

БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

---

Р. М. Ковалева Т. В. Лукьянова  
О. В. Приемко

# ФОЛЬКЛОРИСТИКА

В ТРЕХ ЧАСТЯХ

Часть

**1**

## ОСНОВЫ ТЕОРИИ ФОЛЬКЛОРА

*Рекомендовано  
Учебно-методическим объединением  
по гуманитарному образованию  
в качестве учебно-методического пособия  
для студентов учреждений высшего образования  
по специальности «Русская филология  
(по направлениям)»*

---

МИНСК  
БГУ  
2021

УДК 398(075.8)  
ББК 82.0я73  
К12

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

Под редакцией Р. М. Ковалевой

**Ковалева, Р. М.**

К12 Фольклористика : учеб.-метод. пособие. В 3 ч. Ч. 1. Основы теории фольклора / Р. М. Ковалева, Т. В. Лукьянова, О. В. Приемко ; под ред. Р. М. Ковалевой. – Минск : БГУ, 2021. – 203 с.  
ISBN 978-985-881-149-5.

Впервые системно рассматриваются основные проблемы теории фольклора и фольклорного творчества в сфере развивающего обучения филологов. Акцентируется внимание на методике развития интеллектуально-критической рефлексии студенческой аудитории в области современной фольклористики.

Для студентов учреждений высшего образования по специальности «Русская филология (по направлениям)».

**УДК 398(075.8)**  
**ББК 82.0я73**

ISBN 978-985-881-149-5 (ч. 1)  
ISBN 978-985-881-148-8

© Ковалева Р. М.,  
Лукьянова Т. В.,  
Приемко О. В., 2021  
© БГУ, 2021



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Первая часть учебно-методического пособия «Фольклористика», посвященная основам теории фольклора, открывает новую страницу в вузовском курсе фольклористики. Теория фольклора относится к важнейшим проблемам фольклористического знания, но до сих пор остается самой неразработанной частью фольклористики.

Вопрос о научной самостоятельности фольклористики, которая долгое время существовала за счет других наук и в их составе, был поставлен совсем недавно – во второй половине прошлого века. На путях поиска своего статуса среди наук гуманитарного цикла фольклористика должна была теоретически доказать своеобразие объекта и предмета изучения, разработать основы чисто фольклористического осмысления материала. Эта задача решена лишь частично. Наука о фольклоре так до конца и не определилась в предмете изучения, а тенденция расширительного понимания фольклора еще более усложнила проблему. На фоне наблюдающегося в последнее время увлечения изучением этнографических, этнолингвистических и мифопоэтических аспектов фольклора отчетливо видно, как из поля зрения авторов вузовских учебников интенсивно исчезают теоретические проблемы, связанные с осмыслением фольклора в качестве особого вида традиционного искусства. Это лишает изучение национальной фольклорной системы необходимой глубины и многогранности, не позволяет учитывать главную методологическую и содержательную составляющую образовательного процесса – креативного студента, который на основании новых теоретических знаний сможет многоаспектно уяснить место и роль устного народного творчества в становлении национальной литературы, в развитии культуры, образного художественного языка, а также пути моделирования национального образа мира в единстве содержательных, духовных и пространственно-временных характеристик.

XXI век – век открытия антропологии фольклора, теории инициального и фольклорного «автора». Практически с этих вопросов должно начинаться изучение специфики устного народного творчества. Речь идет о взгляде на природу фольклорного авторства, которая традиционно рассматривалась в риторическом ключе – «создатель фольклора – народ». На фоне достижений мировой гуманитаристики подобная аксиома представляется слишком обобщенной и не отвечающей новым подходам к теории фольклора. Разработка теории фольклора и фольклорного творчества становится задачей университетской науки.

В Беларуси исследования по теории фольклора практически отсутствуют. До сих пор в республике нет ни одного крупного ученого – теоретика фольклора. На протяжении второй половины XX в. преподавателям фольклора приходилось ориентироваться на работы российских авторов, но и в России дело обстояло немногим лучше. Там впервые в истории преподавания дисциплины вышла книга В. П. Аникина «Теория фольклора. Курс лекций» (М., 2004). Она основана на теоретической части лекционного курса автора, предназначенного для первокурсников, но включает более широкий материал. Так, В. П. Аникин останавливается на художественном методе фольклора, который он называет сублимирующим, но оставляет в стороне вопрос о том, кто этим методом пользовался, – о фольклорном «авторе». Этот и другие пробелы мы пытаемся восполнить в учебно-методическом пособии «Основы теории фольклора».

К сожалению, библиотеки не обеспечены учебником В. П. Аникина. Малодоступны и не могут быть использованы в учебном процессе книги К. В. Чистова «Народные традиции и фольклор. Очерки теории» (Л., 1986) и П. Г. Богатырева «Вопросы теории народного искусства» (М., 1971). Работа «Введение в теорию фольклора» предложена А. С. Киченко (Черкассы, 1998), но и она не решает всех проблем. В зарубежной фольклористике вопросы теории фольклора остаются в стороне, о чем свидетельствуют материалы экспертов ЮНЕСКО. В ранг научной методологии возводятся плюрализм, есть исследование семиотического плана, где фольклор рассматривается как знаковая система. Учебник «Беларуская вусна-пазтычная творчасць» (Минск, 2000) мало способствует целостной интерпретации проблемы, поскольку в нем отсутствует теоретический раздел, как и в ряде российских и украинских учебников. Вне рассмотрения в нем оказались главные теоретические темы, а те, что есть, даны пунктирно. В итоге выпускники-филологи имеют существенные пробелы в знаниях.

В данном учебно-методическом пособии мы учитываем замечательное наследие, оставленное учеными XIX–XX вв., – Ф. И. Буслаевым, А. А. Потебней, А. Н. Веселовским, П. Г. Богатыревым, К. В. Чистовым, Д. С. Лихачевым, В. Я. Проппом и др. Но учитывать – не значит повторять. Мы предлагаем студентам синергетический подход к выяснению природы фольклора, характера творческих процессов в нем, специфики образно-стилевых свойств и особенностей. Фольклор рассматривается как художественный продукт сложного нелинейного творческого процесса, балансирующий на грани устойчивости/неустойчивости. Таким образом задается новая матрица видения фольклора как особого искусства, формирующего свой канал связи с внетекстовой реальностью. Показывается, в какой степени информационный обмен фольклора с внешней средой отличает его от литературы. Этот подход мы апробировали в учебных программах и лекциях, убедились в его перспектив-

ности и в способности студентов воспринимать новые идеи, а также в повышенном интересе к ним.

Авторы этого издания – представители университетской школы фольклористики, преподаватели и исследователи фольклора, доценты кафедры теоретического и славянского литературоведения филологического факультета Белорусского государственного университета. В своих лекциях, на практических занятиях, при чтении спецкурсов авторы всегда уделяли большое внимание вопросам теории фольклора, новым изданиям по теоретическим вопросам фольклора и теории литературы, изучению программ российских вузов, новых учебных пособий. Кроме того, мы ориентировались на опыт кандидата филологических наук, доцента Р. М. Ковалевой и ее авторские разработки актуальных теоретических тем: «Фольклор как тип словесного искусства», «Фольклоризм и фольклоризация», «Типы фольклоризма», «Принципы периодизации фольклора», «Фольклор как художественная система», «Национальная специфика фольклора». Последняя включает такие вопросы, как национальный характер и фольклор, национальная специфика фольклорного мышления и художественного творчества, закономерности формирования «духовного тела» фольклора в связи с динамикой развития национальной мифосферы и т. д. Таким образом, фольклористам БГУ принадлежит приоритет в разработке и использовании понятий «мифосфера», «антропология фольклорного творчества», «сфера инициарного творчества», «геноавтор», «фольклорный “автор”», «инициарный автор» и др. Не имеет аналогов разработка концепции *интегративной фольклористики*, ядром которой является филологическая фольклористика. Фольклорная жанрология предстает как область традиционных жанров и нетрадиционных жанровых образований – *квазижанров, инфражанров, экстражанров*. Авторы посчитали принципиально важным представить интегративную фольклористику как междисциплинарную область филологической фольклористики. Таким образом, в основу данного учебно-методического пособия легли результаты коллективных и индивидуальных работ фольклористов БГУ. Издание ориентирует студентов на творческую работу с первоисточниками и критическое осмысление теоретических проблем.

Аналогичных изданий в Беларуси нет, кроме учебно-методического пособия доктора философских наук Э. К. Дорошевича «Теория фольклора», предназначенного, правда, не для филологов, а для студентов Белорусского государственного университета культуры и искусств, обучающихся по специальности 1-18 01 01-05 «Народное творчество (фольклор)». В нашей книге впервые использован учебно-методический принцип *эхо-камеры*, когда те или иные понятия, термины, положения рассматриваются не только в собственном контексте, но также по мере необходимости в связи с другими. Тем самым создается сетка понятийных



антропологию интересуют фольклорные образы-персонажи, объекты художественного изображения, средства их создания, степень соответствия модуса художественности типу героя и ситуации и т. д. Авторы пособия представляют обучающимся результаты сравнительного анализа двух интегративных наук – фольклористики и антропологии, использующих междисциплинарный подход к решению собственных задач и проблем, но объединенных общим сегментом изучения – человеком. Наблюдения за исследованиями А. Ф. Гильфердинга, Э. Б. Тайлора, Э. Лэнга, Дж. Фрэзера, З. Фрейда, К. Г. Юнга, А. Н. Веселовского позволили сделать вывод о двуединой антропологической природе фольклорного творчества, в котором участвуют два культурных типа – человек фольклорный и человек творческий, что не одно и то же.

Проблема творческой роли личности в фольклоре фрагментарно обозначалась В. М. Жирмунским, Б. и Ю. Соколовыми, А. К. Сержпутовским, З. Я. Можейко, Г. И. Лопатиным и другими исследователями, но системно она презентуется в главе данной книги *«Роль авторитета в фольклорном творчестве»*. Внимание студентов обращается на авторитет фольклорных жанров, песни, восточнославянского песенного эпоса, заговоров и заклинаний и, конечно, на авторитет личности. Причем проблема переведена на уровень авторецептивной антропологии фольклора, поскольку речь идет и о реципиенте, и об исполнителе – носителе этнодискурса, и о фольклорном «авторе».

В главе *«Специфика фольклорного творчества»* представлены особенности не фольклорного (что традиционно для учебников по фольклористике), а предфольклорного творчества, характерной чертой которого было наличие геноавтора – той незаурядной личности особого типа, которой человечество обязано возникновением искусства художественной речи. Отметим, что проблема геноавтора в науке вообще не поднималась. В нашем издании не только впервые заявлено о существовании геноавтора – первотектона словесного творчества, обозначен его феномен (в сравнении с фольклорным «автором»), но и проведена типология. В зависимости от функций и исторической миссии был выделен геноавтор трудового, площадного, бытового и мистического типов.

Внимание студентов акцентировано на проблеме выделения специфических особенностей фольклорного творчества, которая является кардинальной для науки о фольклоре. В главе напоминает, что фольклорные произведения, исполнявшиеся бесконечное количество раз, соединяют статические и динамические характеристики текстов.

Глава *«Фольклор – особый тип словесного искусства»* дает представление о месте фольклора в суперсистеме словесного искусства, причем, вопреки традиционным представлениям о бинарной презентативности словесного искусства (фольклор – литература), авторы впервые показывают, что словесное искусство – это тернарная система. Обучающиеся

получают убедительные доказательства присутствия в пространстве словесной культуры (между фольклором и литературой) почти не изученной в теоретическом плане сферы, которую в данном учебно-методическом пособии предложено назвать системой *инициарного* (лат. *initiare* – начинать) творчества. Кроме того, студенты узнают, что структурное своеобразие каждой из частей выявляется при рассмотрении их в координатах рецептивной эстетики (лат. *recipere* – получать), которую также называют эстетикой воздействия.

Рассматривается ситуация, сложившаяся в научном дискурсе. Дело в том, что многие исследователи считают проблему фольклорного авторства недостойной серьезного изучения. В главе «*Проблема авторства в фольклоре*» обучающиеся знакомятся с теоретическими разработками этой проблемы авторами представленного учебно-методического пособия. Студенты получают доказательства того, что наличие автора у фольклорного произведения не подлежит сомнению. У них формируется представление о фольклорном «авторе» как о теоретическом конструкте, лишенном материального воплощения. Обрисовывается его историческая миссия, проводится типология. Кроме того, авторы данного издания обосновывают необходимость введения в учебный дискурс понятия «инициарный автор» в качестве всегда конкретного в своей субкультурной принадлежности создателя протожанров, проторазновидностей, прототекстов и моделей.

Явление, известное под названием «фольклоризм», давно отмечено исследователями. В главе «*Фольклоризм и фольклоризация*» фольклоризм определяется как разнообразные виды актуализации фольклора в несвойственных ему неаутентичных контекстах. Здесь впервые предлагается типология фольклоризма. Студенты смогут познакомиться с условными типами: органичным, структурно-информативным, бытийным, порождающим, трансформативным, рационалистическим, конструктивным, стихийным, наивным, интуитивным, естественным фольклоризмом. Внимание обучающихся обращается на проблему теории фольклоризации, традиционно относящейся к числу периферийных научных проблем. Они впервые знакомятся с предметом теории фольклоризации – *экстрафольклорными* (творения архаичного геноавтора, произведения, сюжеты и образы религиозной и светской литературы, продукты массовой культуры) и *интрофольклорными* (иноэтнический фольклор, произведения которого заимствуются и ассимилируются) факторами жанрово-стилевых сдвигов в народном творчестве.

