяпрепровождения.

Исторический контекст: наличие богатой истории улицы, связанной в частности с ее культурным наследием, с известными деятелями культуры, проживавшими или живущими на Рубинштейна, возможность встретить творцов современного искусства, а также с развитием культовых баров 90-х, фактически зародивших барную культуру в Петербурге в том смысле, в котором она существует сегодня, также являются факторами, благоприятно влияющими на популярность улицы Рубинштейна.

В завершение важно еще раз отметить, что времяпрепровождение в заведениях улицы Рубинштейна и на самой улице вопло-

щает в себе важную часть современной городской культуры Санкт-Петербурга. Это не просто улица с барами. Рубинштейна – это культурный феномен, определяемый как единое социокультурное пространство, отличающееся уникальной структурой, атмосферой и неотъемлемыми элементами. Во время посещения питейных заведений происходит символизация алкогольных практик, когда потребление алкоголя становится чем-то большим, приобретает более широкий смысл, чем простой акт «выпивания». Алкоголь оказывается не основной целью посещения улицы Рубинштейна, а культурным символом, объединяющим людей.

В результате проведения данного исследования нам удалось изучить улицу Рубинштейна как культурный образец, выявить причины ее популярности среди жителей Петербурга и неотъемлемые элементы структуры, определяющие уникальную атмосферу. Также нам удалось взглянуть на популярное культовое место с ракурса социологии и культурной антропологии и изучить символическое значение алкогольных практик на примере посещения заведений данной улицы, что и являлось основной задачей данного исследования.

Отметим, что в данной статье не романтизируются и не романтизируются питейные практики. Важнейшие проблемы, связанные со злоупотреблением алкогольной продукцией, с последствиями, которые влечет за собой романтизация практики потребления алкоголя, уже изучают смежные науки, включая социологию.

Список информантов

- Инф. 1 – Елена, ж., 1994 г. р., род. в Санкт-Петербурге, бухгалтер. Зап. в Санкт-Петербурге, Иванова А.Ю., Ильяшенко Т.С., 22.02.2018.
- Инф. 2 – Алексей, м., 1995 г. р., род. в Санкт-Петербурге, студент. Зап. в Санкт-Петербурге, Иванова А.Ю., Ильяшенко Т.С., 22.02.2018.
- Инф. 3 – Анна, ж., 1993 г. р., род. в Москве, бармен. Зап. в Санкт-Петербурге, Русская Д.С., Чернова Е.А., 24.02.2018.
- Инф. 4 – Александра, ж., 1993 г. р., род. в Санкт-Петербурге, врач. Зап. в Санкт-Петербурге, Иванова А.Ю., Чернова Е.А., 24.02.2018.
- Инф. 5 – Андрей, м., 1989 г.р., род. в Санкт-Петербурге, юрист. Зап. в Санкт-Петербурге, Акилова М.О., Русская Д.С., 02.03.2018.
- Инф. 6 – Алексей, м., 1980 г. р., род. в Нижнем Новгороде, менеджер. Зап. в Санкт-Петербурге, Акилова М.О., Русская Д.С., 02.03.2018.

Литература

- Бахтин 2015 – *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Эксмо, 2015.
- Веблен 1984 – *Веблен Т.Б.* Теория праздного класса. М.: Прогресс, 1984.
- Демиденко 2011 – *Демиденко Ю.Б.* Рестораны, трактиры, чайные... Из истории общественного питания в Петербурге XVIII – начала XX века. М.: Центрполиграф, 2011.
- Ловчев 2014 – *Ловчев В.М.* Символика алкогольной продукции: исторический и профилактический аспект // Вестник Казанского технологического университета, 2014. Т. 17. № 15. С. 445–453.
- Фидлер 2008 – *Фидлер Ф.Ф.* Из мира литераторов: характеры и суждения. М.: НЛО, 2008.
- Цимерман 2007 – *Цимерман Ю.А.* Демонстративное потребление в современном обществе: институциональный анализ: автореф. ... канд. экон. наук. М., 2007.

References

- Bakhtin M. M. (2015) *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kul'tura srednevekov'ia i Renessansa* [Works of Francois Rabelais and folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Eksmo. [In Russ.]
- Demidenko Yu. B. (2011) *Restorany, traktiry, chayne... Iz istorii obshchestvennogo pitaniia v Peterburge XVIII – nachala XX veka* [Restaurants, taverns, tea houses... From the history of public catering in St. Petersburg of the 18th – early 20th century]. Moscow: Tsentrpoligraph. [In Russ.]
- Fidler F. F. (2008) *Iz mira literatorov: kharaktery i suzheniia* [From the world of writers: characters and judgments]. Moscow: NLO. [In Russ.]
- Lovchev V. M. (2014) Simvolika alkogol'noi produktsii: istoricheskii i profilakticheskii aspekt [Symbolism of alcoholic beverages: historical and preventive aspects]. *Vestnik Kazanskogo tekhnologicheskogo universiteta* [Bulletin of Kazan Technological University], 17 (15): 445–453. [In Russ.]
- Tsimerman Yu. A. (2007) *Demonstrativnoe potreblenie v sovremennom obshchestve: institutsional'nyi analiz* [Demonstrative consumption in contemporary society: institutional analysis]: avtoref... kand. ekon. nauk. [abstract ... cand. econ. sciences]. Moscow. [In Russ.]
- Veblen T. (1984) *Teoriia prazdnogo klassa* [Theory of the idle class]. Moscow: Progress. [In Russ.]

Информация об авторах

Мария Олеговна Акилова, студентка, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия; Россия, 191124, г. Санкт-Петербург, пл. Растрелли, д. 1; mashakilova@gmail.com

Анна Юрьевна Иванова, студентка, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия; Россия, 191124, г. Санкт-Петербург, пл. Растрелли, д. 1; ivanovaay.23@gmail.com

Татьяна Сергеевна Ильяшенко, студентка, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия; Россия, 191124, г. Санкт-Петербург, пл. Растрелли, д. 1; ilyashenko.tatiana14@gmail.com

Дарья Сергеевна Русская, студентка, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия; Россия, 191124, г. Санкт-Петербург, пл. Растрелли, д. 1; russkaya_ds@mail.ru

Елизавета Алексеевна Чернова, студентка, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия; Россия, 191124, г. Санкт-Петербург, пл. Растрелли, д. 1; Izmaailova@yahoo.com

Information about the authors

Maria O. Akilova, student, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia; bld. 1, Rastrelli Sq., Saint Petersburg, 191124, Russia; mashakilova@gmail.com

Anna Yu. Ivanova, student, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia; bld. 1, Rastrelli Sq., Saint Petersburg, 191124, Russia; ivanovaay.23@gmail.com

Tatiana S. Ilyashenko, student, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia; bld. 1, Rastrelli Sq., Saint Petersburg, 191124, Russia; ilyashenko.tatiana14@gmail.com

Daria S. Russkaya, student, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia; bld. 1, Rastrelli Sq., Saint Petersburg, 191124, Russia; russkaya_ds@mail.ru

Elizaveta A. Chernova, student, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia; bld. 1, Rastrelli Sq., Saint Petersburg, 191124, Russia; Izmaailova@yahoo.com

УДК 398.3

DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-161-169

Вызывание духа погибшего мадагаскарского мальчика, или Почему мы верим

Ольга А. Амирова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, olamirova@gmail.com*

Аннотация. В статье описывается ритуал вызывания духа умершего мальчика на Мадагаскаре, на котором волею случая довелось побывать автору. За несколько дней до церемонии автор познакомилась с семьей Аник, двоюродная сестра которой Зара являлась посредником между миром живых людей и духом умершего около ста лет назад мальчика. Дается описание подготовительной части церемонии, в течение которой происходит подготовка медиума, со штрихами сопутствующего ей окружения; основной части с вопросами духу и заключительной.

Ключевые слова: Мадагаскар, мадагаскарская мифология, вызывание духа, знахарство, целитель

Для цитирования: Амирова О.А. Вызывание духа погибшего мадагаскарского мальчика, или Почему мы верим // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2019. № 2 (2). С. 161–169. DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-161-169

Evoking the spirit of a deceased Madagascan boy, or Why we believe

Olga A. Amirova

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia; olamirova@gmail.com*

Abstract. This paper describes an evocation ritual of a deceased boy in Madagascar that the author happened to witness. A few days before the ceremony the author met the Anik family, whose cousin Zara was a mediator between the world of the living and the spirit of the boy who

© Амирова О.А., 2019

died about a hundred years ago. The preparational part, during which the medium gets ready for the ritual, is described as well as some peculiarities of the relevant surroundings, the major part with questioning the spirit and the final part of the ceremony are described.

Keywords. Madagascar, Malagasy mythology, spirits evocation, sorcery, healer

For citation: Amirova O.A. Evoking the spirit of a deceased Madagascan boy, or Why we believe. *Folklore: Structure, Typology, Semiotics*. 2019; 2 (2): 161-169. DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-161-169

Введение

«Если не закрыть лицо маской, то Мальчик глаз не откроет, явится, но с закрытыми глазами будет», – отвечает Зара на мой вопрос, зачем ей нужно обмазывать лицо белой глиной. Заре двадцать два года, она приехала в Маджангу¹ из Таны² около восьми месяцев назад помогать по хозяйству своей двоюродной сестре Аник. «Мальчик погиб, упав в колодец, – он был королевским водоносом, сильно поранил лицо и руки, поэтому он попросил Зару закрывать маской лицо и кисти рук», – дополняет Аник объяснение кузины.

Зара очень молчаливая, но улыбчивая девушка с задумчивым взглядом. Она никогда не заведет первый разговор, только кратко ответит на вопросы. Языковой барьер тут ни при чем – Зара понимает и говорит по-французски. Занимается эта девушка теми же делами, что и ее сверстницы, да, в общем, тем, чем занимается большинство мадагаскарских женщин: убирает дом, ходит на базар за покупками, готовит еду, танцует, слушает музыку в плеере. Значительная часть времени уходит на расчесывание и заплетание косичек себе и домашним женщинам.

«А Зара-то, Зара, ты бы видела, какие метаморфозы с ней происходят, когда в нее входит дух этого Мальчика», – улыбается Дэни, муж Аник. «Вот посмотри, она сидит такая скромная, слова не скажет, если говорит, то тихо-тихо, не пьет, не курит, а дух входит – начинает курить сигарету за сигаретой, пить пиво, ругаться, даже голос изменяется. Да и ведь это не Зара уже, а Мальчик». Я поглядываю на Зару – та только счастливо улыбается. «Я, если бы сам не наблюдал, ни за что бы не поверил», – продолжает Дэни. И правда, поверить нелегко.

¹ Третий по величине город и второй по величине порт на западном берегу Мадагаскара, известен космополитизмом и жарким сухим климатом.

² Антананариву.



Аник и Зара

– А часто, Зара, ты духа вызываешь?

– Иногда. Мы собираемся с соседями. Наш сосед — целитель...

Я уже знаю, что серьезный мадагаскарский целитель — это не просто специалист по народной медицине, собирающий листочки лекарственных растений в лесу, а медиум, посредник между миром живых людей и миром духов. Он же один из интерпретаторов составляющих элементов малагасийского космоса: сверхъестественных сил, предков, живых людей, животных, растений, сакральных природных мест, подчиняющихся в своем вечном движении правилам мадагаскарского зодиака или *vintana* («судьбы») и видимых только Богу, *Zanahary*.

– А мальчик, сколько ему лет было?

– Двенадцать.

– Всего двенадцать лет, а он и курит, и пьет?

– Да это здесь обычно, случается такое, это нормально.

Приготовление

Начало третьего часа пополудни — самое жаркое время дня, но каменно-деревянный дом стоит в тени деревьев, поэтому внутри него приятно, прохладно. Легкий ветерок пробегает по сквозному проходу дома, сочится из открытых окон и дверей. Меня клонит в сон. Помыв посуду после обеда, Зара совершила омовение в тазе с водой во дворе и начинает зажигать индийские ароматические палочки по комнатам дома. Поставила свечку и на комод с зеркалом.