Тема «*Фольклор как художественная система*» потребовала системного подхода к словесному искусству. Студенческой аудитории представляются различные уровни фольклорного, литературного и самостоятельного дискурсов, актуализируется системность модусов художественности в фольклоре. Акцентируется внимание на необходимости корректного



представления системы «произведение», состоящей из трех основных компонентов: языковой оболочки (текста), предметно-образного тела (художественного мира) и идейно-содержательной сферы (художественного содержания).

У любого народа есть устно-поэтическое творчество, при этом каждый этнос включен в собственное фольклорное пространство, в котором, кроме общеизвестных видов и жанров, представлены специфические, национальные. В главе «*Национальная специфика фольклора*» внимание студентов обращается на специфику проявления в фольклоре черт национального характера, на этнопсихотип фольклорного «автора». Кроме того, в научный и учебный обиход впервые вводится понятие мифосферы, а национальная мифосфера рассматривается в качестве основы национального фольклора.

Традиционная, казалось бы, проблема жанра в данном учебно-методическом пособии рассматривается по-новому. В главе «*Аспекты фольклорной жанрологии*» не только презентуется основная типологическая единица фольклорного творчества (жанр, на языке которого строится и завершается художественное целое, – фольклорное произведение), констатируется факт отсутствия универсальной классификации системы жанров, но и расширяется научное и учебное проблемное поле путем введения внесистемных дискурсов и внедрения новых терминов (фольклорные *экстражанры*, фольклорные бытовые *инфражанры*).

В главе «*Фольклористика как наука о народном творчестве*» студенты знакомятся со спецификой филологической фольклористики, которая вся, кроме своего филологического ядра, находится на границе с другими науками, обращается к ним на уровне вполне сложившейся самостоятельной дисциплины, имеющей устойчивый фундамент классических работ и собственный научный дискурс. В связи с этим в качестве области междисциплинарных связей филологической фольклористики выделяется интегративная фольклористика, получившая статус системного целого по отношению к ее частям – лингвофольклористике, этнофольклористике, эстофольклористике, мифофольклористике, психофольклористике, социофольклористике, геофольклористике, клиофольклористике и др.

Издание включает также краткий словарь основных терминов и понятий.

В списке рекомендуемой литературы предлагаются книги ученых, занимавшихся проблемами теории фольклора. Это тот информационный минимум, который студенты обязаны освоить.



# АНТРОПОЛОГИЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ТВОРЧЕСТВА

Фольклорная антропология и антропология фольклора. Их цели и задачи. Фольклорные образы-персонажи как предмет изучения фольклорной антропологии. Фольклорный «автор» как основная проблема антропологии фольклора. Предмет антропологии фольклора. Фольклористика и антропология как интегративные науки. Пути сближения. А. Ф. Гильфердинг об исполнителях былин в Олонецкой губернии. Культурно-антропологическая школа (Э. Б. Тайлор, Э. Лэнг, Дж. Фрэзер, И. А. Тэн). А. Н. Веселовский о генезисе поэтики: антропологический аспект. Антропология фольклора в свете психоанализа: фрейдизм и юнгианство. Двуетадная антропологическая природа фольклорного творчества.

## 1.1. Фольклорная антропология и антропология фольклора

Антропологический вектор современной фольклористики включает два основных понятия – «фольклорная антропология» и «антропология фольклора». Они имеют разную проблематику и методологию исследования.

Предмет изучения фольклорной антропологии – человек как объект художественного изображения и субъект виртуального (вымышленного) мира. Задача изучения – исследование, с помощью каких художественных средств создаются фольклорные образы-персонажи, в том числе антропоморфные; какое место они занимают в художественном мире того или иного жанра; насколько модус художественности соответствует типу героя и ситуации. Под модусом художественности понимается строй эстетической завершенности произведения. Выделяются следующие модусы: *героика* с героическим типом персонажа; *сатира* с осмеиваемым персонажем; *трагизм* с персонажем, который действует, исходя из внутреннего морального императива, а не из внешних предписаний; *комизм* с юмористическим персонажем; *идиллика* с персонажем, которому свойственно гармоническое единство внешнего и внутреннего мира; *элегизм* с персонажем, грустящим о невозвратном; *драматизм* с персонажем в ситуации напряженного разлада с миром «других»; *ирония*, что этимологически значит «притворство», предполагает персонаж, который внешне как бы принимает окружающий мир и его ценности, но на деле дискредитирует его.

В настоящее время антропология фольклора скорее просто декларируется, чем действительно теоретически обосновывается, а проблема авторства в устном народном творчестве продолжает оставаться в числе не востребовавшихся. Необходимость ее решения очевидна. Накопленный научно-теоретический и практический материал по антропологии фольклора не систематизирован, осмыслен поверхностно и в основном используется для иллюстрации взглядов того или иного ученого.

В истории фольклористики существовали разные мнения относительно создателей фольклора. Если последний понимался как результат безличного творчества, то проблема автора сама собой исчезала из поля зрения ученых. Если автором считался народ, возникала необходимость социально-исторического определения категории «народ». Традиционно под «народом» понимались трудящиеся массы: крестьяне, рабочие, отходники на разные промыслы. Тем самым антропология фольклора затухала и обезличивалась. Однако собиратели, наблюдавшие реальное бытование фольклора и реальные акты превращения носителя традиции в автора-творца с индивидуальным стилем изложения, который определенным образом подает и осмысливает созданное до него произведение, не давали антропологии фольклора исчезнуть, а проблеме фольклорного «автора» – перейти в разряд окончательно решенных, постнаучных.

## 1.2. Предмет антропологии фольклора

Фольклористика XIX–XX вв. традиционно переводила реальную антропологическую проблематику в абстрактный план. Создавалась противоречивая ситуация: фольклорное творчество признавалось, но из него исключался человек как индивид и как личность. Главным двигателем и мерилom фольклорного творчества считался коллектив, строгий судья, принимающий или отклоняющий индивидуальные творческие проявления. Ныне теория фольклора уже не может оставаться на позиции господствовавшей в недавнее время концепции абстрактного народа как творца фольклора. Вернуться к проблеме антропологии устного народного творчества фольклористов заставило развитие антропологического вектора в культурологии и гуманитаристике.

Антропология фольклора имеет собственный предмет изучения. Им является:

- ◆ человек фольклорный, носитель фольклорного сознания и мышления;
- ◆ творческая личность и ее роль в зарождении, становлении, развитии, качественном и количественном наполнении фольклора;
- ◆ процесс движения фольклорного творчества от индивида к авторитетной личности локального и общезначимого масштаба.

Зарождение фольклора связано с гипотетической фигурой геноавтора, творящего словом вымышленные жанровые миры, становление – с творческой деятельностью фольклорного «автора», развитие – с появлением новых исторически обусловленных геноавторов, итоги творчества которых находят отклик в деятельности массы фольклорных «авторов». Количественное и качественное наполнение фольклорного континуума совершается в диалектическом единстве их творческого тандема.

Фольклорный процесс обеспечивали творчески активные индивиды, так или иначе выделяющиеся на фоне творчески нейтральных. На наш взгляд, порождение «индивида как стадийно первого субъекта культуры и исторического процесса»<sup>1</sup> создало условия для формирования системы двойного авторства, когда ни один из авторов не выводился из другого: ни фольклорный «автор» из геноавтора, ни геноавтор нового и новейшего типа из фольклорного.

Одни творческие личности всецело поглощались социумом, подчинялись его установкам. Другие носители творческих импульсов поднимались над ним, нисколько, правда, не осознавая своей автономности. Причина в том, что в древности, в античной и средневековой культуре понятие творческой личности прочно связывалось с неким даром, полученным от иных сил. Талант персонифицировался в божественных дарителях, руководителях, мистических учителях, якобы побуждавших поэтов и певцов к творчеству, внушавших им веру в творческие возможности. В фольклористике XX в. этот «высший план», в который переносилась предантропология фольклора, заменялся на социальный в лице абстрактного коллектива.

В XXI в. антропология фольклора становится одним из приоритетных направлений в белорусской университетской фольклористике. Легализация понятия «фольклорный “автор”» подняло антропологию фольклорного творчества как важную теоретическую проблему на новую ступень.

### **1.3. Фольклористика и антропология как интегративные науки**

Интегративными называются науки, использующие междисциплинарный подход к решению круга собственных задач и проблем. Таковыми являются фольклористика и антропология, имеющие общий сегмент изучения – человека.

Общая антропология изучает человечество в целом на всех этапах его исторического развития. В 1768 г. шотландский философ А. Фергюсон предложил разделять историю на три эпохи – дикости, варварства

---

<sup>1</sup>Пелипенко А. А., Яковенко И. Г. Культура как система. М., 1998. С. 286.

и цивилизации, а в 1836 г. датчанин К. Юргенсен на археологическом материале обосновал концепцию трех веков – каменного, бронзового и железного, что оказало влияние на формирование теории эволюционизма в культуре. В поле зрения антропологов оказался человек биологический, человек социальный, человек культурный.

Очень близки между собой методы собирательской работы фольклористов и антропологов. В XIX в. их практически не различали и называли этнографами, т. е. народоописателями. До сих пор наиболее ценным считается метод *включенного наблюдения*, когда собиратель долгое время живет в среде исследуемого социума, проникается его повседневными интересами, становится для жителей «своим». Имеет свои достоинства и метод *экспедиционного обследования* с четко обозначенными целями. Допустим, в одном случае ведется тотальная фиксация традиции, в другом – собиратели работают по тематической программе с использованием опросника, а третьем – преследуют собственные научные цели, зачастую пропуская материал, который не входит в сферу их интересов.

В наше время этнография относится к числу описательных дисциплин. Ее цель – сбор материалов, первичный анализ бытовой и фольклорной культуры конкретного народа. Этнология имеет более широкие научные рамки, ориентируется на разработку теоретических вопросов и сравнительный метод исследования.

Создание обширной фольклорно-этнографической базы, нуждающейся в осмыслении, способствовало возникновению особой ветви антропологии – социально-культурной, изучающей культуру в материальных и духовных проявлениях на всех этапах ее развития. Социально-культурная антропология отличалась от других социальных наук ориентацией на изучение культуры бесписьменных народов. Толчок был получен в эпоху великих географических открытий XVI–XVIII вв. Желание понять аборигенов становится определяющим моментом собирательской работы. Одновременно возникает внимание к изучению народной культуры родного края.

XIX век – время поистине великих открытий в области славянского фольклора, но также время дилетантского подхода к собирательской работе. Достаточно сказать, что в подавляющем большинстве случаев собиратели не считали нужным отмечать, от кого записано то или иное произведение. И если сведения по географии записей еще можно обнаружить, то обычно они очень скудны. Что же касается выяснения отношения самого народа к своей культуре и к содержанию фольклорных произведений, то эта задача не была в центре внимания академической науки.

В ряде случаев собиратели по собственной инициативе давали портреты носителей фольклорной традиции – активных и пассивных, исполнителей и слушателей. Так, П. Н. Рыбников (1831–1885) бегло обри-

совал портрет былинного сказителя Трофима Рябинина, а Е. В. Барсов (1836–1917) оставил портрет знаменитой Ирины Федосовой. Именно ей М. Горький посвятил очерк «Вопленица» после того, как услышал выступление Ирины Федосовой перед русской интеллигентской публикой.

Собиратели-шестидесятники XIX в. положили начало разработке проблем творческой индивидуальности. П. Н. Рыбников постарался выяснить, кто повлиял на репертуар Трофима Рябинина и его манеру исполнения. Оказалось, таких учителей было несколько: его дядя, великий сказитель Игнатий Андреев; петербургский трактирщик Кокотин, читавший ему былины из рукописной тетрадки; Илья Елустафьев, лучший сказитель во всей Олонецкой губернии, которому даже платили за сказанье, настолько любили его слушать. Выучился у Трофима пению только его младший сын Иван.

Научную ценность имеют наблюдения П. Н. Рыбникова относительно антропологических причин разного исполнения одной и той же былины: возраст исполнителя, ослабление его памяти; заимствование от разных учителей; психология певца – один вносит от себя ласковые выражения, другой предпочитает лапидарный стиль, третий украшает повествование подробностями и т. д.

#### ***А. Ф. Гильфердинг об исполнителях былин в Олонецкой губернии***

Александр Федорович Гильфердинг (1831–1872) – академический ученый, непосредственно обратившийся к изучению живой эпической традиции. По следам П. Н. Рыбникова он совершил поездку в Олонецкий край, которая стоила ему жизни: во время собирательской работы он заболел и скончался. После смерти ученого вышла из печати книга «Онежские былины» (1873), где в качестве вступительной статьи была помещена опубликованная ранее, в 1872 г., знаменитая работа А. Ф. Гильфердинга «Олонецкая губерния и ее народные рапсоды». Автор двухтомной «Истории русской фольклористики» (1958; 1963) М. К. Азадовский подчеркнул, что с именем А. Ф. Гильфердинга «связано представление об окончательном торжестве новых начал в науке о фольклоре». Эти начала он видел в следующем: «Разрушались представления о каком-то мифическом массовом творчестве, абсолютно безличном и не знающем отдельного творца-собираателя; оказывалось, что памятники народного эпоса вовсе не неподвижны, что их творческая жизнь не прекратилась и что памятники народного творчества не только отражают старину, но и тесно связаны с современностью»<sup>1</sup>.

А. Ф. Гильфердинг следовал идеям П. Н. Рыбникова, который выдвигал задачу всестороннего исследования народа, включавшую изучение конкретной среды, конкретной действительности, реальной обстановки записи, конкретных носителей фольклора и их быта. Причину хорошей сохранности былевой традиции в Олонецком крае А. Ф. Гильфердинг увидел в географии

---

<sup>1</sup>Азадовский М. К. История русской фольклористики : в 2 т. М., 1963. Т. 2. С. 226.

и свободе населения от крепостного права. Он нашел 70 исполнителей былин, обнаружил, что среди них есть как мужчины, так и женщины из крестьянской среды, и только пятеро грамотных. Существенный момент: многие из них, кроме «крестьянства», т. е. земледелия и других тяжелых работ, занимались каким-либо мастерством, в процессе которого заимствовали былины от лиц, занимавшихся этим же делом, выучивались пению от заезжих людей или на чужой стороне. На Русском Севере пение осталось делом домашнего досуга способных людей и не развилось в профессию. По наблюдениям А. Ф. Гильфердинга, калики (нищие), поющие духовные стихи на ярмарках и в храмовые праздники, почти не знают былин.

Как пишет сам ученый, он всегда старался обращать внимание на индивидуальность певца, обстоятельства его жизни, чтобы тем самым выяснить влияние личности сказителя на характер самих рапсодий. Термины «рапсод» и «рапсодии» по отношению к русским былинам и их исполнителям А. Ф. Гильфердинг стал употреблять после путешествия по южным славянским странам, знакомства с сербской и боснийской эпической поэзией (юнацкими песнями). Его уже тогда, в конце 1850-х гг., привлекала личность славянских «рапсодов». В них он видел живое свидетельство существования в древности одаренных певцов-сказителей.

А. Ф. Гильфердинг не только внес в науку большое количество новых текстов, но и представил целую галерею исполнителей, зафиксировал биографические сведения о каждом сказителе и сказительнице, очертил условия перехода былин от одного поколения к другому. Он обратил внимание на три обстоятельства:

- ◆ неравномерное распространение былин: в одних местах традиция близка к вымиранию, в других – свойственна и старшему, и младшему поколению;

- ◆ бережное отношение сказителей к усвоенному когда-то тексту: при этом «участия личного творчества никто из них не подозревает, хотя оно существует несомненно», т. е. если сказители чего-то не помнят, то они либо пропускают забытую часть, либо переходят на прозу, но не решаются восстановить собственными стихами. Отсюда хорошая сохранность следов древней эпохи, ее слов и оборотов;

- ◆ влияние на формирование стиля былин местных природных и бытовых условий, а также «личной стихии».

Хотя сказители уверяли, что поют именно так, как переняли от стариков, в действительности же они, сами того не замечая, вносили в былины черты индивидуального художественного мышления. Так, у двух сказителей богатыри отличались особенной набожностью, в чем собиратель увидел влияние духовных стихов. Когда А. Ф. Гильфердинг сравнил былины двух замечательных сказителей Ивана Сивцова и Петра Воинова, выучившихся пению от одного исполнителя, а именно от отца Ивана – старика по прозвищу Поромский, выяснилось, что сходные по содержанию былины значительно отличаются «в подробностях изложения и оборотах речи». Это значит, что их индивидуальное творчество носило бессознательный характер. Подобная картина наблюдалась при сравнении одних и тех же былин, исполняемых отцом и сыном – Андреем Гусевым и Харламом Гусевым. Даже типические места былин отражали личность сказителя.

В соответствии с новой методикой А. Ф. Гильфердинг предлагал располагать былины не по сюжетам, а по сказителям. Только так, по его мнению, можно уяснить вопрос о соотношении традиции и личного творчества в составе былин. При этом он не отрицал важности другого типа изданий – по сюжетам с систематическим подбором вариантов.

Статья А. Ф. Гильфердинга «Олонецкая губерния и ее народные рапсо-ды» сыграла большую роль в разработке теории взаимоотношения коллективного и индивидуального начал в фольклорном творчестве.

В дальнейшем методы записи, публикации и изучения былин, установленные П. Н. Рыбниковым и А. Ф. Гильфердингом, стали использоваться применительно к другим жанрам, прежде всего к сказкам. Позже они были успешно испробованы западноевропейскими учеными.

## 1.4. Культурно-антропологическая школа

Под школой понимается некоторая общность исследователей из разных стран, объединенных на почве решения сходных задач и использования сходных методов, установок, научно-теоретических постулатов.

Антропологическая школа возникла в 1860-х гг. в Западной Европе как ответ на вопрос: почему в культуре человечества присутствует сходство и постоянство явлений? На этот вопрос по-своему отвечали представители мифологической школы и школы заимствования. Все они использовали сравнительный метод исследования, но преследовали разные цели. К примеру, Т. Бенфей, разработавший «теорию заимствования» (1859), объяснял сходство сказок разных европейских народов миграцией сюжетов из их прародины – древней Индии. Российская компаративистская, т. е. сравнительная, фольклористика обогатилась работами В. В. Стасова о происхождении русских былин (1868), Ф. И. Буслаева о «переходных повестях» (1864), В. Ф. Миллера о русской Масленице в сравнении с западноевропейским карнавалом (1884) и др.

Основателем теории антропологической школы был англичанин Э. Б. Тайлор, имевший последователей в лице шотландца Э. Лэнга, немца В. Вундта, англичанина Дж. Фрэзера.

В своей книге «Первобытная культура» (1871) **Э. Б. Тайлор** доказывал, что однообразие и постоянство культурных явлений объясняется сходством природы человека и обстоятельств его жизни. В силу этого, считал он, можно не придавать большого значения хронологической датировке культуры или географическому положению. Главное, чтобы сравниваемые общества стояли приблизительно на одинаковых уровнях цивилизации: например, все дикие племена похожи друг на друга. Даже в непохожих друг на друга мифах разных народов можно, по его мнению, обнаружить последовательный переход от одной стадии к другой и однообразие результатов вследствие однообразия причин.



Теория эволюционного развития человеческого общества и его культуры включала, согласно Э. Б. Тайлору, теорию прогресса как главную и теорию вырождения как второстепенную. Особое внимание ученый уделил проблеме пережитков в народной культуре, понимая под ними живые свидетельства или памятники прошлого, свойственные ранним стадиям культуры. Он находил их в суевериях, в детских и азартных играх, в строительных обычаях – жертвоприношениях при закладке зданий, в предубеждениях против умерших неестественной смертью (утопленников), в магии, предзнаменованиях и предсказаниях, толковании снов, колдовстве и т. д. Заметим, что о пережитках древнего мирозерцания у белорусов писал А. Е. Богданович, отец Максима Богдановича (1897). Три главы «Первобытной культуры» Э. Б. Тайлора были посвящены мифологии, рассмотрению общих истоков мифов и их типологии, а восемь глав – теории и истории первобытного анимизма, т. е. своеобразного восприятия человеком действительности через понятие души и одушевленности.

В последующей этнографии развивается гиперкритическое отношение к теории эволюционизма, которая полагается однолинейной и плоской. При этом не учитывается то, что сам Э. Б. Тайлор отдавал себе отчет в сложности культурно-антропологического процесса и не считал, что реальное культурное развитие исключительно прямолинейно. История науки свидетельствует, что культурные реалии могут далеко расходиться с той или иной теорией, но без разработки теории вопроса не может быть никакого движения науки.

Заслуга Э. Б. Тайлора и его последователей состоит в акценте на связи истоков народной культуры с мирозерцанием древнего человека как ее субъекта.

Приблизительно в то же время французский философ, писатель, историк литературы и критик **И. А. Тэн** (1828–1893), принадлежавший к теоретикам натуралистической эстетики, ищет «общую идею поведения человека» и, в отличие от Э. Б. Тайлора, акцентирует внимание на географических факторах формирования *расы*, т. е. национального характера и национального менталитета. По его мнению, именно *природная среда* обуславливает специфику культуры, нравственный и умственный быт. Так, по мере движения с юга на север обнаруживаются особого рода природные условия и особого рода культура. Теории И. А. Тэна о неизменном национальном характере противостояла теория эволюции «культурного типа» нации. В XX в. историк Л. Н. Гумилев развивает теорию этноса как географической категории, нашедшую и сторонников, и противников.

Для геофольклористики важно определить роль этногеографических факторов в формировании стиля фольклорных жанров и жанровых разновидностей у разных народов. Видимо, они могут иметь отношение

к антропологии национального фольклора. Во всяком случае, вопрос, почему, к примеру, значительно расходятся между собой анималистические сказки африканских и европейских этносов, требует интегративного подхода.

#### **А. Н. Веселовский о генезисе поэтики: антропологический аспект**

Идеи антропологической школы оказали влияние на развитие многих научных направлений XIX в. Они отозвались в работах основоположника сравнительно-исторической школы (компаративизма) Александра Николаевича Веселовского (1838–1906), широко образованного ученого, знатока славянской, немецкой, итальянской культуры. Отмечалось, что на разработку сравнительно-исторического метода повлияли работы и выводы И. А. Тэна.

В 1858 г. А. Н. Веселовский окончил историко-филологический факультет Московского университета (одним из его учителей был Ф. И. Буслаев). Александр Николаевич знал многие европейские языки, работал в ряде университетов Западной Европы. Историки науки отмечают, что подобной ему эрудицией не обладал ни один из ученых того времени. В России его научная и преподавательская деятельность была связана с Петербургским университетом. В 1872 г. А. Н. Веселовский защитил докторскую диссертацию, в 1881 г. получил звание академика.

Ученый рассматривал поэзию антропологически – со стороны коллективного культурно-психологического процесса. Он обращал особое внимание на фольклор как источник поэтических форм для зарождающейся литературы. С опорой на фольклорные материалы ученый дал ответы на многие вопросы, касающиеся генезиса художественных средств и приемов, в частности эпитета, психологического параллелизма, символики, мотива, сюжета и др. Так, психологический параллелизм предстает в его концепции как способ выражения отношений субъекта и объекта в их «волевой жизнедеятельности».

Преподавая в университете, А. Н. Веселовский читал лекции по истории поэтических мотивов и сюжетов, где давал оценку разным теориям, гипотезам, школам, в том числе антропологической. При разработке теории мотива наиболее близкой ему оказалась концепция самозарождения, выдвинутая Э. Б. Тайлором. Возникновение и сходство мотивов А. Н. Веселовский связывает с равномерным психическим развитием, что, на его взгляд, приводит «к выражению в одних и тех же формах одного и того же содержания». По его мнению, мотивы и сюжеты с течением времени образуют «обязательный стилистический словарь», с которым имеет дело творческая личность. В данном случае А. Н. Веселовского можно рассматривать как идейного предшественника теории интертекстуальности литературы, разработанной во второй половине XX в. во Франции Ю. Кристевой.

Одним из важнейших вопросов, подлежащих всестороннему изучению, А. Н. Веселовский считал вопрос перехода от коллективного творчества к личному. Условием появления на культурно-исторической арене творческой индивидуальности становится, по его мнению, увеличение удельного веса личности в древнем синкретическом действе, объединяющем хорвое

пение, игру, пляску, обряд, сказ, диалог, миф: запеваля хора постепенно трансформируется в поэта.

Теория исторической поэтики вывела А. Н. Веселовского в ряды научных лидеров своего времени. К сожалению, в постреволюционной России данная теория, как и компаративистика, ставилась под сомнение, хотя высоко оценивалась многими отечественными учеными, в том числе белорусскими. Оригинальные фольклористические литературно-эстетические концепции русского ученого по праву относятся к высшим достижениям европейской филологической науки в целом.

## 1.5. Антропология фольклора в свете психоанализа: фрейдизм и юнгианство

Психоаналитическое направление в гуманитаристике связано с именем австрийского врача и ученого **Зигмунда Фрейда** (1856–1939), давшего классическое определение бессознательного. Фрейдизм коренным образом изменил представление о человеке и его внутреннем мире, но достаточно быстро подвергся критике за односторонность. Тем не менее, именно ему наука обязана разработкой теории личности, общего учения о человеке, концепции массовой психологии, психоаналитической концепции культуры и общества.

Во фрейдизме нашло поддержку исследование антропологии художественного творчества, что стало переворотом в науке. Психоаналитический метод З. Фрейда и его последователей сводился к интерпретации художественных образов и мотивов на основе выявления их бессознательных корней. В область бессознательного, по мнению фрейдистов, вытесняются влечения, преимущественно агрессивного и сексуального характера. Отсюда они проникают в художественное сознание, где остаются неузнанными. Компромиссными образованиями являются сновидения, мифы, символы и подобные, подлежащие психоаналитическому анализу.