Аник помогает Заре

Какое-то из благовоний забыли сегодня прикупить на базаре, но можно обойтись и без него. В проходе Зара устанавливает стул, ставит на него пиалу с разведенным в воде порошком белой глины, а в ножку стула втыкает курящуюся ароматическую палочку, садится перед ней, раскрыв ладони, и начинает вдыхать дым.

– А почему дух именно этого Мальчика входит в Зару? Как он пришел первый раз?

– Первый раз, когда мы сидели и пытались вызывать духов, к Заре тогда и пришел дух Мальчика.

– Нельзя выбрать, какой дух в тебя войдет?

– Нет.

– Этот мальчик, он когда умер?

– Точно не знаем, около ста лет назад..

Пока неизвестно, явится ли сегодня наш дух или нет, может и не явиться по своему усмотрению. Рядом мы продолжаем беседовать с Аник. На кровати в коридоре заснула послеобеденным сном пришедшая навестить Аник родственница по имени Нэли, на полу у стены прислонился соседский парень Серж – брат жены соседа-целителя. Тем временем Зара макает пальцы в пиалу с белой глиной и очерчивает белые круги вокруг глаз и на шее, спереди и сзади, полукругом. Потом проводит белую линию вокруг запястий и по кости большого и указательного пальцев. К ней подсаживается Аник и начинает потихоньку читать молитву-заклинание, приглашая духа прийти. Еще через несколько минут Зара вдруг издает несколько пронзительных коротких звуков, похожих на заикающееся «И» – дух заявляет



Церемония началась

о своей готовности войти в принимающее его тело – Зара поднимается с пола. Аник торопится поднести ей (или уже – «ему») воду, помогает омыть обе руки, и Зара обмазывает белой глиной уже все лицо полностью, обновляет белые линии на запястьях рук. Сеанс начинается.

– Аник, а зачем вызывать духа?

– А ему можно задать любые вопросы – он ответит. К каждому медиуму приходит его дух-знакомый, которого они уже вызывали. Ты тоже можешь духа вызвать. Можно тренироваться, если сразу не получится.

– А если я попробую и позову какого-нибудь духа, то может случиться, что он разведает к моему телу дорожку и потом снова сможет заходить, даже если я не хочу?

– Да, может. Вообще, это тяжело... После сеанса, после того, как к медиуму возвращается его сознание, он чувствует огромную усталость, все кости ломит. Медиум ничего не помнит, что произошло и что дух говорил, он этого не знает и не помнит.

– А где в это время находится дух самого медиума?

– Тоже в теле.

– Так зачем же вызывать духа, раз так сильно истощаешься после его прихода?

– Чтобы помогать, лечить людей. Дух может видеть и сказать, отчего человек болен и как лечить, может видеть, какая часть тела не в порядке... Вот дух, который входит в Зару – он хороший, хоть курит и пьет. Когда приходил, он сказал, что скоро должен будет сдавать экзамен. Как только сдаст экзамен, Зара сможет прини-

мать пациентов, духа можно будет спрашивать, чем они болеют и как их лечить.

– То есть дух поумнеет после экзамена и получит диплом?

Аник смеется.

– Зара станет целительницей?

– Да, и сможет зарабатывать что-то...

Дух отвечает на вопросы

Кажется, дух Мальчика вмиг уютно устроился в теле Зары, открыл глаза и совсем не удивился присутствию незнакомцев. Аник представляет духу моего друга Криса и меня. Дух рад нас видеть, говорит, что мы хорошие ребята. Про себя я отмечаю разительную перемену во взгляде, который стал очень всматривающимся, цепким, тембре голоса, интонации и жестикуляции Зары, точнее, ее тела, ведь это уже не Зара, а давно погибший Мальчик. Дух оказывается довольно эмоциональным малым с высоким голосом. В экспрессивной манере он пеняет Аник, что та нехорошо поступает со своим духом – уже давно его не вызывала. Дух Аник, к слову, не такой благостный, как дух Зары. Однажды он даже залепил оплеуху мужу Аник – Дэни. Как бы то ни было, Аник не хочет вызывать своего старого знакомого, а тот сердится. Но не только это вызывает недовольство Мальчика – ему не наливают и не дают закурить, вместе с тем Аник задает кучу волнующих ее вопросов о том, с кем проводил свой досуг Дэни, а соседский Серж еще и смеется без остановки – никакого почтения к умершим. На шум проснулась родственница Нэли, очертила происходящее сонным взором и перевернулась на другой бок – ну, дух как дух, обычное дело.

Такая добровольная одержимость духом умершего называется адорцизмом или на sakalava, одном из диалектов малагасийского языка, – *tromba* и имеет место во многих уголках Мадагаскара. Духа вызывают, чтобы проконсультироваться по поводу самых разнообразных индивидуальных и коллективных проблем: здоровья, семейного благополучия и даже вот, как сейчас, чтобы вывести мужа на чистую воду... Если Зара продолжит развивать свои способности медиума, то станет авторитетным проводником между миром профанным и миром сакральным.

Наконец, Мальчику дали закурить и принесли бутылку пива. Мальчик в теле Зары принялся удивительно мастерски пускать кольца сигаретного дыма в потолок. Вот, другое дело, теперь можно и вопросы. Аник продолжила задавать свои личные вопросы о тайных любовных связях ее мужа... «Я же ее



Дух мальчика в теле Зары ругает Аник

знаю!» – восклицает Аник. «Да не переживай ты, твой муж тебя любит, он не покинет семью», – пытается успокоить ее Мальчик...

Дошла очередь и до меня: «Встречает ли Мальчик духов умерших из других стран?» Мальчик французского не знает, и Аник переводит ему на малагасийский. «Все умершие пребывают в одном месте до тех пор, пока они не сдадут экзамен, после сдачи экзамена они переходят в рай. Экзамен это как Суд», – переводит Аник ответ Мальчика. «Я встречал твоего близкого родственника на небе, он рассказывал о тебе, всячески он тебя охраняет», – говорит мне Мальчик. Я затрудняюсь идентифицировать своего умершего родственника, к тому же у Мальчика сомнения, то ли это умерший друг, то ли умерший член семьи. «А Крис так любит воду, что после своей смерти он превратится в одно из морских существ и будет жить в океане», – пророчествует Мальчик. Крис и правда очень любит воду и все, связанное с водой, он и на поверхности то только из-за дыхательной функции тела. «Крис, в следующей жизни ты будешь рыбой!» – смеюсь я.

Мальчик покидает тело Зары

Целительство через посредничество духа умершего – это такая же работа, как у плотника или земледельца. Одни поддерживают непрерывным цикл материальных благ, давая обществу еду и обустроивая его жилище, а знахарь-медиум заботится о здоровье, мире и спокойствии в человеческих душах, нематериальном



Дух мальчика покидает тело Зары

благополучии общества. Не было ни одной деревни на Мадагаскаре, где бы я не услышала просьб о помощи здоровью: воспалилась рука после пореза; стала гноиться грудь, которой кормят ребенка; от пальца на ноге воспаление пошло выше; раздулась щека и т. д., и т. п. Я спрашиваю: «А вы были у доктора?» Отвечают, что были тут примерно в паре километров, получили «местные лекарства». «Почему же вы не поедете в город?» Пожимают плечами... Если повезет, и иммунитет поборет инфекцию, можно потом выразить благодарность духу, который тебе помог. Но ведь, в конце концов, каждый умрет все равно, а институт спиритического врачевания продолжит свое существование для последующих поколений, сигналивая живым о дружеской поддержке из иного мира. А вот почему так важна для людей эта поддержка сверхъестественных сил, пусть даже и теоретическая, почему так необходимо верить этим силам, иногда не оказывающим никакой помощи? Но справедливости ради надо сказать, иногда помощь приходит... В силу теории вероятности? Не потому ли необходимо верить, что без этой веры привычное общество пошатнется, возникнет угроза его существованию в нынешнем виде, а ведь любая жизнеспособная система стремится не к саморазрушению, а самосохранению? Вопрос, уводящий в глубины человеческой психики... Но во всех культурах есть свои «магические специалисты», действия которых могут различаться по форме. Сразу приходит на память афроамериканский персонаж Барон Суббота (Baron Samedi), один из духов гаитянского вуду, предстающий со снежно-белым лицом и в белых перчатках, тоже любящий выпить и поматериться... Барон может

исцелить любого смертного от самого тяжелого заболевания, если то будет ему угодно. Служитель церкви, молящийся и совершающий ритуалы, тоже «принимает» людей, не принадлежащих к так называемым «примитивным культурам», а очень даже образованных... И образованные люди доверяют Божьему слуге свои самые сокровенные тайны и просят совета в самых важных своих делах. А если дела идут не так, как хотелось бы, то образованным людям приходится удовлетворяться ответом: «вера ваша слаба» или «нет на то воли свыше». Остается только укреплять свою веру, что не очень понятно, как делать, или двигаться в том направлении, на которое воля свыше есть...

Постепенно вопросы иссякли, и Мальчик спросил разрешения уйти. Аник подседа сзади Зары для подстраховки: выход духа из тела сопровождается судорогами и есть опасность ушибиться. Опять выговорив Аник и Сержу, что пиво не было приготовлено с самого начала, дух покинул тело Зары. Она резко откинулась назад, на сидящую позади нее Аник. Серж стал смывать водой белую маску с лица и рук Зары, к которой вернулся ее собственный низковатый голос и задумчивый взгляд...

Информация об авторе

Ольга А. Амирова, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Россия, 125993, г. Москва, Миусская пл., д. 6; olamirova@gmail.com

Information about the author

Olga A. Amirova, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125993, Russia; olamirova@gmail.com

УДК 398.3

DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-170-179

Сейшельское гри-гри, или Мальгашские девочки

Елена В. Милюкова

*Независимый исследователь, Москва, Россия,
lnmlkv30@gmail.com*

Аннотация. Комментарий к рассказу о вызывании духа погибшего мадагаскарского мальчика имеет целью прояснить и уточнить значение некоторых характерных граней островных традиционных культур западно-экваториальной части Индийского океана. В фокусе научного интереса (как и в основе исходного мадагаскарского сюжета) находятся аутентичные особенности актуальных демонологических практик акватории, которой принадлежат в том числе Сейшельские острова – место многолетних полевых исследований автора комментария.

Данные полевой работы, позволившей отчетливее обозначить малоисследованные черты живых традиций региона, свидетельствуют о наличии глубинных связей традиционной жизни сейшельского локуса с культурой Мадагаскара. Осмысление содержания мадагаскарского сюжета в сопоставлении со смыслами креольской культуры Сейшельских островов позволяет говорить как о типологических, так и об эндемичных свойствах обеих традиций, а также приоткрывает возможность объемного видения культурных взаимовлияний на просторах океана в целом.

Ключевые слова: Индийский океан, островная культура, локальная демонология, ритуальная магия, духи, целительство

Для цитирования: Милюкова Е.В. Сейшельское гри-гри, или Мальгашские девочки // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2019. № 2 (2). С. 168–179. DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-170-179

Gri-gri of the Seychelles, or the Malgas girls

Elena V. Milyukova

*Independent researcher, Moscow, Russia,
lnmlkv30@gmail.com*

Abstract. The comment to the story of evocation of the spirit of a deceased Madagascan boy is intended to shed light to and specify value of some characteristic details inherent to traditional island cultures of the Indian Ocean West equatorial part. The research interest, as well as the initial Madagascar plot, is focused upon the authentic peculiarities of current demonological practices of this region, which includes the Seychelles, the place of the author's field research of many years.

The field research data, which allowed to trace the features of live traditions of the region more clearly, proves deep connections of the Seychelles locus traditional life with the culture of Madagascar. Perception of the Madagascar plot contents as measured against the meanings of Creole culture of the Seychelles allows to speak both of typological and of "endemic" characteristics of both traditions, as well as somewhat provides a possibility of a multidimensional view of cultural interinfluences in the ocean in general.