Фольклористы не обошли вниманием исследование З. Фрейда. Во многом это обусловлено тем, что при обосновании своей психоаналитической концепции ученый, помимо прочего, опирался на мифологию и фольклор. Прежде всего представляли интерес его труды, посвященные символическим сновидениям, тотему и табу.

При дальнейшей разработке антропологии фольклорного творчества невозможно оставить в стороне структуру личности, выделенную и обоснованную ученым. Согласно З. Фрейду, ее составными частями являются:

- ♦ *Id*, иначе – Оно – область бессознательного, которое руководствуется принципами удовольствия. (В 1920 г. опубликована работа З. Фрейда «По ту сторону принципа удовольствия»);

♦ *Ego*, т. е. Я, с которым связаны осознаваемые мысли, цели, желания. В своих действиях и поступках Я в отличие от Оно руководствуется принципами реальности;

♦ *Super-ego* (Супер-эго), которое формируется под воздействием социального окружения и воспитания и представляет собой компромисс между *Id* и *Ego*.

С учетом теории личности и наработок З. Фрейда в области защитных механизмов (вытеснение, регрессия, сублимация) открывается возможность рассмотрения антропологии фольклора на более глубоком историческом уровне. Если следовать учению З. Фрейда о психоанализе, можно прийти к выводу, что нереализованные в жизни общества влечения сублимируются (замещаются) в творчестве фольклорного «автора». В таком случае фольклорный «автор» предстает рядом психотипов, выделение которых подлежит научному обоснованию. Попробуем отметить хотя бы три из них.

1. *Архаический тип*, на творчество которого в большей степени могли воздействовать агрессивные и сексуальные побуждения (мортидо и либидо), различные травмирующие обстоятельства. Их сублимацией становились коллективные песни-пляски, способствующие сбросу энергии, переносу ее на другие объекты. Данный тип не остался в прошлом. Допустим, в качестве травмированной личности предстает автор внеобрядовых лирических песен семейной тематики, сублимирующий вытесненные импульсы либидо и mortiдо с помощью художественных средств, хотя в ряде случаев они все же прорываются в текст (мотивы воображаемого убийства мужа или жены). Конечно, при желании в фольклоре можно обнаружить отголоски описанных З. Фрейдом комплексов – эдипального и кастрационного. Проблема в том, как методологически грамотно использовать этот материал при исследовании антропологии фольклорного творчества.

2. *Органичный тип*, для которого в одинаковой степени реальны два мира – внешний и внутренний, объективирующие мифологические представления. Надо полагать, что его творчество в первую очередь было направлено на словесное обеспечение продуцирующей магии, связанной, в частности, с календарными обрядами.

3. *Идеологический тип* эпохи ранней государственности. Тогда в структуре личности фольклорного «автора», создателя раннего средневекового эпоса, начинает доминировать Супер-эго. При этом в область бессознательного вытесняются импульсы, неприемлемые с точки зрения Супер-эго. Этот фольклорный «автор» выводит на арену культурной истории идеальных героев, благородных защитников родной страны и ее религиозных устоев типа русских былинных богатырей.

Вероятно, антропологический аспект должен учитываться при изучении «анти-мира» фольклорной культуры.

Остается открытым вопрос, считать ли регрессией постоянное соскальзывание фольклорного «автора» старого и нового времени к сексуально-эротическим темам, ненормативной лексике, наивной мистике, поддержке древних инфражанров, типа слухов, толков, молвы, сплетен. В древности обозначенные явления имели иную общественную функцию, которая кардинально отличалась от нынешней.

Рассматривая проблему содержания, материала и формы в художественном произведении, М. М. Бахтин отнес автора-творца к конститутивному моменту художественной формы. В свою очередь форма служит выражением активного ценностного отношения и автора-творца, и воспринимающего индивида к содержанию. В связи с этим основательного изучения заслуживают вопросы: как входит, если следовать З. Фрейду, трехкомпонентная структура личности фольклорного «автора» в слово; как различные части его личности выявляются в том или ином фольклорном жанре; как с ними связаны культурные концепты «мир», «дом», «родина», «семья», «грех», «хлеб», «вера», «любовь», «радость», «правда», «закон», «душа», «совесть» и другие, нашедшие фольклорное воплощение?

Обращение к фрейдизму обогащает представление о природе фольклорного творчества. Недаром неотрейдисты XX в. (к примеру, Э. Фромм) расширяют теорию неврозов З. Фрейда на область страхов и неврозов общества, неврозов власти, покорности перед силой и т. п.

Сам З. Фрейд отмечал, что его метод редко оспаривает то, что утверждают другие. Он просто добавляет что-то новое, обращает внимание на ранее незамеченное; и это добавленное, а именно индивидуальная и социальная психическая реальность, может явиться существенным для понимания антропологии традиционного и современного фольклора.

**Карл Густав Юнг** (1875–1961), швейцарский философ и психиатр, первоначально был сторонником идей З. Фрейда, признавая, что многим обязан его гениальным концепциям. Он пошел дальше своего учителя и разработал концепцию коллективного бессознательного. Его психоаналитическая теория личности и художественного творчества кардинально отличалась от фрейдовской направленностью на эстетическую природу произведения. Вопреки З. Фрейду, К. Г. Юнг считал, что произведение отнюдь не симптом душевного неблагополучия, а творчество вовсе не болезнь, оно – образотворчество, связанное с коллективным бессознательным, которое «на правах высшей инстанции» мобилизует Я художника на службу себе. Исследователи творчества К. Г. Юнга полагали, что его собственный интерес к раздвоенности личности обусловлен историей семьи, властью «неясного мира теней», ощущением мистической связи с далекими предками.

Некоторые концептуальные положения теории К. Г. Юнга вполне применимы к антропологии фольклорного творчества. Одно из них – по-

нятие об интроверсии и экстраверсии. Так, фольклорный «автор»-лирик определенно интроверт: он обращен к своему внутреннему Я, в то время как эпик-экстрроверт – к внешнему миру. Интересный вопрос: может ли автор придерживаться обеих ориентаций одновременно? К. Г. Юнг отвечал на него отрицательно. Но именно такой парадокс обнаруживается при рассмотрении календарно-обрядовых песен. Их «автор» – одновременно лирик-носитель коллективного лирического Мы, в котором растворены все Я, и эпик, способный представить крестьянскую семью в контексте социума, космоса, божественного мира. Достаточно обратиться к колядным и волочечным песням, чтобы увидеть, насколько лиричен и эпичен взор их «автора».

К. Г. Юнг категорически отрицал, что смысл произведения можно постичь путем проникновения в тайны внутренней жизни автора, главным образом, его душевного неблагополучия. Если З. Фрейд на первый план выдвигал личное бессознательное, вместилище вытесненных травм и влечений, то К. Г. Юнг постарался доказать, что образотворчество в принципе надындивидуально и связано с предыдущим психологическим опытом человечества – коллективным бессознательным, которое передается от поколения к поколению в виде определенных структур. Это психологическое наследство К. Г. Юнг назвал архетипами. Архетипы не образы и не символы. Образно говоря, они – пустой сосуд, который наполняется любым содержанием в процессе художественного творчества.

Попробуем принять точку зрения К. Г. Юнга и в свете его теории понять процесс фольклорного творчества. Если архетипы сами являются источником смутных предчувствий и неясных ощущений, сновидений и древних мифов с единой для всего человечества символикой, то получается, что активизация архетипов, т. е. коллективного бессознательного, когда-то, в глубокой древности, пробудила творца в душе неизвестного нам человека. В тот момент на поле устной словесной культуры вышел предтеча фольклорного «автора» – геноавтор – создатель того, чего еще никогда не было, но что иницировалось актуализированными архетипами. Не всякому дано умение петь и сочинять. Если следовать К. Г. Юнгу, то причиной отсутствия у человека таланта, творческих способностей является полное бездействие его архетипов.

Архетипы универсальны, наднациональны, абсолютно устойчивы, полностью нейтральны в смысловом и ценностном отношении. Однако при этом они обладают огромной силой внушения, способностью впечатлять и увлекать творца. Недаром профессор Чикагского университета М. Элиаде посчитал достойным внимания серьезных исследователей мифологическое восприятие шаманом двойственности мира. Творчество шамана вырастало из глубин расторможенного коллективного бессознательного. В силу особой чувствительности к древнему опыту шаман на-

полнял пустые схемы актуальным содержанием. Так, в повествованиях шаманов с удивительным постоянством повторяется мотив путешествия в иной мир, где происходит борьба с духом и победа над ним.

Суть юнговской методологии глубинного анализа образов состоит в реконструкции их архетипического содержания. Эти архетипы-персоналии Матери, Ребенка, Персоны (или Маски), Тени, Анимы, Анимуса, Духа символизируют в фольклоре, как и в литературе, разные стороны человеческой психики. В конкретном произведении они обретают позитивное или негативное звучание. Например, Тень символизирует вытесненную часть психики, персонифицированную, в частности, в образе трикстера как демонического двойника демиурга. Архетип-персоналия Матери распадается на два начала – производящее и уничтожающее, которые, к примеру, реализуются в образах благожелательных богинь и хтонических существ иного мира, отмеряющих время человеческой жизни (таковы норны, мойры, парки и т. п.).

Теория К. Г. Юнга позволяет предположить, что в любом традиционном обществе количество геноавторов и фольклорных «авторов» неизмеримо мало по сравнению с пассивными потребителями и активными носителями их творчества. Действие архетипического слоя их психики ограничивается сновидениями, бредовыми состояниями и тому подобным, не поднимаемая до творческих вершин. Однако своим движением в пространстве и во времени фольклор обязан нравственно-эстетической позиции именно этой пассивно-активной массы человечества, без которой он обречен на забвение.

## 1.6. Двудиная антропологическая природа фольклорного творчества

Антропологическая природа фольклорного творчества двудина. В нем участвуют два культурных типа – человек фольклорный и человек творческий, что не одно и то же.

**Человек фольклорный** – исполнитель фольклорных произведений в естественных условиях, обладающий *фольклорным сознанием*. Внимание к изучению личности носителя и хранителя фольклорной традиции резко повысилось в XX в. в связи с разработкой теории фольклора и методики собирательской работы. Наука обогатилась портретами народных певцов и сказителей, однако проблема фольклорного «автора» как творческой личности еще не поднималась. Антропология фольклора сводилась к аксиоме о народе как создателе фольклора и не подвергалась сомнению. Она вошла в научные работы и вузовские учебники XX в. и оставалась незыблемой до наших дней.

**Человек творческий** выступает в роли геноавтора и фольклорного «автора»-исполнителя. Данному индивиду свойственна та перегрузка чувств, сердца и ума, которая отличает его от большинства людей. Вдобавок к фольклорному сознанию человек творческий наделен развитым *жанровым мышлением*, позволяющим ему органично варьировать исходный текст, углублять и обогащать его идейно-художественное содержание. Разумеется, между человеком фольклорным и человеком творческим находится масса исполнителей, различающихся по степени близости к тому или другому.

Фольклорные записи дают материал, позволяющий судить о степени участия человека творческого в устном поэтическом процессе на протяжении веков, начиная от архаичного и до современного. Некоторые типичные следы архаики до сих пор сохраняются в фольклорной поэтике и сюжетах разных народов, например олицетворение природных явлений (в колядках говорят и действуют солнце, месяц, дождь). А за мотивами «героического сватовства», «завоеванной женщины», «насильственного увоза невесты» просматриваются варварские обычаи, смягченные фольклорным словом.

После теоретических работ, посвященных проблеме литературного автора, уже нельзя делать вид, что проблема авторства в фольклоре окончательно решена и сомнению не подлежит.

#### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Леви-Строс, К.* Структурная антропология / К. Леви-Строс. – М., 1986.  
*Юнг, К. Г.* Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М., 1991.



## РОЛЬ АВТОРИТЕТА В ФОЛЬКЛОРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Авторитет творческой личности. В. М. Жирмунский – исследователь легенды о призвании певца. Б. и Ю. Соколовы о творческой роли личности сказочника. А. К. Сержпутовский об индивидуальности полесских сказителей. З. Я. Можейко об исполнителях лирических песен. Г. И. Лопатин об авторитетных носителях этнодискурса. Авторецептивная антропология фольклора и авторитет жанра. Н. А. Добролюбов как предтеча рецептивной антропологии фольклора. Свидетельства авторитетности жанра: случай древних эпосов. Авторитет фольклорных жанров. Авторитет песни. Авторитет восточнославянского песенного эпоса. Авторитет заговоров и заклинаний. Роль христианской мифологии в невольной поддержке авторитета фольклорных жанров.

### 2.1. Авторитет творческой личности

Фольклорное творчество – отнюдь не то, чем его представляют теоретики: это таинственный процесс, закрытый для внешних наблюдателей и даже для самих носителей традиции. В любом случае наблюдается только исполнение произведений, полученных в наследство от предыдущих поколений. Невольно спрашиваешь себя: «Неужели нельзя приподнять завесу коллективности творчества и заглянуть в глаза тем, кто, возможно, обрел дар видеть и творить так, как недоступно большинству? Кто они? Как к ним относились окружающие? Что они сами думали о своем даре? И думали ли?»

О роли авторитетной личности в фольклорном процессе можно судить по косвенным данным. Так, в мифах, легендах и песенном эпосе разных народов сохранились имена несравненных певцов и сказителей, поражавших окружающих своим мастерством. Неудивительно, что творчество подобных личностей, выделившихся из общей среды, приравнивалось к волшебству. Таковы Орфей, Амфион, Вяйнямйёнен, Алпамыш, Садко и др. Говорят, что своей игрой Орфей двигал горы. Ему даже удалось смягчить сердце сурового Аида, разрешившего Орфею забрать из мира мертвых возлюбленную – Эвридику. Былинный Садко так восхитил игрой на гусях Морского царя, что тот помог ему в споре с Новгородом и купцами. С помощью игры на лире Амфион укладывал камни при возведении городских стен. Правда, он был сыном Зевса, а лиру

ему подарил Гермес. Заметим, что от Гермеса также получил свою лиру, а впридачу и свирель Аполлон. Необычным было происхождение кантеле героя карело-финского эпоса Вяйнямёйнена: природным материалом послужил хребет огромной щуки, в котором застряла его лодка. Своей игрой музыкант зачаровывал не только птиц и зверей, но даже хозяек леса и воды. Усыпив музыкой жителей Похьёлы, он похитил у них источник изобилия – чудесную мельницу Сампо. Авторство древнеиндийской эпической поэмы «Рамаяна» приписывалось Вальмики, первому поэту, изобретателю шлоки – эпического стихотворного размера.

Эти примеры авторитетной творческой личности относятся в основном к эпохе ранней государственности, откуда берет начало традиция прославления великих вождей и воинов, зафиксированная у ряда народов. В Древней Греции считалось, что «род героев» (согласно Гесиоду, «полубогов») был создан Зевсом. Традиционные плачи (френы) на могилах героев прославляли их подвиги. Эта линия прослеживается и в скальдической поэзии скандинавов. О существовании славянских песен-слав, обращенных к погибшим в бою, косвенно свидетельствуют, например, концовки былин типа «Тут Соловьё и славу поют». Да и сами былины можно рассматривать как древние славы в честь легендарных богатырей, генетически восходящие к праславянским песнопениям. В «Слове о полку Игореве» определенно говорится о весте Бояне, чьи струны еще при жизни князя «рокотали» ему славу. В подлинности Бояна как исторического лица времен полоцкого князя Всеслава Чародея были уверены многие ученые, в частности Н. М. Карамзин и Ф. И. Буслаев, но сомневался А. С. Пушкин, что вызвало осуждение со стороны В. Г. Белинского.

#### ***В. М. Жирмунский – исследователь легенды о призвании певца***

Виктор Максимович Жирмунский (1891–1971) – выдающийся ученый советского времени, продолжатель компаративистских идей А. Н. Веселовского, разработавший теорию и методологию сравнительно-исторического изучения литературы и фольклора.

В 1912 г. В. Жирмунский окончил Императорский Санкт-Петербургский университет, работал за рубежом, потом на родине – в Саратовском университете, с 1921 г. возглавлял кафедру германской филологии Петроградского (Ленинградского) университета. Трижды – в 1933, 1935, 1941 гг. – был арестован. В 1945 г. В. М. Жирмунского наградили орденом Трудового Красного Знамени, а в 1949 г. в ходе «знаменитой» борьбы с космополитизмом, к которому отнесли методологию сравнительного изучения литературы, уволили из ЛГУ. В 1954 г. в знак признания научных заслуг В. М. Жирмунский удостоен ордена Ленина, а через семь лет – второго ордена Трудового Красного Знамени.

Научное сообщество отдало дань уважения выдающемуся ученому, оказавшему огромное влияние на развитие науки, подготовив к его юбилею книгу «Проблемы сравнительной филологии. Сборник статей к 70-летию члена-корреспондента АН СССР В. М. Жирмунского» (1964). Через два года его



2. Певец получает дар от предыдущего легендарного певца.

Так, герой древнеисландской саги пастух Хальбиорн стал скальдом во время чудесного сна на могиле скальда Торлейфа, когда тот коснулся языка пастуха. Исполнители древней киргизской поэмы «Манас» («манасчи») ссылались на то, что их призывал к пению сам легендарный богатырь Манас.

3. Во сне будущего певца одаривает некий мифологический персонаж.

Так случилось с монголо-ойратским певцом Этен Гончиком, считавшим, что в детстве он получил дар от самого царя драконов, когда пас баранов в степи и уснул.

4. В роли дарителей выступают персонажи господствующей религии – христианства, как у Кэдмона, или мусульманства.

Многие узбекские народные сказители-бахши возводили свое «посвящение» к чудесному видению, во время которого они получали дар от самого пророка Мухаммеда, какого-нибудь мусульманского святого, посланников Аллаха, позже – от «благословенных» халифов.

Истоки подобных представлений В. М. Жирмунский относил к ранним ступеням общественного развития, для которых было характерно совмещение «профессии певца и прорицателя-шамана», предшествующее «окончательному выделению эпической поэзии из связи с обрядовой»<sup>1</sup>. В своих выводах он опирался на работы профессора Л. Я. Штернберга, исследовавшего шаманизм народов Сибири и представления о «посвящении» шамана, избранного духом. Обычно дар шамана навязывался человеку самым жестоким образом через мучительную болезнь, которая покидала его только после согласия стать шаманом. Оказалось, что к шаманистским близки представления бурят об «избранничестве» сказителя эпических улегеров, которого с юности начинают мучить духи: в итоге юноша идет учиться песнопению к уважаемым мастерам.

В. М. Жирмунский отмечает раздвоение понятия «бахши» у среднеазиатских народов: у одних это только профессиональный певец-музыкант, народный сказитель, у других – исключительно шаман, колдун, знахарь. Подчеркнем, что в слове «баян» также могут содержаться два значения. Старославянское ба(јо)ти означает «ворожить», «заговаривать» и «баснословить».

Чрезвычайно интересны научные комментарии к статье В. М. Жирмунского. Выясняется, что в Средние века жил певец, жонглер и добрый воин по имени Тайфер. Он ехал впереди герцога и всего норманнского войска, распевая песню «о Карле, Роланде и Оливье и о вассалах, погибших при Ронсевале»<sup>2</sup>, т. е. круг воспеваемых персонажей со временем расширялся. Отмечена причина сохранности монголо-ойратского эпоса. Она состояла в точном следовании традиции. Любое искажение эпоса расценивалось как большой грех: считалось, что наказание могло последовать от гениев-хранителей и от самих воспеваемых богатырей. Собиратели XIX в. не наблюдали ничего подобного в бытовании былинного эпоса, где существовали разные исполнительские школы, отмечалось творческое отношение к тексту.

---

<sup>1</sup>Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979. С. 401.

<sup>2</sup>Там же. С. 473.



В Белозерском крае братья Соколовы записали 163 сказки от 47 сказочников и пришли к выводу о причине их активного бытования, состоящей в практической востребованности определенными коллективами. Одни артели занимались рубкой леса, другие – рыбной ловлей, третьи возникали спонтанно, например в ожидании очереди на мельнице, и все с удивительным слушали сказочников. На ряде примеров ученые доказали, что распространению сказок способствуют *конкретные люди*, по роду своих занятий переходящие с места на место, – богомазы, швецы, солдаты, нищие и другой бродячий люд. Соколовым удалось установить связь стилистики сказок и манеры рассказывать традиционный сюжет с биографией и общим духовным обликом сказочника. В частности, оказалось, что ряд сказок А. М. Ганина потому близок своим содержанием к мотивам и сюжетам богатырского эпоса, что по складу мышления он сам типичный эпик, один из немногих хранителей остатков былин в Белозерском крае.

Наличие в сказках служащего А. О. Ершова чуждых народной сказке сентиментально-любковых настроений ученые объясняли плохо претворенным книжным влиянием. У этого сказочника «личность Иванушки очень красивая – белого цвета, с алым румянцем», а героиня ведет себя подобно барышням в сентиментальных романах, бросается к герою на шею, целует «ево своими алыми губками», берет за руку и ведет к отцу. В далеких от юмора сказках Ершова действуют архиерей, полиция, городской, змей посылает царю «вторичную телеграмму», рыцарь подъезжает к царю «с рапортом» и т. д.

Неповторим модус художественности сказок в изложении одного из «веселых людей» – церковного сторожа Василия Васильевича Богданова. В них комизм незаметно переходил в сатиру, затрагивающую присутствующих лиц из числа духовенства, а затем – снова в невинный комизм. Богданов умело оживлял повествование, наделяя героев сказки «Поп, дякон и дьячок» собственными именами. При этом он уверял слушателей, что знал персонажей лично, был не прочь ввести себя в сказочный сюжет, виртуозно строил диалоги и, по словам собирателей, незаметно для себя самого переходил к ритмическому и рифмованному изложению. Беззлобным балагуром предстает сказочник В. С. Шарашов, добродушный весельчак, прирожденный свадебный дружка, а добропорядочный старик Петрушечев склонен к подчеркиванию моральной тенденции и т. д.

Наблюдения над исполнительским стилем сказочников и основным направлением излагаемых произведений позволили братьям Соколовым утверждать, что между сказкой и личностью сказочника существует заметная связь. Они показали, что в сказках можно найти отражение профессии, специальных занятий, житейского опыта, психологии, пола, возраста и грамотности рассказчиков.

Таким образом, касаясь вопроса проекции биографии сказочников в текстах сказок, ученые выступали против обезличивания фольклорных произведений. Кроме того, они утверждали, «что как вообще не всякий человек наделен поэтическим даром, так далеко не всякое лицо из народа может стать сказочником, – для этого требуется особый талант, способности».

С выводами российских ученых солидаризируются выводы белорусского исследователя бытования сказок А. К. Сержпутовского.

### **А. К. Сержпатовский об индивидуальности полесских сказителей**

Александр Казимирович Сержпатовский (1864–1940) родился в д. Беловичи Слуцкого района. На белорусском материале он решал ту же проблему, что и собиратели русских былин П. Н. Рыбников и А. Ф. Гильфердинг, – творческая индивидуальность сказителя. Тем самым А. К. Сержпатовский показал себя не только как этнограф и фольклорист, но и как языковед и антрополог. Он окончил Несвижскую педагогическую семинарию (1884), работал по специальности, затем получил второе образование в Петербургском археологическом институте (1904), служил в банке, почтово-телеграфном агентстве, пока наконец в 1906 г. не связал свою судьбу с этнографическим отделом Русского музея, где проработал 24 года.

Деятельность А. К. Сержпатовского рассматривается как значительный вклад в развитие белорусской этнографии. Специалисты высоко оценивают качество фольклорных записей ученого. Он был награжден Малой золотой медалью Отделения этнографии Русского географического общества. К сожалению, сохранились далеко не все подготовленные А. К. Сержпатовским рукописные сборники, среди которых упоминают «Песни Могилевщины» и «Быт белорусов».

Сегодня вызывает удивление явно односторонняя оценка фольклорно-антропологического аспекта деятельности А. К. Сержпатовского со стороны ряда авторитетных ученых: к ней применяли совершенно не те критерии, какие следовало. И это тем более странно, что данное направление было далеко не новым, во всяком случае в русской фольклористике, где при публикации былин и сказок использовался репертуарный подход, изучалось творчество отдельных исполнителей. Еще в сборнике «Сказки и рассказы белорусов-полешуков» (СПб., 1911) А. К. Сержпатовский дал портрет талантливого полесского сказочника Редкого, а при публикации сборника «Казкі і апавяданні беларусаў з Слуцкага павета» (Л., 1926) разместил собранные им материалы по сказителям. Подобный подход к изданию фольклорной прозы, записанной им в 1890–1923 гг. на Случчине, практически в двух деревнях – Чудин и Великий Рожан – вызвал необоснованную критику. Е. Ф. Карский, Д. К. Зеленин, как позже и А. А. Шлюбский, упрекали составителя за отсутствие научного подхода к публикации сказок. Они полагали, что размещать произведения следует исключительно в соответствии с тематической классификацией.

Вслед за ними А. С. Федосик, автор книги «Беларуская савецкая фалькларыстыка» (1987), в очередной раз не понял научного значения антропологического принципа, которого придерживался А. К. Сержпатовский, полагая, что «класіфікацыя твораў у гэтым зборніку бессістэманная» и «не можа быць прызнана навуковай. Нават у асобных зборніках вусных народных твораў, запісаных ад аднаго інфарматара, усе тэксты павінны размяшчацца ў адпаведнасці з іх жанрава-відавой прыналежнасцю» (с. 40). Мало того, что А. К. Сержпатовский разместил материал по сказителям, так еще и в той последовательности, в какой эти произведения ему рассказывались. Однако именно эти «негативные», с точки зрения критиков, факторы в сочетании с емкими характеристиками исполнителей уникальны в антропологическом плане.

Через анализ репертуара, особенностей индивидуального стиля и манеры исполнения сказочников, через движение их памяти и мысли, вызывавшее ассоциативное сцепление рассказываемых произведений, А. К. Сержпутовский высвечивал достоверные грани антропологии фольклора, о которых академические ученые не всегда подозревали.

1. Он отмечал органичное соединение в одном лице «мастака» и «баечніка»: «Мабыць, мастакі былі разам і баечнікамі або, наадварот, баечнікі больш усяго і тварылі казкі, апавяданні ці што іншае» (Казкі і апавяданні... С. 31).