Keywords: Indian Ocean, island culture, local demonology, ritual magic, spirits, healing

For citation: Milyukova E.V. Gri-gri of the Seychelles, or the Malgas girls. Folklore: Structure, Typology, Semiotics. 2019; 2 (2): 168-179. DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-170-179

Рассказ о вызывании духа погибшего мадагаскарского мальчика относится к категории текстов, понуждающих увидеть актуальность задачи описания побережья Индийского океана, а также его островных культур в качестве целостного пространства, типологические черты которого представляются слабо отрефлексированными (в особенности по сравнению с тем, как это сделано, например, в отношении земель Средиземноморья). Трудоемкость задачи понятным образом объясняется и огромностью акватории, и разнообразием принадлежащих ей традиций. Многосложность последних, между тем, не исключает их взаимовлияний, которые иногда достаточно конкретно просматриваются в реалиях жизни локальных культур, даже и весьма отдаленных друг от друга на просторах океана. Так, фиксируемое текстом синхронное использование элементов африканской (выбеливание Зарой рук и лица) и индийской (вдыхание ею курений, источаемых ароматическими

палочками) ритуальной магии в пределах одной магической процедуры (контакта с духом) – очевидный знак контаминации двух глобальных традиций в культуре Мадагаскара.

Сюжет описывает распространенный способ получения информации, очень значимой (по ряду перечисляемых текстом – вполне типологических – причин) для повседневной жизни малагасийцев. При этом значимость авторских наблюдений, вскрывающих характер и детали некоторых островных ритуальных практик юго-запада акватории, может быть осознана более отчетливо при взгляде на Мадагаскар с Сейшельских островов, позволяющем обеспечить сюжету адекватный пространственно-культурный контекст¹.

Сегодня на островах проживает приблизительно 1 тыс. малагасийцев (или мальгашей), во внешнем облике которых индийско-индонезийские черты довольно часто доминируют над негроидными, безусловно преобладающими в сейшельском антропологическом типе². Несмотря на то что малагасийская этнокультурная компонента в силу исторических причин сущностно

¹ Расположенные на расстоянии приблизительно 1600 км от восточного побережья Африки, чуть южнее экватора (как бы сдвинутые от него «в сторону» Мадагаскара), необитаемые Сейшельские острова появляются на европейских (португальских) картах в начале XVI в. в результате экспедиций Васко да Гамы. Формирование локальной культуры начинается здесь только после 1756 г. вследствие объявления островов территорией Франции и заселения их выходцами из различных регионов акватории: преимущественно, конечно, с Африканского материка и с Мадагаскара, а также рабами, переправленными с Бурбона (ныне о. Реюньон), из Индии и с Коморских островов. До начала колониальной эпохи не имевшие коренного населения, Сейшелы служили лишь удобной гаванью для пиратских судов в западно-экваториальной части Индийского океана.

² Пропорции и соотношение индийского и африканского контентов в жизни Сейшельских островов выглядят иначе, чем на Мадагаскаре, где, несмотря на близость Африки, носителями аутентичной культуры являются тем не менее люди в основном с *прямыми* волосами, гораздо реже встречающиеся среди сейшельских креолов, многие из которых, даже при выраженной африканской наружности, вообще предпочитают сознавать себя белыми (имея к тому все антропологические основания). В этом смысле невозможно считать «индию» доминирующим ингредиентом островной культуры Сейшел, где местных индийцев именуют *мальбарами* – по названию западного (Малабарского) побережья Индостана: в течение многих десятилетий мальбары ведут на островах коммерческую деятельность и поддерживают свой, достаточно обособленный, образ жизни.

значима для *кутим сесельва*, как называют сейшельцы свою традицию³, индийско-индонезийские особенности внешности человека ощущаются здесь как знаки его иноэтничности, что особенным образом сказывается в том сегменте локальной культуры, который именуется *гри-гри*.

В креольских (и не только) культурах – то есть культурах потомков африканских рабов по преимуществу, что в полной мере относится к сейшельцам, – слово «гри-гри» означает колдовство, ритуалы черной магии, талисманы, обереги, амулеты, снадобья чародеев и разнообразные атрибуты магических процедур.

Закрепившееся на Сейшелах как маркер любых проявлений демонического и, в широком смысле, наименование локальной демонологии как таковой, слово «гри-гри»⁴ не имеет отношения к собственно Мадагаскару, однако при этом слово *Мадагаскар*, как и вообще все «мальгашское», в сейшельском демонологическом дискурсе концентрированно нагружены демонической семантикой. Содержание рассказа про Зару, с сейшельской точки зрения, несомненно, подтверждало бы данное понимание вещей, поскольку любой сейшелец, как правило, хорошо осведомлен о том, что «добровольная одержимость духом умершего», как и иные актуальные формы гри-гри, «имеет место во многих уголках Мадагаскара», о чем сообщается в тексте.

Одержимость духом на Сейшелах считается проявлением особого вида гри-гри под названием *Пти* (или *Ти*) *Альбер*. Пти Альбер – весьма значимая часть традиции, восходящая к практикам европейской чернокнижной магии⁵. Пастор сейшельской англиканской церкви Ф. Чанг-Хим обращает внимание на то, что объектами этого «самого страшного», с его точки зрения, колдовства нередко становятся «юные девушки»: жертва вдруг начинает

³ *Koutim seselwa* (сейш.) – традиционная сейшельская культура.

⁴ *Gri* (сейш.) – коричневый, в локальном языковом сознании не имеет отношения к *gri-gri* (сейш.); вопрос о происхождении слова «гри-гри» остается неясным, в различных своих значениях оно распространено в демонологических традициях франкофонной Африки южнее Сахары, в креольских культурах с афроэтнической компонентой и современном лексиконе вуду.

⁵ *Pti (Ti) Alber* (сейш.) – тип колдовства, гри-гри, название которого происходит от второй из двух книг по черной магии, изданных во Франции в самом начале XIX в. и завезенных на Сейшелы французскими колонистами: *Secrets du Grand Albert (Тайны Альбера Великозо)* и *Secrets du Petit Albert (Тайны Альбера Малога)*. Подробнее о взаимоотношениях африканской и европейской магических традиций в сейшельской демонологии см. в [Милюкова 2016].

говорить голосом овладевшего ею духа и в результате теряет рассудок⁶. Безумие как бы становится демоническим свойством самой жертвы, подвергшейся атаке Пти Альбера.

Принципиальное различие между Зарой и сейшельской девушкой в качестве проводника голоса *демонического* духа (а по замечанию одной почтенного возраста жительницы сейшельского острова Прален⁷, «все духи – хулиганы», что по сути не противоречит толерантному мнению родственников и окружения Зары о «личных» свойствах духов, посещающих их дом), – в гри-гри дискурсе маркировано устойчивыми словосочетаниями: *fiy malgas* (т. е. *мальзашская девушка*) и *zenn fiy* (буквально: *молодая девушка*). Причина, лежащая в основе дефиниции, фиксирующей этническую принадлежность одной из девушек, вполне объясняется точным замечанием мадагаскарского текста о *добровольной* одержимости Зары. Вместе с тем в рамках гри-гри дискурса *оба* маркера относятся к персонажам, пребывающим во власти демонических сил, то есть обозначают того, кто – добровольно или же иначе – вышел за пределы сугубо человеческой реальности. В этом смысле оппозиция *fiy malgas* – *zenn fiy* проявляет себя как одна из аутентичных форм выражения универсального для любой культуры принципа границы, отделяющей мир людей от демонического пространства. Понятно, что в конкретной традиции контуры пролегания такой границы будут иметь свои символические очертания: в частности, в то время как для Зары и ее круга этим значением, очевидно, преисполнен ритуал выбеливания рук и лица, на Сейшелах важнейший сегмент этой символической границы – *Мадагаскар* – вынесен сегодня в пространство локальной географии⁸.

⁶ Ф. Чанг-Хим пишет: «The most dreaded type of magic in Seychelles is what is locally known as “P’tite Albert”, a supposed kind of black magic. “P’tite Albert”, a magical spirit, is supposed to take possession of persons as well as properties, like houses, for example. A possessed victim, sometimes young girls, will have the spirit speaking from inside her and fear might cause the person to go off his mind» [Chang-Him 1975: 28].

⁷ *Praslin* – второй по величине и значимости из Сейшельских островов.

⁸ Необходимость выбеливания лица при апелляции к сверхъестественным силам к настоящему моменту, по-видимому, уже совсем забыта сейшельской традицией, хотя в 60-е гг. прошлого столетия подобная практика ещё сохраняла актуальность: интересно, например, свидетельство бывшего сотрудника советского дипломатического представительства на Сейшельских островах о попытке «воздействия» таким способом на решение судьи, предпринятой со стороны родственников обвиняемого, когда в ходе слушания дела в зале заседаний суда вдруг появилась темнокожая мадам с выбеленным лицом.

Принадлежность *fiy malgas* этому сегменту пространства не исчерпывает его содержания. В сейшельской традиции Мадагаскар имеет значение особого сакрального топоса при осуществлении одной из важнейших магических процедур, целью которой является возвращение так называемого *дандосьи* (местное название зомби) из демонического мира в мир людей⁹. Речь идет о живом мертвце, которого иногда, как считается, можно «вытащить», то есть вернуть к человеческой жизни. Обязательной фазой всей процедуры является кардинальная смена территориального существования дандосьи, что на практике означает выдворение его за пределы Сейшельских островов. Наиболее предпочтительным местом такой депортации, весьма продолжительной, а в отдельных случаях и окончательной, считается Мадагаскар (реже – Маврикий), который, принимая дандосью с целью его последующего возвращения в мир людей, парадоксальным образом подтверждает тем самым свой безусловный демонический статус, поскольку «дандосья – это *всегда* гри-гри», как говорят сейшельцы.

Утверждение имеет двойной смысл. С одной стороны, речь идет о *жертве* колдовства, то есть о человеке, переставшем быть *таковым* по чьей-то злой воле. Следовательно, с другой стороны, подобная жертва – это «всегда» результат гри-гри, у которого есть заказчик и *исполнитель*, нередко выступающие в одном лице. Имена наиболее злобных *сорсье*¹⁰ (или *мальфетеров*¹¹, как их часто именовали в прежние времена), прославившихся на этом поприще, традиция сохраняет в ореоле почтительного ужаса.

Следует сказать, что в ряду сейшельских магических специалистов различного профиля особое место занимает так называемый *боном дибуа* [*bonnonm dibwa* (сейш.)] – лекарь и колдун, пребывающий в эксклюзивном контакте с сакральной природной субстанцией [соответственно, *бонфам дибуа* – *bonnfanm dibwa* (сейш.)], – когда речь идет о женщине]. Его значение и специфическая роль в традиции определяются тем, что, обладая, по-видимому, аналогичными с мальфетером способностями («ты не станешь боном дибуа, если не был мальфетером», «эти двое ходят вместе» и т. п. – таковы формулы его присутствия в гри-гри дискурсе), он скорее не склонен делать зло и поэтому часто бывает призван для установления защиты от гри-гри, а также, если момент не упущен, для исправления ситуации.

⁹ *Dandosya* (сейш.) от *ndondoca* – язык народа яо (банту), Вост. Африка.

¹⁰ *Sorsye* (сейш.) от франц. *sorcier* – чародей, колдун, знахарь, хитрый.

¹¹ *Malfeter* (сейш.) от франц. *malfaiteur* – злодей, злоумышленник, преступник.

Сейшельскому *bonnonm dibwa* в русском языке наиболее близки по общему значению сочетания таких слов, как «лесной добряк» или «лесной дядюшка». В данном случае важен внутренний смысл словосочетания, который проступает отчетливее при сопоставлении его с другим – *pye dibwa* (*nye дибуа*), образованным по той же модели (сейшельское *dibwa* означает «древесина», «древесность») и указывающим на дерево вообще – любое. В названиях конкретных деревьев слово *dibwa* заменяется на «папайя», «кокос», «банан» и т. п. (*pye rарауа*, *pye koko*, *pye banan*¹²), при этом слово *pye* никогда не употребляется самостоятельно ни в отношении какого-либо определенного дерева, ни как обозначение дерева вообще. Аналогично и после слова *bonnonm*, вместо *dibwa*, выступающего своего рода маркером той субстанции, в родстве с которой пребывает колдун, должно следовать имя конкретного человека (боном такой-то), но в коммуникативной ситуации деликатного и конфиденциального характера – например, при рассказе о посещении боном дибуа – чаще употребляется слово *tonton* (*тонтон*), то есть просто «дядюшка», или, если речь идет о женщине, *tantin* (*тантин*) – «тетушка», которые, в отличие от *bonnonm* и *bonnfanm*, не требуют после себя обязательного употребления конкретного имени специалиста и, следовательно, его постоянного упоминания в разговоре, что в таких случаях считается предпочтительным¹³. Однако регулярное уточнение существует, и оно иного рода: к слову «тетушка» иногда добавляется определение «мальгашская» – *tantin malgas*.

Профессиональный уровень мадагаскарских магических специалистов, с точки зрения сейшельцев, в целом намного выше местных, поэтому, выбирая между *tantin* и *tantin malgas*, сейшелец скорее обратится ко второй, несмотря на традиционный страх перед всем «мальгашским» и повышенную стоимость услуг. «...Полно всякого такого, когда приходится ехать к боном дибуа на Мадагаскар», «...там они показывают тебе <все> на белых простынях...» (т. е. могут использовать простыню как экран для рассмотрения проблемных обстоятельств в жизни пациента),

¹² В локальной картине мира банан является, конечно, деревом, а не травой, как в научной классификации.

¹³ Здесь следует также учитывать, что отправление любых гри-гри услуг еще с колониальных времен на Сейшелах формально преследуется законом – в соответствии со специальным постановлением властей о запрете магии и колдовства, принятым в 1958 г., хотя практика его применения фактически не была реализована (если не считать нескольких судебных дел полувековой давности, никак не сказавшихся на жизни традиции).

«...те люди, которые туда едут, им надо точно знать, кто их враг, кто причиняет им боль...», «если, <например>, твой муж тебе изменяет с другой женщиной, все такие вещи...» – типичные объяснения причин, заставляющих сейшельца, как и для разрешения проблем с дандосьей, отправиться на Мадагаскар. Логичным образом для сейшельских магов и целителей остров также является местом особого притяжения, выступая в этом случае чем-то вроде «методологического» центра или центра повышения специальной квалификации.

С целью приема пациентов, не имеющих возможности посетить Мадагаскар, его специалисты время от времени сами приезжают на Сейшельские острова. Регулярные визиты какой-либо мальгашской тетушки (часто это именно *tantin malgas*) неизменно расширяют круг ожидающих ее очередного приезда, что, в свою очередь, укрепляет целостность гри-гри дискурса. По словам одного из сейшельцев, в доме матери которого на острове Маэ¹⁴ малагасийская целительница, пребывая на Сейшелах, постоянно арендовала апартаменты для проживания и практики, он был совершенно потрясен, когда однажды увидел, как в результате проведенного ею ритуала очищения от гри-гри у пациентки, жаловавшейся на продолжительное недомогание, началась рвота, массы которой содержали «какие-то тряпки, комки шерсти, волос и другой мусор...». «Никогда не поверил бы, что так бывает!» – отмечает 37-летний информант, молодой современный человек, поясняя свое отношение к данной стороне сейшельской жизни той же сакраментальной фразой, что и мадагаскарец Дени при описании им метаморфоз, претерпеваемых Зарой во время контакта с духом мальчика.

История Зары для большинства сейшельцев, таким образом, – это рассказ о том, как *мальгашская девочка* в своем стремлении обрести статус *мальгашской тетушки* упражняется в умении устанавливать контакт с духом, который в сейшельской традиции скорее всего был бы отнесен к категории *бан намм*, то есть к так называемым *наммам*¹⁵. Считается, что в результате внезапной смерти от несчастного случая, каковой и была гибель упавшего в колодец мальчика-водоноса, дух человека не может сразу покинуть этот мир. Такой дух, или намм, скитается «вблизи земли» и нередко в темное время суток беспокоит ее обитателей своим невидимым присутствием. Управляемый колдуном, по заданию

¹⁴ *Mahe* – самый крупный из Сейшельских островов.

¹⁵ *Nanm* (сейш.), *bann nanm* (pl.) – предп. от *âme* (фр.) или *pinam* (тамилск.): дух человека, умершего внезапной смертью, случайной или насильственной.

последнего он легко становится инструментом осуществления различных гри-гри. Иерархия намма в традиции несопоставима с демоническим статусом Пти Альбера, однако гри-гри эффект от его использования может быть крайне серьезным.

Как утверждает один из наиболее авторитетных сегодня представителей сейшельского гри-гри сервиса мсье П., имеющий обширную практику на острове Маэ, управлять наммом следует жестко. Для своих целей уважаемый сорсье, регулярно апеллирующий к Пти Альберу «в лице» индивидуального духа-водителя, который форматирует проблему и транслирует необходимые для ее решения инструкции, «берет» наммов на спидвее, где внезапная и случайная гибель часто настигает людей: «...Там их полно – приходи и бери!» При этом он уточняет, что в его работе необходим не любой намм, но только дух, именуемый *мове намм*, что буквально означает «плохой намм»¹⁶, – стоит заметить, по-видимому, приблизительно с такими характеристиками, как у духа мадагаскарского мальчика-водоноса, готовящегося вместе с Зарой к сдаче теста на профпригодность, или (что, наверное, еще лучше) как у того, с которым не смогла совладать кухня Зары Аник.

Изыщное эссе о «мальгашских девочках», осваивающих процедуру вызывания духа для обретения соответствующих профессиональных навыков в сфере магии и целительства, позволяет, таким образом, расширить контекст рассмотрения типологических свойств живых традиций, принадлежащих акватории Индийского океана как целостному культурному пространству, многосложная идентичность которого подлежит научному описанию.

Литература

- Милюкова 2016 – Милюкова Е.В. «Белый» – «черный»: сейшельская устная традиция об одном из аспектов креольской идентичности // Свое среди чужого, чужое среди своего. М.: РГГУ, 2016. С. 161–182.
- Chang-Him 1975 – Chang-Him F. The Seychellois: in search of an identity – an analytical study. Toronto, 1975.

¹⁶ *Move namm* (сейш.)

References

- Milyukova E. V. (2016) “White” – “black”: oral tradition of the Seychelles concerning an aspect of Creole identity. *One’s own amidst others’, others’ amidst one’s own*. Moscow: RSUH. (In Russ.).
- Chang-Him F. (1975) *The Seychellois: in search of an identity – an analytical study*. Toronto.

Информация об авторе

Елена В. Милукова, кандидат культурологии; Россия, Москва,
lnmlkv30@gmail.com

Information about the author

Elena V. Milyukova, Cand. of Sci. (Cultural Studies); Moscow, Russia,
lnmlkv30@gmail.com

УДК 39

DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-180-199

Фольклорное наследие с. Серегово в коллекции Национального музея Республики Коми

Юлия А. Крашенинникова

*Коми научный центр Уральского отделения РАН, Сыктывкар,
Республика Коми, Россия, krashennikova@rambler.ru*

Аннотация. Целью работы является презентация коллекции фольклорно-этнографических записей, сделанных в 1935–1936 гг. от русского населения села Серегово (Княжпогостский район Республики Коми). Появление этого населенного пункта связано с организацией в конце XVI в. на реке Вымь соляного промысла и притоком на эту территорию переселенцев из разных местностей России. Материалы рассматриваются по жанровому признаку; отмечены некоторые черты поэтики, функционирования и бытового назначения фольклорных произведений. Сопоставление текстов с записями из локальных традиций Русского Севера показывает близость (стилевую, функциональную) местных материалов к севернорусским. С другой стороны, названия ландшафтных объектов, прозвища жителей, реализация тем, связанных с соляным месторождением и солеваренным промыслом, свидетельствуют о местном происхождении представляемых в работе текстов, некоторые из них публикуются. Проведено сопоставление архивных записей с экспедиционными материалами 2014 г., зафиксированными сотрудниками сектора фольклора ИЯЛИ. На отдельных примерах показано, что фольклорно-этнографические материалы 1930-х гг. могут использоваться для уточнения местного репертуара, анализа состояния локальной традиции конца XIX – первой трети XX в., оценки ее динамики.

Ключевые слова: рукописные фольклорно-этнографические записи, русские локальные традиции, Республика Коми, 1930-е гг., описание, систематизация

Для цитирования: Крашенинникова Ю.А. Фольклорное наследие с. Серегово в коллекции Национального музея Республики Коми // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2019. № 2 (2). С. 180–199. DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-180-199

Folklore heritage of the village Seregovo in the collection of the National Museum of the Komi Republic

Yulia A. Krasheninnikova

*Komi Research Centre of the Ural branch of the RAS, Syktyvkar,
Komi Republic, Russia, krasheninnikova@rambler.ru*

Abstract. The paper presents a collection of folklore and ethnographic transcripts of the Russians of Seregovo village (Knyazhpogostsky Region, Komi Republic), dating from 1935–1936. The village was founded in the end of the 16th century when salt-works was started by the river Vym, as migrants from various parts of Russia moved there. The data is dwelled upon according to genres, some features of poetics, functioning and everyday pragmatics of the texts are noted. Comparing these texts to those from North Russian local traditions shows some stylistic and functional congeniality between them. On the other hand, toponymics, nicknames and themes pointing to the salt mines and salt-works indicate local genesis of the presented texts, some of which are published. Archive texts are compared to field materials from 2014, recorded by the staff of the Folklore Section of the Institute of Linguistics, Literature and History. Certain samples exemplify that folklore and ethnographic materials dating from the 1930s may be implemented to detail local repertoire and to analyse the status and dynamics of local tradition from the end of the 19th century till the 1930s.

Keywords: handwritten folklore and ethnographic transcripts, Russian local traditions, Komi Republic, 1930s, description, systematization

For citation: Krasheninnikova Yu.A. Folklore heritage of the village Seregovo in the collection of the National Museum of the Komi Republic. *Folklore: Structure, Typology, Semiotics*. 2019; 2 (2): 180-199. DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-180-199

В фондах Национального музея Республики Коми хранится коллекция рукописных фольклорных материалов, записанных в период 1910–1930-х гг. преимущественно от коми (зырян и пермяков), в меньшей степени от русского населения, проживающего на территории Республики Коми и Коми-Пермяцкого авто-

номного округа. Записи фиксировались в ходе собирательской работы краеведами-любителями, корреспондентами Общества изучения Коми края, местными жителями, а также во время учебных практик студентами Коми государственного педагогического института (бывший Педтехникум повышенного типа).

Полагаем, что это первое в республике рукописное собрание разножанровых фольклорных материалов, характеризующих материальную и духовную жизнь народа коми в ее региональной специфике, записанных местными собирателями (специалистами, энтузиастами). Нами написана отдельная работа, посвященная особенностям формирования и хранения коллекции, сложностям, связанным с ее обработкой и описанием, востребованности коллекции исследовательской аудиторией, тематике опубликованных материалов, к которой и отсылаем наших читателей [Крашенинникова 2016].

В центре внимания собирателей тех лет была традиционная культура и фольклор народа коми. Тем ценнее оказываются материалы, записанные в компактных русских локальных традициях республики. Эти традиции формировались русскими переселенцами из северных, северо-восточных и центральных губерний России в условиях довольно тесного окружения коми населением и контактов с ним. Переселение русских происходило в силу различных социально-экономических, религиозных причин XVI–XIX вв., в частности, в связи с зарождением и развитием промышленности (солеваренное, чугунолитейное производство), освоением северных территорий, конфессиональными процессами и др. Это локальные традиции сел Усть-Цильма (Усть-Цилемский р-н), Лойма (Прилузский р-н), Серегово (Княжпогостский р-н), поселков Нювчим (Сыктывдинский р-н), Кажым и Нючпас (Койгородский р-н), об этом подробнее [Власов, Канева 2006: 24–25; Бандура, Крашенинникова 2011] и др. Экспедиционные обследования большинства русских традиций начаты в конце XX – начале XXI вв., исключение составляет усть-цилемская фольклорная традиция, попавшая в поле зрения исследователей в конце XIX в. благодаря открытию на Печоре эпоса.

Полноценная коллекция фольклорных материалов была записана шестью собирателями (Е. Башлыковой, В. Цивилевой, А. Швецово́й, Кондыревой, А. Н. Шергиным, Немчиновой) предположительно в 1935–1936 гг. в с. Серегово и д. Часадор, по современному административному делению относящихся к Сереговской администрации Княжпогостского района Республики Коми¹.