2. Ученый подчеркивал дифференциацию творческих функций «мастака» и «баечніка»: первый, чье имя остается неизвестным, создает, в понимании А. К. Сержпутовского, как бы общий очерк текста, а второй дополняет, обрабатывает, чтобы было красиво и складно. «Баечников» в деревне как раз хорошо знают и ценят: «Добры баечнік, кажучы, як пачне выдумляць, плесці ці хлусіць, дык толькі слухаў бы яго» (там же).

3. По его наблюдениям, ориентация сказочника на «думкі грамадзянства» несколько не мешает формированию индивидуальной манеры исполнения. Об этом свидетельствуют творческие портреты сказочников в предисловии к сборнику.

4. А. К. Сержпутовский пришел к тем же выводам, что и братья Соколовы: концептуальным стержнем формирования репертуара сказочника является комплекс жизненных обстоятельств в сочетании с психологическими факторами.

Так, подчеркнутая морально-этическая дидактика 26 произведений, записанных от Данилы Кулеша из Чудина, во многом объясняется его судьбой – внезапным, необъяснимым поворотом к чарке прежде старательного уважаемого хозяина, прекрасного семьянина. Вероятно, для оступившегося Данилы было важно сохранить тот образ «правильного» мира, в котором он некогда жил, через живописание «неправильного». Как пишет А. К. Сержпутовский, из трезвого Данилы нельзя было вытянуть ни слова, только упившись, он «вельмі хораша баяў казкі». Создается впечатление, что Данила неосознанно примерял сюжеты и конфликты к своей судьбе. Например, сказка «Смачно» – о мужике и куме, которые по слабости духа никак не могут остановиться: один даже в церкви думает о баночке рыбы, а кум, не помня себя, никак не может оторваться от баночки и съедает всю. Сказка «Дзеўкі і чорт» – национальная версия сюжета, знакомого по сказке «Морозко» – об умной падчерице, которую мачеха отправляет на «закляты млын», и жадной, глупой, завистливой собственной дочери. Здесь мачехина дочка слепо поддается искушению и погибает под мельничным колесом, думая, что идет на игрище, а падчерица обводит черта вокруг пальца. Возможно, для Данилы сказка «Упартая жанчына» – мечта о возможности возродиться к правильной жизни, если кто-то, пусть и жестоким образом, тебе в этом поможет.

5. А. К. Сержпутовский засвидетельствовал факт перехода некоторых известных ему сказочников на более высокий творческий уровень «мастака». От тех же информантов при повторном посещении двух деревень он через 20 лет услышал не только варианты давних сказок, но и ряд совершенно новых произведений.





ниям, динамическое саморегулирование фольклора обеспечивает временная и возрастная циклизация репертуара народных исполнителей.

Уже в одной из ранних работ – книге «Песенная культура белорусского Полесья. Село Тонеж» (1971) она концептуально точно описала рождение и становление «корифеев» народного песенного искусства, «каждый из которых – классической выразитель коллективного начала в народном искусстве и вместе с тем личность более индивидуализированная в сравнении с другими народными певцами, неповторимая в своем творческом облике»<sup>1</sup>. Среди обстоятельств, определяющих становление мастера, З. Я. Можейко, в частности, отмечает народную «школу» – «стихийное музыкальное воспитание сельского народного певца», которое начинается с колыбели, «як дзіця прыспеўваюць», и половозрастную циклизацию песен, способствующую постепенному овладению местным фольклорным репертуаром, самоопределению в жанрово-видовых предпочтениях<sup>2</sup>.

Исследовательница выяснила, что авторитет того или иного тонежского певца основывается на прекрасном владении культурой традиционного пения, пропущенной сквозь призму уникальной субъективности. К примеру, в описании З. Я. Можейко пение Анны Венгуры окрашено мягким лиризмом, она «как бы спокойно рассказывает песню, чему способствует речитативность и рубато – основные черты ее исполнительской манеры»<sup>3</sup>. Особая творческая индивидуальность Серафимы Петровой – в глубине драматизма и необузданности юмора: «поет она энергично, размашисто, с резкими ударениями, подчеркнуто меняя гласную на одном слоге: «Ой, пасею хмелю зялёнага, // да й навару мёду салэдкага»<sup>4</sup>. И, наконец, «нечастое явление даже в таком песенном крае, как Полесье», – уникальный художник-самородок Степан Дубейко, настоящий «соловей полесских лесов»: «Поразительно музыкальный, с необычайно тонким чутьем интонации, с голосом большой силы и тембровой красоты, он сразу же завладевает слушателями безраздельно»<sup>5</sup>.

Авторитет певческой группы («гурта»), по наблюдению З. Я. Можейко, складывается вроде бы произвольно, но далеко не просто. Он базируется на точном следовании музыкально-стилевым особенностям местного «гуртавага» пения. При этом от участниц требуется и не выходить за рамки традиции, и обладать творческой индивидуальностью. Если творческий момент отсутствует, в «гурт» такую принимать не хотят, мотивируя тем, что «з ёй весці пагана, яна спявае прама», т. е. схематично. Избегают также очевидных импровизаторов, разрушающих стилевое единство исполнения: «Ніхто з ёй спяваць не будзе, яна заводзіць модна», т. е. «импровизирует в манере, чуждой слуховым навыкам «гурта»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> *Можейко З. Я.* Песенная культура белорусского Полесья. Село Тонеж. Минск, 1971. С. 19–20.

<sup>2</sup> Там же. С. 28–29.

<sup>3</sup> Там же. С. 22.

<sup>4</sup> Там же. С. 25.

<sup>5</sup> Там же. С. 27.

<sup>6</sup> Там же. С. 22.

Как видим, З. Я. Можейко тесно связывала практику фольклорного творчества с традицией и исполнительским мастерством. Ассимиляция местной традиции, умноженная на творческую индивидуальность, становится в ее понимании базой формирования авторитета отдельного певца или «гурта». С точки зрения исследовательницы, охрана аутентичных фольклорных стилей должна включать антропологический аспект и нацеливаться на стимулирование самоподдерживающегося развития местной традиции.

Таким образом, через анализ жизнеспособности местной фольклорной традиции, связанной с ее авторитетными носителями, З. Я. Можейко продемонстрировала важность антропологического подхода к осмыслению творческого процесса. Ее работы – отправная точка анализа песенной исполнительской традиции в той или иной местности, степени ее сохранности и происходящих изменений, в том числе катастрофических, разрушительных, обусловленных нарушением антропологического баланса.

### ***Г. И. Лопатин об авторитетных носителях этнодискурса***

Необходимость изучения антропологической парадигмы фольклорно-этнографического творчества ощущали многие белорусские ученые. И это закономерно. В России успешно развивалась антропологическая школа В. В. Иванова, издавшего монографии «Наука о человеке: введение в современную антропологию» (2004), «Дуальные структуры в антропологии» (2008) и др. В Беларуси такой школы не было, но определенный сдвиг ученых в сторону антропологии первичных субъектов речи все же наметился. Интерес фольклористов находит выражение в разных формах. Наиболее частая – цитирование высказываний информантов в научных изданиях, наиболее продуктивная – *антропологический эмпиризм*, дающий простор для изучения коммуникативного характера фольклорного процесса в синхронии и диахронии через масштабную презентацию этнодискурса одной личности. Представителем антропологического эмпиризма является Г. И. Лопатин, автор уникальной книги «Варвара Грецкая як з’ява беларускай народнай культуры» (Гомель, 2014), где представлен фольклорно-этнографический репертуар и портрет Варвары Грецкой, которую ученый характеризует как человека традиции. Преимущество эмпиризма состоит в его достоверности. Г. И. Лопатин точно фиксирует прозаический этнодискурс Варвары Александровны Грецкой (1925–2021) со всеми его паузами, повторами, обрывами фраз.

В данном случае под этнодискурсом понимается сфера высказываний человека фольклорного о себе, фольклорных традициях семьи, народной культуре своей местности. Таким образом, собиратель становится причастным к созданию этнодискурса как его инициатор.

Геннадий Исаакович Лопатин родился в 1955 г. в г. Гомеле. В 1986 г. он окончил филологический факультет Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины, далее работал ведущим научным сотрудником в Ветковском музее старообрядчества и белорусских традиций им. Ф. Г. Шклярова. В энциклопедии «Беларускі фальклор» (в 2 т. Минск, 2006. Т. 2. С. 10) отмечается его плодотворная работа по собиранию и изучению материальной и духовной культуры белорусов, в том числе в населенных пунктах, пострадавших в связи с аварией на ЧАЭС.

Своими статьями и книгами Г. И. Лопатин заявил о себе как о серьезном антропологе. До недавнего времени работа полеви́ков оценивалась по стандартной схеме – количеству и качеству записей. Портреты носителей фольклорной традиции изредка попадали на страницы книг и статей. Их голоса слышались лишь в немногочисленных цитатах, приводимых исследователями. Г. И. Лопатин исходил из идеи центрального положения в собирательской работе того человека, которого в научных исследованиях сухо именуют информантом. В публикациях ученого нашла воплощение концептуальная модель, суть которой в том, что собиратель должен ухватить реальность человека в акте единичного события – непосредственного общения с собеседником-информантом. На примере истории длительных пятнадцатилетних (2005–2020) взаимоотношений с Варварой Грецкой из отселенного поселка Амельное Ветковского района он показал, каким образом диалог связывает собирателя с собеседником, как формируется в их сознании философия общего дела, в какой степени собеседник раскрывается перед фольклористом.

Трудно судить, насколько Варвара Грецкая как носитель фольклорной традиции типична для белорусского этноса ввиду отсутствия сравнительного материала. Г. И. Лопатин пришел к выводу, что «занатаваныя ад яе тэксты ствараюць своеасаблівую энцыклапедыю жыцця беларускай вёскі Амьяльное»<sup>1</sup>. Их ценность в языке, который Варвара Александровна определяет как «калісяшні», «старынны», «амяленскі», «прыродны», «дзеравенскі»<sup>2</sup>. При этом она сама предстает голосом говоря, первичным субъектом речи, личностью, соединяющей в себе человека фольклорного и человека творческого.

Как человек фольклорный, Варвара Грецкая – действительно типичный носитель местной песенной традиции. В статье «Выканаўца тэкстаў народных песень як асоба», завершающей книгу Г. И. Лопатина, автор характеризует Варвару Грецкую не просто как человека, воспитанного традицией: она настолько активно вбирает ее в себя, что сама становится воплощением амеленской традиции. Для подтверждения своих выводов ученый ссылается на слова Варвары Александровны: «Я як прывязаная к песням ётым. Вот еслі я пачую, эта душа вон, я даўжна яе навучыцца. Я ж іх сколькі знаю – маць мая родная! Хто на што. Я на песні. Бунтуя міне песня»<sup>3</sup>. Ученый отмечает ее склонность к наблюдениям и обобщениям: «Разрозненыя і рассыпаныя па нашых гутарках, яе разважанні выбудоўваюцца ў досыць стройную сістэму, якая дазваляе ўбачыць, як усё пачыналася, адбывалася і фарміравалася ў далейшым»<sup>4</sup>.

Как человек творческий, Варвара Грецкая – «повествующий голос» (У. Эко), автор *личного повествования*, которое, в принципе, неповторимо и не рассчитано на трансляцию. Акт коммуникации становится актом-общением, обращенным к собеседнику-фольклористу. Через высказывания она интерпретирует свою жизнестроительную стратегию и культурный опыт,

---

<sup>1</sup> Лопатин Г. И. Варвара Грецкая як з’ява беларускай народнай культуры. Гомель, 2014. С. 6.

<sup>2</sup> Там же. С. 5.

<sup>3</sup> Там же. С. 227.

<sup>4</sup> Там же. С. 226.

связанный с интуитивно-сознательным приобщением к народной традиции: «Дзед Майка прыходзя. Я гаварю: "Дзед Майка! Ну, навучы мяне!" В этнодискурсе Варвары Александровны о приобщении к песенной традиции масса деталей, вполне уместных в художественном произведении, например, о том, как она для памяти записывала новую песню: «...Прыду... Вугаль такі вазьму і вуглікам пішу песню тую ці на сцяне, ці на варотах, ці на форцы пішу... "Дзед, я буду пісаць, а ты мне гавары". Ці мелам... У школі прадавалі... Ё чатырэхграністыя, а ё кругленькія... Спішыцца, станя тоўста пісацца, начынаю, дзе ражок вастрэйшы... "Дзед, мы забываем!.." – "Ну, пішы!" На зямлі ж, дак што... А будзя хадзіць, нагой сціраю, а на варотах ён не дастаня»<sup>1</sup>.

Личность Варвары Александровны Грещкой служит убедительным опровержением мнения Сократа о низких умственных способностях носителя народной традиции, в его случае – эпической: песни «они знают в точности, а сами очень уж глупы»<sup>2</sup>. Если бы Сократ удостоился доверия «глупых» простолудинов, то, вероятно, смог бы обнаружить в них то же дерзание духа, что и у профессиональных философов.