¹ Материалы содержатся в двух делах, хранящихся в Национальном музее РК: КП 12484. Л. 158–170 об. Зап. Е. Башлыкова 19.04.1935 г.

Сложение состава местного населения обусловлено появлением в конце XVI в. на реке Вымь соляного промысла и притоком на эту территорию выходцев из разных местностей [Власов, Канева 2006: 26]².

В Сереговской коллекции представлена сказочная и несказочная проза, тексты свадебной лирики, частушки, заговорно-заклинательная поэзия, детский и материнский фольклор, загадки, пословицы, поговорки, приметы, предписания, прозвищный фольклор. Особенности поэтики, функционирования и бытового назначения многих фольклорных произведений указывают на близость к записям из локальных традиций Русского Севера, а более детальное сопоставление местных материалов, в частности, с севернорусскими, дает довольно много текстологических «пересечений». С другой стороны, такие маркеры, как названия ландшафтных объектов, прозвища жителей, указания на соляной промысел и др., встречающиеся в архивных материалах, указывают на местное происхождение этих текстов³.

в с. Серегово; КП 12484. Л. 112–142 об. Зап. В.И. Цивилева в с. Серегово; КП 12481. Л. 64–76. Зап. Немчинова в с. Серегово; КП 12481. Л. 152–179. Зап. А.Н. Шергин в с. Серегово; КП 12481. Л. 529, 626–631. Зап. А. Швецова в д. Часадор Сереговского с/с; КП 12481. Л. 540–542, 549–554. Зап. Кондырева 14–15.06.1935 г. в с. Серегово. Цитированные в работе тексты приводятся с соблюдением орфографии оригиналов, пунктуация наша.

² Также в музейной коллекции мы обнаружили небольшой корпус текстов, записанных предположительно в с. Лойма Прилузского района республики. Мы атрибутируем эту коллекцию как лоемскую по нескольким показателям: наличие текста свадебной величальной песни «Спо болоту, спо болоту, спо за кустичку ходит голубь, ходит голубь со голубушкою...», зафиксированной и в современных записях, сделанных в Лойме (см.: Отчеты о полевых исследованиях фольклорно-этнографических экспедиций в Прилузском районе Республики Коми в 2004, 2010 гг. (НА Коми НЦ УрО РАН: Ф. 5. Оп. 2. Д. 742. Л. 27, 133; Ф. 5. Оп. 2. Д. 789. Л. 78); тексты записывались Н. Лобановой от информанта Шехонина – обе фамилии имеют довольно широкое распространение на лоемской территории).

³ Сотрудниками сектора фольклора ИЯЛИ в 2014 г. было предпринято обследование фольклорной культуры с. Серегово с целью фиксации современных материалов и сопоставления их с записями 1930-х гг., отчет об экспедиции см.: Крашенинникова Ю.А., Низовцева С.Г., Шахматская П.А. (2016) Отчет о полевых исследованиях фольклорной экспедиции в Княжпогостском районе Республики Коми в 2014 году (НА Коми НЦ: Ф. 5. Оп. 2. Д. 843. 176 л.).

Суеверная проза представлена традиционными сюжетами демонологических (суеверных) рассказов о колдунах, о проклятых местах, о демонологических персонажах, контактирующих с человеком. В рукописях эти тексты называются «случаями или легендами из жизни с. Серегово» (НМ РК. КП 12484. Л. 113 и др.): сюжеты о нищем с Мезени, «посадившем» кикимору в печь сереговской хозяйки по прозвищу Пителикова за отказ его накормить, о колдунье – «вешнице», превратившейся в рождественский сочельник в сороку и воровавшей серебряные монеты⁴. Любопытное предание о нечистом месте близ с. Серегово:

В шерсти верстах от Серегово по тракту в Усть-вымь свалена лиственница. Она свалена уже очень давно, несколько десятков лет. Около нее есть яма. Около этой ямы и лиственницы временами пугает (кажется). Вот один такой случай, который произошел в глазах нескольких сереговских женщин. В один день трое женщин пошли за коровами в лес. Идя по дороге на шестой версте, как раз около лиственницы, они увидели всадника на белой красивой лошади. Он был одет почти весь в золото. Всадник на лошади скакал поперек⁵ дороги, сильно размахивая ногами, как будто желал снять сапоги. Он что-то кричал. Женщины испугались и вернулись домой без коров. Когда они вернулись, т. е. пошли домой, всадник вскричал в зад им: «Прощай, Москва, золотые маковки». Когда женщины пришли домой и рассказали про это старикам, то старики стали их ругать, говоря: «Эх вы, дикие, ведь надо было снять сапоги с этого всадника и бросить в яму, тогда бы на том месте вместо леса стала Москва с золотыми маковками». Эту лиственницу считают волшебной, т. к. она лежит там очень давно и не гниет. И никто не смеет

⁴ Сюжеты о колдуньях-вещицах довольно популярны в местной традиции, это подтверждается и современными экспедиционными записями. Так, во время экспедиционного обследования населенных пунктов Сереговской администрации нами записан корпус текстов о вещицах (мотивы превращения в птицу, животное, колесо; умение летать – залетать в дом и вылетать из него через печную трубу, умение насыпать порчу на человека или животное, мотив порчи скота – колдунья «забирает» молоко у коров; вещица становится безопасной и не может нанести вред, когда у нее выпадает последний зуб; если ударить превратившуюся в кого-либо вещицу, то на следующий день ее можно обнаружить по синякам, увечьям и др.) (зап. Ю.А. Крашенинникова в 2014 г. от уроженцев с. Серегово: К.В. Никитенко, 1931 г.р., М.И. Васильевой, 1947 г. р., А.И. Лещиковой, 1940 г. р., А.Д. Мандрыкина, 1921 г. р., В.И. Лещикова, 1936 г. р.).

⁵ Испр., в ркп. «по перег».

взять её на дрова, а так же не смеет садиться на неё (НМ РК. КП 12484. Л. 140–141 об.)⁶.

Со свадебной тематикой связаны сюжет о споре на свадьбе трех колдунов (Ивана Шуурового, Ивана Колесова, Ивана Морохова) и сюжет об испорченной на свадьбе невесте, в котором упоминаются, как предполагаем, конкретные жители с. Серегово – молодожены Иван Данилович и Серафима Степановна, усть-вымский лекарь Бречалов и сереговский колдун Мамин.

Зафиксировано три сказки о животных, одна новеллистическая и одна волшебная сказка: «Петушок и курочка» (НМ РК. КП 12484. Л. 168–170 об. СУС 2021А=АА*241 I, 2032 «Смерть петушка»), «Волк и лисица» (НМ РК. КП 12484. Л. 130–131 об. СУС 43* «Лубяная и ледяная хата» («лиса-воровка»), СУС 15 «Лиса-повитуха»), «Заяц» (НМ РК. КП 12481. Л. 168–169), «О попе и его работнике Иване» (НМ РК. КП 12481. Л. 164–167. СУС 1009 «Сторожи дверь хорошенько», СУС 1132 «Бегство от работника» (от дурака), СУС 1120 «Хозяйка (поп) сброшена в воду вместо работника»), «Еленушка и братец» (НМ РК. КП 12484. Л. 132–133 об. СУС 450 «Братец и сестрица»).

Из лирических жанров представлены тексты обрядовой (свадебной) лирики и частушки. На свадьбе исполнялись величальные

⁶ В 2014 г. при сплошном обследовании населенных пунктов Княжпогостского района Республики Коми (с. Серегово, пос. Ляли, д. Часадор, д. Кошки) из образцов несказочной прозы были записаны суеверные рассказы о колдунах и колдуньях-вещицах (целый спектр мотивов: особые способности, соперничество двух колдунов, трудная смерть колдуна и передача знания, наказание колдуна за колдовство, насылание порчи и ее лечение, способность колдуний-вещиц превращаться в животных и птиц и проч.; предлагаются варианты народной интерпретации номинации «вещица»), устные рассказы, в которых содержатся представления о сглазе; топонимические предания и легенды (предания о появлении населенных пунктов Серегово, Ляли, Кошки и первопоселенцах; в текстах название поселка Серегово связывают с открытием солеваренного промысла (купец Серегов или братья Серегины образовали промысел; приехавший первым на эти места человек по имени Сергей открыл соляные залежи, организовал промысел и стал первым его владельцем), легенды об обетных крестах с. Серегово, четырех листовницах, выросших около церкви в с. Серегово, предание о схватке сереговцев и словецких монахов за владение солеваренным заводом, легенды с христианской тематикой (например, о царевне Ираиде и Иоанне Крестителе). Из устной прозы также зафиксированы рассказы о людях, заблудившихся в лесу, в связи с этим записаны различные прескрипции, запреты и предписания и проч.).

песни «За двором да за дворянским...» (опевают жениха и невесту на вечеринке), «Полоса ли моя, полосынька, да полоса ли моя непаханая...» (пелась гостье-вдове), «За тыну ли я...» (замужней женщине), «Каты-покаты женихи наши богаты...» (парню-подростку).

В коллекции представлено 185 частушек (любовные, рекрутские, свадебные и др.). Географические реалии, зафиксированные во многих текстах («сереговская гора», «сереговская труба», «кошкина гора»⁷), указывают на «местное» их происхождение:

Как по Кошечкой горе
Полотенце тянется.
Не ходил бы [в] тот в конец
Да одна девчонка нравится (НМ РК. КП 12481. Л. 630).

Унеси, леший, на Вычегду
Сереговский завод.
На сереговском заводе
Весь измучился народ (НМ РК. КП 12484. Л. 162).

Эх ты, милая моя,
Как тебе не стыдно,
Через твой горбатый нос
Серёгово не видно (НМ РК. КП 12484. Л. 121 об.).

Как Серёговска гора
Чем она украшена?
Ёлками, берёзками
Да девками молодками (НМ РК. КП 12481. Л. 176).

Как Серёговский курорт⁸,
Чем он всем понравился?
Местом случки служит он,
Вот чем он понравился (НМ РК. КП 12481. Л. 176) и др.

В частушках упоминаются имена и прозвища местных жителей (например: «Девки в лодочке катаются // Под лодочкой вода, // Белы юбочки смочили // Перевозчику беда, // Перевозчик молодой // Саша Лещиков баской» (НМ РК. КП 12484. Л. 121); «Гидор

⁷ Местное название возвышенности, расположенной рядом с деревней Кошки Сереговского с/с.

⁸ Благодаря наличию соляных и минеральных источников в с. Серёгово в 1929 г. был открыт бальнеологический санаторий «Серёгово».

баню продаёт, // Гидориха не даёт, // Гидорёночки пищат, // Под угор баню тащат...» (НМ РК. КП 12484. Л. 121 и др.), представителей местной власти («Никого мы не боимся: // Кулака, предателя. // Только, только мы боимся // Ваньку председателя...» (НМ РК. КП 12484. Л. 164), сатирические характеристики священнослужителей:

На горе стоит монах,
Молится он богу.
Ему трактор наш вчера
Пересёк дорогу (НМ РК. КП 12481. Л. 69).

По Серегову идем,
Воробушки чирикают,
А у нашего попа
От страха зубы чикают (НМ РК. КП 12481. Л. 174).

На горе стоит монах,
Молится лениво,
Ищет вшей в своих штанах
И кладет в кадило (НМ РК. КП 12481. Л. 174).

Особенности местного быта, соляного промысла, топографические реалии закрепились в некоторых метеорологических приметах. Считалось, что в соляном амбаре лопата, которой убирают соль, становится сырой перед дождем; сухая соль отсыревает также перед дождем (НМ РК. КП 12481. Л. 159). Весной по началу движения воды в Богадильском ручье судили о таянии льда на реке Вымь: «У нас есть ручей под названием багадильский, когда он весной начинает бежать, то после 12 дней идёт лёд по Выми» (НМ РК. КП 12481. Л. 157)⁹.

⁹ Ср. с современными материалами, записанными в с. Серегово в 2014 г.: «[Ручей Шыдма или Шыдьма? Как правильно?] Шыдма. Из окна моего видно, с кухни. Это типа гора, и через нее течет ручей. Ну, называют по-разному его, кто как. [Как?] Богадильня. А на самом-то деле Богодильня. И это Богадильский ручей. А название-то он получил, потому что стояла, ну, типа церквушки, куда ходили [жители], церкви-то большой не было вначале, Богу молились» (Зап. С.Г. Низовцева, 11.06.2014 в с. Серегово от Е.С. Макарова 1931 г. р., ур. с. Серегово). «М[естечко] Шыдас – [там располагалось] заведение для малоимущих, (трактир) – приют, заведение, столовая, привечали бедных. <...> Примета местная: как Шыдма пошла, через 10–12 дней Вымь идет (открывается река)» (РФ. Полевой дневник С.Г. Низовцевой, л. 24. Зап. С.Г. Низовцева,

Календарный фольклор представлен, в частности, текстом рождественской песни «Хозяина звали во пир пировати, во стол столовати...», которую пели после того, «как прославят Рождество»:

Хозяина звали, хозяина звали
 Во пир пировати, во стол столовати.
 Хозяюшку дарили, хозяюшку дарили
 Да кунней шубой, да кунней шубой,
 Да под атласом да под зелёным.
 Сыновей его дарили, сыновей его дарили
 Да по добру коню да по вороному.
 Дочерей его звали, дочерей его звали
 Да на свят вечер, да на свят вечер.
 Дочерей его дарили да по веночку,
 Да по золотому.
 А нам христословцам, а нам христословцам,
 Не рубль, не полтина,
 Не рубль, не полтина,
 Одна злата гривна
 Да блюдо шанег,
 На шаньге-то козулька,
 На козульке – рогулька,
 На рогульке – виночарка,
 На виночарке-то – берёзовая палка.
 Эх! Открывайте сундучки
 Да вынимайте пяточки,
 Ясны звёздочки, малы деточки (НМ РК. КП 12484.
 Л. 135–135 об. Зап. В.И. Цивилева от бабушки, 76 лет,
 ур. с. Серегово).

Зафиксировано несколько рождественских гаданий, которые сопровождалась лаконичными приговорами. Например, в одном из них участвовало нечетное количество девушек, одна из которых набирала кадку снега и приговаривала: «полю, полю снег на собачий след, где собачка з[а]лает, там мой суженый живет» (НМ

08.06.2014 г. в с. Серегово от Н.Н. Езовских, 1944 г. р., ур. с. Серегово). В одном из интервью встречается любопытная интерпретация названия Шыдма: «Шыдма <...> в переводе с коми на русский – гостиница-столовая. Когда церквушка стояла, там ночевали зыряне из Кошек, Ыба [названия деревень. – Ю. К.]. Как гостиный двор. Может быть, столовая, я точно уже не знаю» (Зап. С.Г. Низовцева, Ю.А. Крашенинникова 11.06.2014 г. в с. Серегово от Е.С. Макарова 1931 г. р., ур. с. Серегово). С коми шыдма буквально можно перевести как ‘медовый суп’ (от шыд – суп, ма – мед).

РК. КП 12481. Л. 627). Другое гадание происходило на Крещение у проруби: «напишешь на бумажке имена у кавалеров и положишь [в] карман. Когда поп кончает свою молитву читать, ис¹⁰ кармана выбрасываешь [все бумажки. – Ю. К.] и оставляешь одну. Кое имя останется, за того и выйдешь замуж» (НМ РК. КП 12481. Л. 627). При гадании на перекрестке дорог гадающие чертили круг и, зайдя внутрь круга, говорили: «Все черти к нам и чертихи к нам во круг круга сходите, а в круг не заходите» (НМ РК. КП 12484. Л. 128; вар.: «круга круга ходи, в круг не заходи» – НМ РК. КП 12481. Л. 153).

Заговорно-заклинательная поэзия представлена детскими (на здоровый сон, от сглаза, банными), лечебными, свадебными, скотоводческими (от порчи и при вводе нового животного в хлев, для яйценоскости кур и др.), сельскохозяйственными, окказиональными заговорами, приговорами, присушками, приговорами домовому, приговорами при переходе в новый дом и др.

Детские заговоры и приговоры направлены на здоровье ребенка, здоровый сон, защиту от сглаза; большинство зафиксированных текстов произносилось в бане, например:

Моют в бане ребенка, и чтобы он был здоров и не урочился, ему приговаривают: Банюшка, парушка, Соломония бабушка, мыла да парила, на резвые ноженьки поставила, банюшке на стоенье, милому диточке на здоровье; Бабушка дает, мамушка берет на сон да на угомон, да на доброе здоровье; Будь счастлив, будь здоров, будь талантлив (НМ РК. КП 12484. Л. 127–127 об.).

Бабушка дает, матушка берет, на сон да на угомон, да на доброе здоровье (Там же).

Когда ребенка начинают окатывать водой, то берут его на левую руку, а правой три раза плещут водой и говорят: «С гуся вода, с лебедя вода, с нашего Ванюшки вся худоба» (НМ РК. КП 12481. Л. 540; вар.: НМ РК. КП 12481. Л. 626).

Процесс правки рук и ног у ребенка также происходил в бане и сопровождался приговорами. Объединяющей для всех имеющихся текстов является формула «ручки да ножки, брат да сестричка», которая в некоторых записях представляет собой весь текст, в других текстах соединяется с формулами «наказание за порчу» («кто урочит, тому чирей в глаз»), «передача боли животному»:

Ручки да ножки, брат и сестричка, уроки, призоры на темные леса, завидящему чирей за щеку и т. д. (НМ РК. КП 12484. Л. 128 об.).

¹⁰ Так в рукописи.

У вороны боли, // У сороки боли, // А у Милечки заживи. // Ручки да ножки, // Брат да сестричка, // Кто урочит, тому чирей в глаз (НМ РК. КП 12484. Л. 168).

Молочный зуб после выпадения кидали в голбец или за печь с приговором: «Мышка, мышка, на тебе репной, дай мне костяной» (НМ РК. КП 12484. Л. 128; вар.: НМ РК. КП 12481. Л. 540), «Мышка, мышка, на тебе зуб мясной, торокану молочный, а мне костяной» (НМ РК. КП 12481. Л. 626).

Для удаления бородавок завязывали на нитке узелки по количеству бородавок и бросали нитку в печь со словами: «Как ты истлеешь, так и бородавок не будет» (НМ РК. КП 12481. Л. 65).

Заговаривались от порчи: «Сси, сери на свои шары, а на мои не[т]», при этом плевали три раза (НМ РК. КП 12481. Л. 67). Для предупреждения порчи ребенку клали за уши соль; также чтобы леший не унес ребенка, в люльку клали кусок ржаного хлеба.

Для роста волос приговаривали: «Расти коса до пят // Жених-те норовят» (НМ РК. КП 12481. Л. 540).

Записаны скотоводческие приговоры. При вводе нового животного в хлев обращались к домовому «Дедушко-соседушко, пусти ночевать, ночь ночевать да век провековать» (НМ РК. КП 12481. Л. 626; вар.: НМ РК. КП 12481. Л. 540). Чтобы овца возвращалась с пастбища домой, обладала хорошей шерстью (была «домовита и шерстна»), при стрижке обтирали овцу клоком ее шерсти и приговаривали: «Будь шерстна, будь гладка, сама третя скачи в огород» (НМ РК. КП 12484. Л. 127). У коровы из-под левого копыта брали землю с приговором: «Ходи по лугам, ходи по межам, ешь траву, пей ключеву воду, будь стадовита да будь домовита», чтобы животное пришло домой с пастбища (НМ РК. КП 12484. Л. 127 об.). От порчи корову окуривали и приговаривали: «От уроков курю, от призоров курю, завидящему чирей за щеку, кто изурочит, тому в один глаз соль, в другой песок, зола в задницу, чтобы день и ночь золила» (НМ РК. КП 12484. Л. 127). Для обеспечения хорошей яйценоскости курицы первым снесенным яйцом терли голову ребенка с приговором: «Сколько волосочков, столько и яичек» (НМ РК. КП 12484. Л. 128 об.).

Собиратели фиксировали предписания, которые необходимо было выполнять при уходе за домашними животными: на пастбище корову нужно выгонять сырой вицей, в противном случае (если вица сухая) корова похудеет («высохнет»); запрещали брать эту вицу из хлева во время поиска пропавшего животного, поскольку животное не найдется. Зафиксирован запрет говорить слова «птруте мошки, птруте», когда идешь за коровой, иначе ее уведет нечистый дух и др.

Любовная магия представлена в предписаниях и запретах. Чтобы присушить молодого человека, девушка должна была положить на порог прялку так, чтобы он, не заметив, перешагнул ее. Существовал ряд запретов для девушек: не пить воду «из одной посуды» после молодого человека, за которого не собираешься выходить замуж; не сидеть на пороге, иначе замуж долго не выйдешь; не катать вечером белье – в противном случае жених отметит сватовство.

При встрече молодоженов, приехавших после венчания, произносили короткие приговоры-благопожелания: «Будьте богаты, хлебны и шерстны. Совет да любовь на сто годов», при этом посыпали их «пером, зерном и мехом» (НМ РК. КП 12484. Л. 127 об.–128).

Записаны сельскохозяйственные приговоры, которые произносились в первый день сенокосных («Мати Богородица, спаси нас, пособи нам», НМ РК. КП 12481. Л. 626), посевных работ («Уроди, Господи, на нас грешных, на пищих¹¹, на нищих и всех христиан», НМ РК. КП 12484. Л. 128); в последний день жатвы на поле оставляли немного ячменя – «Николаю угоднику на бороду» (НМ РК. КП 12481. Л. 529).

Зафиксировано довольно много предписаний, запретов, прескрипций: для избавления от клопов собрать несколько этих насекомых и положить попу в карман; пол надо всегда мести от входной двери к печи, чтобы добро не вымести; если что-то зашиваешь на себе, то нужно обязательно взять что-нибудь в зубы, чтобы «не пришить самого себя к делу»; перед домом нельзя сажать березу – хозяин дома умрет в молодости; молодого и живого зайца нельзя приносить домой, поскольку он может разорить хозяйство. Найденную подкову нужно приколотить к порогу на крыльце так, чтобы она головой глядела в дом («чтобы дом богател»). Нельзя надевать на голову решето – не вырастешь. Для хорошего роста волос и отсутствия веснушек нужно весной умыться водой с первого дождя, нельзя стричь волосы после захода солнца. При отходе ко сну приговаривают: «Господи, благослови, Христос, около нашего дома железный тын» (НМ РК. КП 12481. Л. 627). Если заблудился («украли дорогу»), нужно сказать: «В зубы кремь, камень в рот», после этого взять кремь в зубы, камень в рот и в таком положении искать дорогу (НМ РК. КП 12481. Л. 153).

Из жанров детского фольклора в рукописной коллекции представлены тексты материнской поэзии (колыбельные песни, песенки, потешки), прибаутки, детские песни, заклички, детский

¹¹ По всей видимости, *сытых*, т. е. тех, у кого есть пища.

игровой фольклор – считалки, сечки, молчанки. Приведем некоторые примеры:

пестушки: Фур-фур-фур, // Полетели, полетели, // На головушку сели, // Золотое яичко снесли (НМ РК. КП 12484. Л. 167). Уточки плавали, плавали, плавали. // На голову сели. Фур-р! Полетели! // Папе сажень! Маме сажень! // Милому мальчику ручки да ножки (НМ РК. КП 12481. Л. 541).

потешка: Сорока, сорока, кашу варила // На порог скакала, гостей поджидала. // Не идут ли гости, не несут ли кашки? // Этому дала на ложку, этому на плошку, // Этому на чашку, этому весь горшок. // Бедный палец (большой) толкет, мелет. // Ши, кашу варит, воду носит. // Здесь тепленько, здесь горяченько. // Ключики, ключики!!! (ребёнка щекочут) (НМ РК. КП 12481. Л. 541) и др.