Масштабный проект Г. И. Лопатина позволил ему через целостный жизне-текст Варвары Грещкой, вписанный в конкретную историческую, социальную и культурную среду поселка Амельное, выявить механизмы взаимодействия коллективной, семейной и индивидуальной памяти. Имманентный портрет Варвары Грещкой с ее особенной психикой, философским складом ума и личностными чертами выстраивается исключительно на уровне речевых структур. В процессе доверительного общения с Г. И. Лопатиным обнаруживаются мировоззренческие взгляды, культурные предпочтения, бытовые установки, привычки и грани нравственной позиции Варвары Александровны, отмеченные сознательным отношением к овладению фольклорным наследием: «*Если я ўзлюблю песню, дак я яе буду цэлы дзень хадзіць і пець. Матка: "Ужо адурыла гававу! Адно пяе!.." А баба будзе казаць: "Ніхай пяе. Эта ж яна запомня яе наўсягда. А так яна забудзя. Пей-пей". І я тады пяю. І буду цэлы дзень хадзіць, сама сабе пець, пайду на агарод, буду што-нібудзь гряду палоць... І пакуль ахоту не зганю ўжо... Калісь баба Іванюшкава казала: "Ну, ахоту сагнала ты з ётай песняй, што не пяеш?" Я гаварю: "Ужо запомніла на ўсю жыць"*»<sup>3</sup>.

Этнодискурс Варвары Грещкой сопрягается с ее биографией, культурной историей семьи и поселка в целом. Особенно значима роль бабушки и матери. Через всю прозу проходит рефреном «баба казала», «матка гаварыла». Например, о Стреченье: «*Зіма ўходзя. Усё баба казала: "Зіма ўходзя... Зіма з летам стрячаіцца на Стрэчанне"*»; об Алексее (Алексій, 30 сакавіка): «*К Ляксеям, усё баба наша казала, кросны ткаць... Матка гаворы: "Шчэ да Вялікадня патком кросна". Баба гаворы: "Нада да Аляксея кросны паткаць". Усё, гаворы, мая баба казала: "Да Аляксея кросны паткаць. Аляксею сарочку саткаць"*»<sup>4</sup>; о благовещенских обычаях: «*Нільзя да Благовешчання ні гряду капаць, ні забор гарадзіць... А то дожч загародзіш, дак*

<sup>1</sup>Лопатин Г. И. Варвара Грещкая як з’ява беларускай народнай культуры. С. 228.

<sup>2</sup>Цит. по: Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л., 1967. С. 11.

<sup>3</sup>Лопатин Г. И. Варвара Грещкая як з’ява беларускай народнай культуры. С. 230.

<sup>4</sup>Там же. С. 44.

дажча ня будзя. Усё баба: "Да Благовешчання ня нада..."<sup>1</sup>. Знаковые фигуры этнодискурса Варвары Грэцкой – социум в целом или отдельные жители: яны, дзед Касцючкаў, дзядзька Мелька, Туся, Ягорка, Коля, Пашка, Ляксаніха... И все они появляются в этнодискурсе ситуативно, в связи с тем или иным обычаем, например, уважать крестную мать больше родной: «Наша баба ўсё кажа на матку: "Не ругайся з Васяй нікалі. Яна цябе дзяржала пад Хрыстом"». І матка наша з Васяй і Адаркай дружыла. І ўсё на нас казала: "На сваю матку лучшэ ругніся, а хрэснаю матку нікагда ні абіжайця. Яна вас пад хрыстом дзяржала"»<sup>2</sup>.

Размышления Варвары Александровны, включающие яркие бытовые зарисовки, – это размышления человека одаренного, самодостаточного<sup>3</sup>. Неудивительно, что она понимала важность продолжения народной традиции, радовалась, что нашелся такой добрый человек, как Г. И. Лопатин, который записал ее песни, что эти песни будут жить и после ее смерти: «Яна верыць, што яны змогуць кагосьці чаму-небудзь навучыць, знайсці ў чый-небудзь душы водгук»<sup>4</sup>. Варвара Александровна Грэцкая воспринимала итоги своей работы с собирателем как стратегию культурного возвращения, передачу драгоценного груза людям: «З душы іх усе зняла, мне і добра, што я людзям як падарак падарыла»<sup>5</sup>.

На примере репрезентации этнодискурса Варвары Грэцкой Г. И. Лопатин засвидетельствовал, что философия и методика собирательской работы претерпевают изменения, склоняются в сторону изучения антропологии фольклорной традиции в лице реальных личностей, сосредоточиваются на выявлении их внутреннего мира.

## 2.2. Авторецептивная антропология фольклора и авторитет жанра

Авторецептивная антропология фольклора – одна из ветвей интегративной фольклористики, соприкасающаяся с социофольклористикой, этнофольклористикой, психофольклористикой. В центре ее внимания находятся вопросы: как сам народ относится к культурному наследию предков, какие фольклорные жанры для него значимы и почему, на чем основывается авторитет того или иного жанра, какова ценностная иерархия жанров в тот или иной период времени, в чем причина повышения или снижения авторитета жанра? Идеи рецептивной антропологии фольклора возникают в середине XIX в., но не получают теоретического и методологического обоснования, достаточного для развития данного направления в фольклористике.

---

<sup>1</sup> Лопатин Г. И. Варвара Грэцкая як з'ява беларускай народнай культуры. С. 46.

<sup>2</sup> Там же. С. 116.

<sup>3</sup> Там же. С. 230.

<sup>4</sup> Там же. С. 235.

<sup>5</sup> Там же.



делить, на какой ступени развития находится народ; одно дело, когда сказка проходит в глубину его сердца, овладевает воображением и рассудком, другое – когда она «говорится для красоты слова и пропускается мимо ушей».

А. Н. Добролюбов затрагивает и такой кардинальный методологический вопрос, как соотношение общего и частного, общенационального и местного. Для него очевидно, что «ответы должны быть весьма разнообразны для разных случаев и разных местностей. Здесь верят в одно и не верят в другое; тут рассуждают больше, там меньше; в одном месте верование тусклее и холоднее, чем в другом; для одних уже превращается в забаву то, что служит предметом серьезного любопытства и даже уважения или страха»<sup>1</sup>. В связи с этим возникает вопрос: насколько правы те фольклористы, которые придерживаются мнения, что жанровой чертой сказки является установка на вымысел? Ведь даже в XIX–XX вв. у сказочников сохранялась живая вера в реальность рассказываемых событий, правда, происходивших, по их представлению, в дальних странах и в давние времена, когда воевали не армиями, а богатырями.

### Свидетельства авторитетности жанра: случай древних эпосов

Для понимания вопроса, каким образом и на какой основе мог складываться авторитет того или иного фольклорного жанра, обратимся к наиболее показательным примерам – древнеиндийскому эпосу «Махабхарата» и «Рамаяна». Их бытование позволяет осознать, как складывался и в чем проявлялся авторитет данного жанра в глазах общества.

1. *Мистическое отношение к эпосу.* «Махабхарата» превозносится как творение, превосходящее все блага на свете, а «Рамаяна» рассматривается как средство избавления исполнителей и слушателей от всех грехов. Поэмы исполняются во время жертвоприношения и других религиозных церемоний, читаются в храмах.

2. *Бережное отношение этноса.* Эпос сохраняется в живом бытовании практически без изменений. Народные сказители заучивали его наизусть, несмотря на грандиозный объем.

3. *Распространение путем переводов.* Когда место санскрита как литературного языка заняли литературные языки, основанные на живых языках и диалектах, эпос неоднократно переводился на каждый из них. Тем самым снова и снова подтверждалась его непреходящая ценность.

4. *Генетическое влияние.* Исследователи доказали, что древний эпос послужил источником новых жанров.

5. *Культурное и эстетическое влияние.* Неоспоримо влияние древнеиндийского эпоса на культуру соседних азиатских стран. Даже для современных индийских поэтов он сохраняет силу образца и примера<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Русское народное поэтическое творчество : хрестоматия по фольклористике / сост. Ю. Г. Круглов. М., 1986. С. 36–37.

<sup>2</sup> Гринцер П. А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М., 1974. С. 6–7.



## Авторитет фольклорных жанров

Авторитет фольклорных жанров генетически основан на древней вере в силу слова. Сохраняется *мистическое отношение* к обрядовой поэзии. К примеру, исполнительницы обряда вождения и захоронения «стрелы» объясняли грозу с градом, побившим посевы, тем, что в этот год по какой-то причине обряд не проводился. С другой стороны, рассказывают и о таком случае: засуху удалось предотвратить только благодаря обряду. Как только его провели, на горизонте будто бы сразу стали формироваться облака.

Чрезмерное в своих возможностях, сверхсильное в действенности, магическое слово-действие, слово-медиатор навсегда закрепило авторитет фольклора в сознании человечества. Его древняя мистическая функция несколько закамуфлировалась христианской поэтикой, стала восприниматься в эстетическом ключе, что ни в коей мере не понизило авторитет фольклорных жанров. Несмотря на гонения со стороны новой религии, а затем со стороны атеистически настроенной государственной власти, устойчивое фольклорное слово являло собой живой авторитет этнической традиции, служило мерилom культурной самоидентификации этноса в мире, вступившем на путь глобализации.

Древнее фольклорное (протославянское, праславянское) слово многократно *переводилось* на исторически изменяющиеся языки, иначе бы оно не дошло до нас. Сами жанры в виде текстов, относящихся к разным эпохам, являлись звучащей реальностью – специфически оформленным словом, отличающим его употребление от употребления в обыденной речи. В обыденной речи слово оформляло социальный коммуникативный акт между индивидами, в фольклорной – трансперсональный акт между социумом и мифологическим миром.

Авторитет некоторых фольклорных жанров непрерываем до сих пор, других – несколько ослабел, третьих – сохраняется как идейно-художественное явление прошлого, невозможное в новых условиях. Остановимся на некоторых наиболее показательных примерах.

**Авторитет песни.** Реальная почва авторитетности песенного фольклора, подмеченная З. Я. Можейко, – его *всеохватность, востребованность, бережное отношение к нему народных исполнителей*, которые разделяют песни на три группы:

- ♦ строго приуроченные к определенному времени или определенным обстоятельствам – календарно-земледельческие и семейно-обрядовые;
- ♦ исполняемые в любое время и при любых обстоятельствах, «абы-калі», – внеобрядовые;
- ♦ песни промежуточного типа, исполняемые преимущественно в определенное время или при определенных обстоятельствах. Среди них

З. Я. Можейко называет многие традиционные «колішнія» песни балладного и небалладного содержания: «На Полесье среди не строго приуроченных песен нам чаще всего приходилось слышать: «восень» (осенние), «як полюць», «як грэчку жнуць», «як мнуць проса», а также «як пасуць тавар», «як ідуць з ягад»; на Витебщине – «як жнуць яравое», «як ідуць у грыбы», «піліпаўскія» (зимние); на Гродненщине – «як полюць», «як ідуць у грыбы», «восень», «зіма»<sup>1</sup>.

Обрядовые песни – календарные и семейные – довольно легко поддаются истолкованию сказанного в них, но для предков их притягательность состояла как раз в несказанном. И эта несказанность тайного, непосредственно не развернутого, «спракаветнага», идущего из глубины веков, поддерживала авторитет обрядовых песен как ключа к родовой памяти человечества. Столь значимое в древности взаимоотношение «обрядовый хор – традиция – слушатели» имело смысл в направленности песнопений сакральному адресату, от которого ожидался конкретный ответ в виде разных витальных благ. Обычно получатель «прятался» в сети песенных метафор и метонимий, но горизонт ожидания четко обозначался через природные, хозяйственные, семейные реалии и факторы. Так, веснянки связывались со стихией воздуха, отсюда мотив обращения к птицам, которые должны принести лето, но тот, кто позволяет им это сделать, кто дает галочке ключи отомкнуть лето и замкнуть зиму, кто обеспечивает движение весны, ее приход, остается вне текста. Купальские песни обращены к таким стихиям, как солнце, вода, земля; центр действия – огонь костра, который полагается воплощением *Купалы*. Однако ни в одной песне прямо не говорится о ритуальной подоплеке Купалья – священном браке Земли и Неба (Солнца), подлежащем обрядовому воссозданию. Между тем именно на него указывает множество разрозненных песенных знаков, смысл которых закрыт для непосвященных.

Поразительное богатство белорусских жатвенных песен, которые полагалось петь на поле во время тяжелой работы, объясняется их адресованностью матери-земле. Жалуясь ей на свою горькую долю, жнеи как бы «выплакивали» невзгоды, передавали их земле и тем самым освобождались от женского горя, но сама земля как адресант в них не фигурирует. Она появляется в просьбах-заклинаниях вернуть жнее силу, израсходованную работой на поле. Точно так же земля принимала в свое лоно громовую «стрелу» во время белорусского обряда вождения и захоронения «стрелы», чтобы обезопасить деревню от молнии, но нет ни одной песни, обращенной именно к ней.

---

<sup>1</sup>Можейко З. Я. Песенная культура Белорусского Полесья. Минск, 1974. С. 41, 83.

Персонификация божества, дающего, наделяющего долей, обеспечивающего природный круговорот и урожайность, – достаточно позднее явление. В белорусской традиционной культуре представлены мифологизированные солнце, месяц, зори, дождь в колядных песнях, семейство Весны – в веснянках, Юрий (Юрыла, Юр'я, Юр) и его мать – в юрьевских, Спорыш и Рай – в жатвенных песнях и т. д.