В числе колыбельных приведен текст песни «Уточка моховая»¹², которая, по наблюдениям исследователей детского фольклора, бытует как в детском фольклоре в качестве масленичной, прибаутки, детской песни, так и в репертуаре взрослых («Уточка полевая») в качестве масленичной, хороводной и плясовой [Новицкая, Райкова 2002: 478].

Из жанров детского игрового фольклора записаны считалки, сечки, молчанки, заклички, прибаутки. Например:

считалки: Ягодка-малинка, // Сахар-от медок, // Пойди, выйди, // Сам королёк (НМ РК. КП 12481. Л. 542); Анка-дранка дри бедру // Фибер, фабер, фибер-фу, // Ан, дран, литерстан, // Эта фита канифан (Там же); Между нами, шалунами, // Есть один большой шалун // Раз, два, три; // Это верно – ты (Там же); В этой маленькой корзинке // Есть помада и духи, // Ленты, кружево, ботинки – // Что угодно для души (Там же) и мн. др.

¹² – Уточка моховая,

Где ты ночесь ночевала?

– Под кустом на болоте,

Под мостом на калине.

Ехались (?) веселые,

Сделали по гудочку.

Вы гудки, не гудите,

Милого сына не будите.

Милый сын за рекою

Пьёт вино зелёное

Из чарочки золотья,

Из ковшичка серебрянна (НМ РК. КП 12484. Л. 137).

заклички: Дождь, дожди, трава, рости, на дедову пшеницу, на бабкин лён поливай весь день (НМ РК. КП 12481. Л. 73); Божья коровка, завтра солнце или дождь (Там же).

молчанки: Давайте, ребята, в молчанки играть. Сорок амбаров сухих тараканов, сорок кадушек моченых лягушек, сорок собачьих хвостов. Шла баба из богатого дома, несла бочку гноя, кто слово смолвит, тот всё и съест (НМ РК. КП 12481. Л. 74).

Жили-были старик со старухой, накопили гнилой картошки четверик с восьмухой, кто слово смолвит, тот всё и съест (НМ РК. КП 12481. Л. 74).

сечки: Секи, секи надцать, // Высеки пятнадцать, // Будь моя правда // Пятнадцать и есть (НМ РК. КП 12481. Л. 631); Ехал саван мимо саду, // Рассказал и написал: // Двадцать три, // Двадцать три¹³ (Там же).

Записано 46 текстов загадок о сельскохозяйственных орудиях труда, предметах домашнего быта, пище, человеку и частях человеческого тела, домашних животных, явлениях природы, внутреннем убранстве дома. Преобладают загадки, к большинству из которых обнаруживаются варианты в известных опубликованных сборниках текстов, например, о ласточке: «Впереди шильце, сзади вильце, сбоку синенькое суконце, на груди белое полотенце» (НМ РК. КП 12481. Л. 66; вар.: «Шитовяло, битовило, по-немецки говорило, спереди – шильце, сзади – вильце, сверху синенько суконце, с исподу бело полотенце»¹⁴), о раскаленной сковороде, которую смазывают маслом: «Серый кот Акулину трет, Акулина хохочет, еще того хочет» (НМ РК. КП 12484. Л. 134об.; вар.: «Черный кот // Феклу трет; // Фекла дурит: // Поприбавить велит»¹⁵) и мн. др.

Довольно много примет, которые распределяются на следующие тематические группы:

– метеорологические. Например, перед дождем: собака ест траву (перед пургой – снег), молоко пенится, соль сыреет, рыба в воде скачет, вороны каркают, у кошки глаза становятся мутными (также и перед пургой), курица в песке валяется, дым расстилается. Раннюю весну прогнозировали по дню Евдокии (1 марта

¹³ Вариант к последней записи см.: «Ехал Савва мимо сала...» [Мартынова 1997: 390, № 1556].

¹⁴ Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач / Сост. Д. Садовников. Санкт-Петербург: Тип. Н.А. Лебедева, 1876. С. 195, № 1586, зап. в Воронежской губ.

¹⁵ Там же. С. 45, № 361а, зап. в Вологодской губ.

ст. ст., 13 марта н. ст.): если в этот день была оттепель («набежит вода петуху напиток», НМ РК. КП 12484. Л. 122), то весна будет ранняя; о затяжной весне судили по длинным сосулькам на крышах. Наступление морозного или ясного дня узнавали по повадкам животных или птиц (перед морозом кошка идет на печь; если гуси летят высоко, то холодная погода будет стоять еще долго; ясный день предсказывало кукование кукушки на закате накануне) и по качеству предметов (уголь твердый – к морозу) и др.;

– урожайный (хороший) / неурожайный (плохой) год. Большинство примет, предсказывающих урожайный год, строится на множественности: много майских жуков или звезд на небе в Крещение предвещало хороший урожай. Ясное небо на Новый год свидетельствовало о большом урожае морошки, пасмурное – черники и урожайном годе вообще. О будущем урожае, наступающей войне судили по поведению животных: «К не сенному году овцы родят баранов» (НМ РК. КП 12484. Л. 122 об.), «Если корова идет из лесу и во рту трава, то год будет не сенной» (Там же), «Белки бегают в селе – тот год будет плохой, зяблый, и предвещает войну» (НМ РК. КП 12484. Л. 122) и др.;

– физиономические. По некоторым приметам определяли характер человека: у вороватого человека кривой мизинец, хитрый человек тихо говорит и смеется, у плаксивого ребенка стоячие уши. Лоб чешется – здороваться с кем-нибудь, верхняя губа – вкусно поесть в гостях и др.;

– предсказывающие смерть: ребенок, у которого тело «склизкое», рано умрет (в ркп. «неживущий», НМ РК. КП 12484. Л. 122); ребенок играет ручейками к скорой смерти. Появление покойного в доме предвещали прилетевшая к окну птица, горящие в закрытой печи угли, чешущаяся ступня, открытые или неплотно закрытые глаза у покойного. Человек, спящий на животе, может утонуть и др.;

– предсказывающие замужество, счастливую/несчастливую семейную жизнь, характер будущего мужа: «если у девушки потеет под пазухой, то муж будет пьяница» (НМ РК. КП 12484. Л. 123 об.); чисто метет избу – жених будет красивый; появление крестика на ладони у девушки связывали со скорым замужеством. Несчастливую семейную жизнь предсказывало пролившееся из чана на свадьбе пиво (жена убежит), неудачный первый брак предвещал и повторную неудачную женитьбу и др.

– приметы, связанные с родильной обрядностью: если у беременной женщины изжога, то ребенок родится волосатый, если острый и узкий живот или чешется кончик носа, то родится мальчик.

– животноводческие: хорошая густая сметана будет у коровы с толстым хвостом, напротив, длинный тонкий хвост свидетельствует о том, что корова молочная. «Если лошадь во дворе стоит задом к дверям, то домовою её любит, а если наоборот, то значит, не любит» (НМ РК. КП 12481. Л. 157).

– промысловые (рыболовные и охотничьи). По первым встречным при отправлении на рыбалку судили об улове: встретившиеся мужчина или собака, женщина с полными водой ведрами – к хорошему улову, женщина или кошка, женщина с пустыми ведрами – к отсутствию улова. Рыба лучше ловится перед грозой, на восходе и на закате солнца. Лед на реке пойдет в среду или в пятницу – к рыболовному году. Если на охоте не убил первую попавшуюся дичь, то охота будет неудачной.

– удачная/неудачная дорога, счастье/несчастье в дороге: нельзя возвращаться, если куда-то пойдешь, поскольку «пути не будет»; после отъезда в дальнюю дорогу оставшимся домочадцам нельзя подметать дом; перебежавшие дорогу заяц или мышь отнимают счастье. У идущих рядом двух человек счастье может отнять третий, прошедший между ними.

В числе малых жанров записаны пословицы, поговорки, приговорки, прибаутки.

Несколько любопытных свидетельств связано со строительной обрядностью. Так, после установки матицы один из плотников, взяв хлеб, соль и петуха, поднимался наверх и проходил по матице, при этом произносили ритуальный диалог. На вопрос оставшихся внизу «Кто там ходит?» плотник отвечал: «Исус Христос ходит с хлебом, с солью, с красным петухом» (НМ РК. КП 12484. Л. 129). Петух, икона, квашня, хлеб, соль использовались при переходе в новый дом; считалось, что петух полетит к неудачной жизни, будет ходить – к хорошей жизни в новом доме:

Когда приходят жить в новый дом, идут туда с иконой, квашней, с хлебом и петухом. Впереди несут петуха и его пускают в дом, в комнату и смотрят: если он полетит, значит житье будет плохое, а если будет ходит[ь], то хорошее. Потом заносят квашню и хлеб с солью, пьют чай и после этого ложатся спать, но до этого в комнате разбрасывают сено. В особенности охотно идут туда спать девушки, ложась спать, они приговаривают: «На новом месте покажись жених невесте». Какого парня девушка увидит во сне, тот и будет ее мужем» (НМ РК. КП 12484. Л. 129 об.). Традиционен запрет входить в новый дом с пустыми руками, нужно занести полено, деньги или «что-нибудь, чтобы росло хозяйство» (НМ РК. КП 12481. Л. 65, 627).

Отметим единичные примеры прозвищного фольклора¹⁶: в рукописных материалах 1930-х гг. зафиксированы коллективные номинации жителей с. Серегово (сереговские веди) и с. Усть-Вымь¹⁷ (усть-вымский камлот) (НМ РК. КП 12481. Л. 473), которые в современных полевых записях получают весьма любопытную, но полагаем, не в полной мере отражающую реальную ситуацию возникновения номинаций интерпретацию:

[Усть-вымцев вы как называли?] Усть-вымских [жителей называли] камалоты. Кто как называл – камлоты, камалоты, камелоты. [А почему так?] Это, я вот считаю, что это началось с Великой, Великой французской буржуазной революции 1789 года. Там вот во Франции того времени дворяне-то носили штаны, которые длиной были чуточку ниже колен, только колени закрывали и все, это даже есть на рисунках [в учебниках] истории. И вот их называли у нас – дворяне, у них – камлоты, камалоты. [А Усть-Вымь-то причем?] А причем, я уже не знаю как. Но можно предполагать, усть-вымские называли сереговских ведями, а сереговские усть-вымских стали называть камалотами. Историю изучали, наверно, те и другие. У всех и все было в прозвищах (Зап. С.Г. Низовцева, Ю.А. Крашенинникова, 11.06.2014 в с. Серегово от Е.С. Макарова, 1931 г. р., ур. с. Серегово).

Коллективная характеристика жителей Усть-Выми в отличие от более прозрачной по смыслу номинации сереговцев, в основе которой лежит значение 'ведать, знать, иметь сведения' (см., например, в словаре Даля¹⁸), вызывает вопросы. В словарях слово *камлот* имеет значение 'суровая, грубая, плотная шерстяная или полушерстяная ткань', например, «грубая шерстяная ткань диагонального переплетения. Использовалась для пошива верхней одежды в *небогатых слоях населения*» [Байбурин, Беловинский, Конт 2004: 205] (выделено нами. – Ю. К.). Полагаем, что именно

¹⁶ Прозвищный фольклор в записях 2014 г. представлен главным образом личными прозвищами, например: Кесарева – от имени предка Кесарь, Пблины – от Полины, Орины – от имени Ор, Конюховы – предок был конюхом и др., а также коллективными прозвищами: жителей с. Ляли называли ляльский туес, уроженцев Архангельска – трескоеды, жителей д. Гам – гамские вороны, кварканы, жителей с. Серегово – сереговские веди, жителей с. Усть-Вымь – усть-вымский кашелот/камелот.

¹⁷ Сереговогорская и Сереговская волости в 1920–1930-е гг. относились к Усть-Вымскому району Коми автономной области.

¹⁸ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1: А–З. М.: Терра, 1995. С. 329–330.

оно закрепились в номинации в качестве отличительного признака, указывая на качество, пошив одежды и имплицитно передавая представления о социальном положении и достатке жителей Усть-Выми и населения с. Серегово.

Таким образом, фольклорные материалы, записанные в 1930-е гг. в с. Серегово и хранящиеся в фондах Национального музея Республики Коми, могут использоваться для уточнения местного фольклорного репертуара, анализа состояния локальной традиции конца XIX – первой трети XX в. и динамики ее развития.

Работа подготовлена в рамках проекта № 18-6-6-25 Программы фундаментальных научных исследований УрО РАН.

The research is conducted under the project № 18-6-6-25 of the Program of Fundamental Research of the Ural Branch of the RAS.

Сокращения

НА Коми НИЦ УрО РАН – Научный архив Коми научного центра Уральского отделения РАН

НМ РК – Национальный музей Республики Коми, фольклорное собрание

РФ – рукописный фонд

СУС – Сравнительный указатель сюжетов¹⁹

Литература

Байбурин, Беловинский, Конт 2004 – *Байбурин А., Беловинский Л., Конт Ф.* Полузабытые слова и значения. Словарь русской культуры XVIII–XIX вв. СПб.: Европейский дом; М.: Знак, 2004.

Бандура С.В., Крашенинникова Ю.А. 2011 – *Бандура С.В., Крашенинникова Ю.А.* Культурное наследие Нювчима: из опыта презентации музейной коллекции через фольклорный текст // Славянская традиционная культура и современный мир. Вып. 14. Комплексные исследования традиционной культуры в постсоветский период. Сб. научных статей / Сост. В.Е. Добровольская, А.Б. Ипполитова. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2011. С. 121–130.

¹⁹ Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / Сост. Л.Г. Бараг и др. Л.: Наука, 1979.

- Власов, Канева 2006 – *Власов А.Н., Канева Т.С.* К проблеме феноменологии локальных традиций (по результатам исследования фольклорной культуры Европейского северо-востока России) // Народная культура Европейского Севера России: региональные аспекты изучения: Сб. научных трудов. Сыктывкар: Сыктывкарский гос. ун-т, 2006. С. 16–39.
- Крашенинникова 2016 – *Крашенинникова Ю.А.* Собрание фольклорных материалов в фондах Национального музея Республики Коми: итоги и перспективы работы с коллекцией. Фольклористика Коми: исследования и материалы. Сб. статей. SATOR: Эстонский литературный музей / Ред. Л. Лобанова, Н. Кузнецов. Тарту: Научное издание ЭЛМ, 2016. С. 145–164. Режим доступа: <http://www.folklore.ee/rl/pubte/ee/sator/sator17/> (дата обращения: 02.02.2019).
- Мартынова 1997 – Детский поэтический фольклор. Антология / Сост. А.Н. Мартынова. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997.
- Новицкая, Райкова 2002 – Детский фольклор / Сост. М.Ю. Новицкая, И.Н. Райкова. М.: Русская книга, 2002.

References

- Baiburin A., Belovinskii L., Kont F. (2004) *Poluzabytye slova i znacheniiia. Slovar' russkoi kul'tury XVIII–XIX vv.* [Half-forgotten names and meanings. A dictionary of Russian culture of the 18th – 19th centuries]. Saint Petersburg: Evropeiskii dom; Moscow: Znak. (In Russian).
- Bandura S. V., Krashennnikova Iu. A. (2011) Kul'turnoe nasledie Niuvchima: iz opyta prezentatsii muzeinoi kolleksiis cherez fol'klornyi tekst [Nyuvchim cultural heritage: on an experience of presenting a museum collection via a folklore text]. V. E. Dobrovol'skaia, A. B. Ippolitova (eds.) *Slavianskaia traditsionnaia kul'tura i sovremennyi mir* [Traditional Slavic culture and the modern world]. Vyp. 14. Kompleksnye issledovaniia traditsionnoi kul'tury v postsovet'skii period. Sb. nauchnykh statei [Issue 14. Complex studies in traditional culture in the post-Soviet era. A collection of research papers]. Moscow: Gosudarstvennyi respublikanskii tsentr russkogo fol'klora: 121–130. (In Russian).
- Vlasov A. N., Kaneva T. S. (2006) K probleme fenomenologii lokal'nykh traditsii (po rezul'tatam issledovaniia fol'klornoii kul'tury Evropeiskogo severo-vostoka Rossii) [Concerning the issue of phenomenology of local traditions (after the research upon folk culture of European North-Eastern Russia)]. *Narodnaia kul'tura Evropeiskogo Severa Rossii: regional'nye aspekty izucheniiia*. Sb. nauchnykh trudov [Folk culture of European North Russia: regional aspects of research. A collection of research works]. Syktyvkar: Syktyvkar'skii gos. universitet: 16–39. (In Russian).

- Krasheninnikova Iu. A. (2016) *Sobranie fol'klornykh materialov v fondakh Natsional'nogo muzeia Respubliki Komi: itogi i perspektivy raboty s kolleksiiei* [A collection of folklore material in the National Museum of Komi Republic: the results and perspectives of working with the collection]. L. Lobanova, N. Kuznetsov (eds.) *Fol'kloristika Komi: issledovaniia i materialy*. Sb. Statei [Folklore studies of Komi: research and materials. A collection of papers]. SATOR: Estonskii literaturnyi muzei. Tartu: Nauchnoe izdanie ELM: 145–164. Retrieved from <http://www.folklore.ee/rl/pubte/ee/sator/sator17/>. (In Russian).
- Martynova A. N. (ed.) (1997) *Detskii poeticheskii fol'klor. Antologiia* [Children's poetic folklore. An anthology]. Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin.
- Novitskaia M. Iu., Raikova I. N. (eds.) (2002) *Detskii fol'klor* [Children's folklore]. Moscow: Russkaia kniga.

Информация об авторе

Юлия Андреевна Крашенинникова, кандидат филологических наук, Институт языка, литературы и истории, Коми научный центр Уральского отделения РАН; 167982, Россия, Республика Коми, г. Сыктывкар, ул. Коммунистическая, д. 26; krasheninnikova@rambler.ru

Information about the author

Yulia A. Krasheninnikova, Cand. of Sci. (Philology), Institute of Linguistics, Literature and History of Komi Research Centre of the Ural branch of the Russian Academy of Sciences; bld. 26, Kommunisticheskaya, Syktyvkar, Komi Republic, Russia, 167982; krasheninnikova@rambler.ru

Im memoriam



АННА ВАЛЕРЬЕВНА РАФАЕВА (1967–2019)

Здравствуйте! Я – Анна Валерьевна Рафаева, родилась и живу в Москве. Закончила МИЭМ (Московский институт электронного машиностроения, сейчас он как-то по-другому называется) по специальности «прикладная математика». Что это значит, не знаю; я сама предпочитаю думать, что это другое название для программиста. После института три года сидела дома с сынулей; потом ребенок пошел в детский сад, а я в аспирантуру на теорию литературы. В аспирантуре занялась изучением волшебных сказок; занимаюсь ими и сейчас...

Невозможно поверить, что этого человека с нами больше нет. И всё же это случилось.

Обычно в некрологе излагается событийная канва жизни: родился, учился, работал, сделал то-то и то-то. Отдадим должное жанру.

23 июня 2019 г. после непродолжительной болезни ушла из жизни Анна Валерьевна Рафаева – известный специалист в области структурно-семантического анализа волшебной сказки, компьютерного анализа фольклорных указателей, компьютерных обучающих программ, кандидат филологических наук (с 1998 г.), доцент кафедры информатики (с 18 июля 2007 г.), ведущий программист Лаборатории автоматизированных лексикографических систем Научно-исследовательского вычислительного центра МГУ имени М.В. Ломоносова (с 1 ноября 2018 г.).

А.В. Рафаева родилась в Москве 11 июня 1967 г., выросла в семье филологов-лингвистов и литературоведов, докторов филологических наук Николая Викторовича Перцова и Натальи Николаевны Перцовой (Моисеевой; 1945–2015). Любовь к своему отцу, Валерию Ивановичу Рафаеву, она сохранила на всю жизнь, несмотря на развод родителей и его раннюю смерть. Большую роль в интеллектуальном становлении Ани сыграл ее отчим, Н.В. Перцов, воспитывавший ее как родную дочь.

В 1990 г. А.В. Рафаева закончила Московский институт электронного машиностроения (МИЭМ) по специальности «прикладная математика», в 1996 г. – аспирантуру (по специальности «теория литературы») Института высших гуманитарных исследований РГГУ, а в 2003 г. – докторантуру того же института. С 1998 г. и до конца жизни она работала в НИВЦ МГУ; кроме того, в 2002–2009 гг. преподавала на кафедре образовательных технологий Академии повышения квалификации и профессиональной переподготовки работников образования (АПКиППРО). В период работы на кафедре Анна Валерьевна активно участвовала в наполнении педагогической консультативной линии портала «Аудиториум.ру» – одного из первых российских интернет-ресурсов, где педагоги могли получить экспертные ответы на свои вопросы. Позднее эти консультации публиковались в журнале «Педагогические технологии» (раздел «Интерактив»); здесь же издавались ее статьи по актуальным проблемам использования ИТ в образовании, вызывавшие живой интерес у педагогов-практиков. Тема применения компьютерной фольклористики в образовании, не раз обсуждавшаяся на семинарах кафедры, имеет свою отдельную перспективу и, надо надеяться, будет развиваться. После кончины Н.Н. Перцовой

Анна Валерьевна продолжила дело матери, взвалив на себя подготовку и издание новых объемистых томов «Поэзии Московского университета от Ломоносова и до...»¹.

В 1998 г. А.В. Рафаева защитила кандидатскую диссертацию «Исследование семантических структур традиционных сюжетов и мотивов» (РГГУ). По мнению проф. Е.М. Мелетинского, ее научного руководителя, диссертация была выполнена на очень высоком уровне и достойна докторской степени. В 2007 г. решением Ученого совета АПКиППРО А.В. Рафаевой было присвоено звание доцента; ее очень ценили зав. кафедрой проф. В.В. Гузеев и коллеги по кафедре за нетривиальность мышления, разносторонние и глубокие знания.

Наивысший индекс цитирования из всех работ Анны Валерьевны имеет ее первая научная публикация² (из более чем восьмидесяти³). В 2014 г. была издана ее монография⁴, фактически – докторская диссертация, которую она (как и кандидатскую) не торопилась защищать. Эта книга посвящена сравнительно новому направлению в исследовании фольклора (одним из родоначальников которого является и А.В. Рафаева) – компьютерной фольклористике, позволяющей использовать точные методы при изучении фольклорных текстов. Такая постановка задачи обязывала уточнить ряд теоретических положений, на которые опираются подобные исследования, потребовала сравнения различных подходов к автоматическому анализу фольклора и используемых для этого программных средств – с указанием их возможностей, достоинств и ограничений. А.В. Рафаевой описан ряд экспериментов по автоматическому и полуавтоматическому анализу русских сказок – с применением разработанных автором программных средств, рассмотрены полученные результаты и методологическая база работы, обсуждены достоинства и недостатки методов, применяемых в аналогичных случаях, а также перспективы дальнейших исследований в данном направлении.

¹ Об этом проекте см.: <http://www.poesis.ru/>

² Рафаева А.В. Методы В.Я. Проппа в современной науке // В.Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998.

³ Список трудов А.В. Рафаевой см.: <https://istina.msu.ru/profile/RafaevaAV/>

⁴ Рафаева А.В. Компьютер – слово – фольклор. М.: РГГУ, 2014. (Традиция – текст – фольклор: типология и семиотика).

Анна Валерьевна была всесторонне одаренным человеком, настоящим во всем и любившим все настоящее. Она была человеком, тонко чувствующим природу, животных и людей, любившим и умевшим рисовать, лепить, расписывать стекло, писать стихи, прозу, научные тексты и компьютерные программы, умевшим любить, дружить и бескорыстно помогать тем, кто нуждался в помощи. Будучи человеком увлеченным, она любила увлеченных людей.

Всем нам еще предстоит осознать, какой удивительный человек был рядом с нами. И останется с нами навсегда.

А.А. Кретов

Дизайн обложки
М.Е. Заболотникова

Корректор
Ж.П. Григорьева

Компьютерная верстка
М.Е. Заболотникова

Подписано в печать 25.11.2019.
Формат 60×90¹/₁₆.
Уч.-изд. л. 12,8. Усл. печ. л. 13,4.
Тираж 500 экз. Заказ № 655

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6
www.rggu.ru
www.knigirggu.ru