Любой обряд, в том числе жатвенный, так или иначе основывался на жертвенном обмене, где жертвой, наряду с продуктами охоты, животноводства и земледелия, была песня-танец-обход, что закрепляло авторитет календарно-обрядовой песни в глазах социума.

Авторитет хороводных песен, исполнявшихся на молодежных игрищах, основывался на их матримониальной функции: благодаря участию в игровом хороводе молодая пара получала общественную санкцию на семейную жизнь. Закономерно, что за «хороводной свадьбой» должно было последовать реальное сватовство. В частности, в купальских песнях мотив утреннего сватовства парня к девушке, не выпавшейся после ночного гулянья, органично сочетается с мотивом подготовки свадебных даров, в которой занята вся ее семья. Церемониально-правовой характер свадебных песен обеспечивал им авторитет на протяжении столетий вплоть до настоящего времени. Вся изощренная символика свадебной поэзии служила одной цели – магическому отождествлению новой семейной пары с прецедентной божественной. Очень важно, что ритуальные тождества «невеста-солнце» и «жених-месяц» обладали самостоятельным бытием, понимались именно в буквальном, а не в эстетическом смысле, совсем не так, как понимаем сейчас мы.

Несколько сложнее объяснить авторитет внеобрядовой лирики, сформировавшейся на этапе перехода от Средневековья к Новому времени. Можно сослаться на эстетическое совершенство внеобрядовых песен, но этого будет недостаточно. Дело в том, что именно эти произведения озвучили право человека руководствоваться в интимных отношениях собственными чувствами и встали на защиту личности, пострадавшей от неверности или семейного произвола. Их парадигма – мир частной жизни, вывернутый наизнанку, их проблематика – многообразные личностные и семейные конфликты, их идеал – миропорядок, представленный противоположным способом, их социальная функция – предъявление того, как не должно быть. Тем самым внеобрядовые песни методом от противного задавали ориентир, на который человеку следовало равняться в частной жизни.

**Авторитет восточнославянского песенного эпоса.** Подобно древнеиндийскому и древнегреческому (гомеровскому) восточнославянский песенный эпос основывался на ярко выраженной этнической уникальности, на хорошо осознаваемой связи с национальной историей, а так-

же на государственно-патриотической идее защиты родной земли от внешних врагов, на мягкой конфронтации эпических героев с властью и авторитете почтенных исполнителей.

Дружинный быт раннего русского Средневековья украшали исполнители *слав*, посвященных князьям и воинам – живым героям и погибшим на поле брани. Не менее значимы были *старины*, вошедшие в науку под названием «былины», главными героями которых были богатыри. Эпическим певцам такого рода свойственна саморефлексия: они достаточно ясно осознают уровень своего мастерства и знают ему цену. Их авторитет был оправдан служением социальному целому – государству, народу, военному союзу при княжеском дворе. Центристремительные силы первоначального творчества позволили эпическим певцам оформиться в устойчиво воспроизводимый слой. Для последующей фольклоризации их произведений в народной среде не имело существенного значения то, что сам круг сказителей был относительно не широк: решающим фактором был авторитет жанра, основанный на общественном авторитете исполнителей. Фольклоризации способствовал выход самих эпических певцов «в люди», за пределы узких социальных рамок, присоединение к категории странствующих «артистов», выступавших на торжищах, площадях, в богатых домах. Их присутствие отмечалось в среде ватаг скоморохов, где они были исполнителями собственного репертуара.

Исчерпание авторитета былинной традиции связано с комплексом факторов: во-первых, с активным гонением на народную культуру как бесовскую со стороны государства и церкви начиная с XVII в.; во-вторых, с вытеснением скоморохов, а с ними и эпических певцов, на северные и восточные окраины; в-третьих, с реальным сокращением потребности в них, что приводило к угасанию семейной традиции.

В среде украинских кобзарей, исполнявших думы и исторические песни, ученые выделили три основных типа: 1) простые исполнители, точно следующие традиции, но не вносящие в нее ничего нового; 2) одаренные исполнители, творчески относящиеся к традиции, для которых характерна индивидуальная манера пения; 3) талантливые авторы-исполнители, в репертуаре которых были произведения собственного сочинения. Все они находили своих слушателей. Авторитет украинского стихотворного эпоса был чрезвычайно высок в силу востребованности, во-первых, в среде казаков, содержащих певцов и музыкантов; во-вторых, у остального населения, поставлявшего рекрутов в казачью семью и охотно принимавшего странствующих кобзарей и лирников, которые воспевали казачьи подвиги, страдания казаков в плену, их беги и помощь девушек.

Стихотворный эпос не нашел воплощения у белорусов, что объясняется историей их государственности и особенностями менталитета.

**Авторитет заговоров и заклинаний.** Заговоры и заклинания относятся к тем явлениям словесного творчества, в которых «больше всего сохранилась древняя сущность чужого для нас ощущения мира» (А. А. Блок). Парадокс в том, что эти порождения народной темноты, а именно так их воспринимали советские идеологи, надеявшиеся на скорое исчезновение заговорной практики из деревенского быта, нигде не исчезали. Ни гонения, ни преследования, ни просветительская работа особого успеха не имели. Мало того, начиная со второй половины XX в. наблюдаются волны реанимации внимания к заговорам, подкрепленные популяризацией экстрасенсов. Сохранение авторитета заговоров у определенной части населения имеет глубокие психологические корни.

1. Неистребимая атавистическая вера в силу и возможности магического *словодействия*, которое может быть направлено как на вред, так и на пользу.

2. Признание за отдельными людьми особых способностей, позволяющих им управлять заговорным словом. Их почитают и их боятся.

3. Признание тайных знаний, основанных на эзотерическом опыте, которыми владеют исполнители заговоров, известные в народе как колдуны, кудесники, знахари, ведуны, ворожеи, ведьмы, ведуныи.

4. Вера в избранность этих людей, отмеченных печатью темных или светлых сил. Заклинатель может искренне считать себя человеком, властным над природой и демоническими силами, контактером, на зов которого откликаются неведомые духи и божества. Он внушает веру в свои способности, чарует «взглядом, шепотом, зельями, подвесками, талисманами, амулетами, ладанками и просто заговором, – и все это будет обрядовым действием» (А. А. Блок).

Если следовать концепции коллективного бессознательного, разработанной К. Г. Юнгом, то в психоаналитическом плане за фигурами заклинателей обнаруживается архетип, известный под названием *мудрый старец (мудрая старуха)*. Он активизируется в критических для человека ситуациях и воплощается в реальных людях, которых народная молва наделяет причастностью к высшим тайнам. Самое удивительное, что часто слухи, в частности о чудесных исцелениях, оказываются достоверными. Ученые объясняют эти «чудеса» психологически – возбуждением спящих защитных сил организма в ответ на внушение или самовнушение. Считается, что важную роль играет особый ритм, составляющий сущность заклинания.

Таким образом, если признать бессознательное объективным свойством психики, то «реликты архаического опыта, что живут в бессознательном современного человека»<sup>1</sup>, будут почвой, перманентно питающей авторитет заговоров и заклинаний.

---

<sup>1</sup> Юнг К. Г. Воспоминания. Сновидения. Размышления. Киев, 1994. С. 175.

## Роль христианской мифологии в невольной поддержке авторитета фольклорных жанров

Идейное противостояние официальной христианской и народной языческой культуры приводило к их культурному диалогу и незапланированным для церкви результатам – художественному синтезу в пределах фольклорных текстов и поддержанию авторитета того или иного жанра. Из письменных памятников хорошо известно, насколько активно церковные проповедники осуждали «бесовские песни», «плясания», «беснования», скоморошьи игры и потехи, видя в них «наушение дьявола», но народ видел иное – практическую необходимость. Родовой чертой народных обрядов были веселье и смех, однако это не превращало их в простое увеселение. Обрядовые песни сливались с трудовыми заботами крестьянина, понимались как способ обеспечить хозяйственное и семейное благополучие, вырастить и собрать богатый урожай, обезопасить домашних животных от разных напастей. С принятием христианства народ получил новых помощников, которых фольклорный «автор» постепенно включал в сферу обрядности. Этому нечаянно способствовала сама церковь. В ее календарях, предназначенных пастве, четко прописывались покровительственные функции святых, касающиеся природы, труда и человека. Данная семантическая модель была использована во многих фольклорных жанрах. Наиболее ярко она развернулась в белорусских воловчатых песнях, особенно на тему природно-хозяйственного календаря. Весь круг этого календаря оказался продублирован в Книге Господа, чтение которой – демиургический акт воссоздания циклического хронотопа, персонифицированного церковными праздниками и христианскими святыми. Действие происходит или в церкви, вдруг появившейся в крестьянском дворе, или под явором, в чем можно усмотреть обрядовую апелляцию к Мировому древу:

... Што на дварэ праява стала:  
Стаіць явар тонкі, высокі,  
Тонкі, высокі, лісцем шырокі.  
Пад яварам столічак стаіць,  
Кала століка крэселькі стаяць,  
Крэселькі стаяць, святочкі сядзяць.  
У адным крэсельку гасподзь бог сядзіць,  
Гасподзь бог сядзіць, кнігі чытаіць,  
Кнігі чытаіць, святкі збіраіць,  
Святкі збіраіць і рассылаіць,  
Катораму свяццу напярод ступіць.  
Святое Ражство напярод пашло,  
Свято Васіллі з Новым годам,  
Святое Кшчэнне з свянцонай вадой,



## СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Дандес, А.* Фольклор: семиотика и/или психоанализ / А. Дандес. – М., 2003.

*Мальцев, Г. И.* Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики: Исследование по эстетике устно-поэтического канона / Г. И. Мальцев. – Л., 1989.

*Пермяков, Г. Л.* От поговорки до сказки: Заметки по общей теории клише / Г. Л. Пермяков. – М., 1970.

*Разумова, И. А.* Стилистическая обрядность русской волшебной сказки / И. А. Разумова. – Петрозаводск, 1991.

*Фойт, В.* Семиотика и фольклор / В. Фойт // Семиотика и художественное творчество / отв. ред. Ю. Я. Барабаш. – М., 1977. – С. 171–192.



## СПЕЦИФИКА ФОЛЬКЛОРНОГО ТВОРЧЕСТВА

Понятие фольклорного творчества. Специфика предфольклорного творчества. Геноавтор – первотектон словесного творчества. Типы древнего геноавтора. Геноавтор трудового типа. Геноавтор площадного типа. А. Н. Веселовский о синкретизме первобытного искусства. Геноавтор бытового типа. Геноавтор мистического типа. Геноавтор и фольклорный «автор». Следы древнего геноавтора в белорусском фольклоре. Комплекс специфических особенностей фольклорного творчества. От авторитета слова к авторитету творчества. Авторитет слова. Эффект границ. Статические и динамические характеристики фольклорного творчества. Роль вариативности в фольклорном творчестве. Вариативность. Устность. Вариантность. Вариант. Инвариант. Роль традиционности в фольклорном творчестве. П. Г. Богатырев о специфике фольклора.

### 3.1. Понятие фольклорного творчества

**Фольклорное творчество** – сложный нелинейный вариативный процесс, который осуществляется в устных словесно-музыкально-хореографических и драматических формах. Его продуктом являются фольклорно-этнографические комплексы, художественные тексты с характерными жанрово-стилевыми чертами, система жанров и внесистемных дискурсов.

К числу фольклорно-этнографических комплексов относятся заговорные, календарно-обрядовые, семейно-обрядовые. Основная типологическая единица фольклорного творчества – жанр, на языке которого строится и завершается художественное целое – фольклорное произведение. Лирические, эпические и драматические жанры, включающие также синтетические формы (лирико-эпические, лирико-драматические), образуют систему, в корне отличающуюся от литературной.

Универсальной классификации системы жанров не существует. В зависимости от поставленной задачи она может строиться в соответствии с тем или иным научным принципом (фольклорно-этнографическим, социальным, эстетическим и др.).

Вне системы жанров, но в связи с ней находятся:

- ♦ бессюжетная дискурсивная фольклорная проза, которая является важной частью фольклорного сознания и предстает в виде бытовых

тематических высказываний носителей фольклора о собственной культуре – в магической традиции, календарных и семейных праздничных обрядах, мифологических представлениях, связанных со сферой высшей и низшей мифологии, религиозных взглядах и т. п.;

♦ фольклорные *экстражанры*: приметы, поверья, гадания, сонники. Они обладают внутренней смысловой структурой, но лишены четкой внешней формы. В естественной коммуникативной ситуации экстражанры являются частью речевого акта и предстают в свободной форме;

♦ фольклорные бытовые *инфражанры*, пронизывающие социум по вертикали и горизонтали: слухи, толки, сплетни. Они возникли на заре человечества вместе с языком и с тех пор являются его вечными спутниками: правдивыми и лживыми, нужными и разрушительными.

Инфражанры фиксируются в письменных источниках – летописях и хрониках. В устном бытовании они имеют шанс оформиться в виде исторической, топонимической, историко-топонимической легенды.

В эпоху зрелого Средневековья параллельно с устной формой бытования и распространения фольклора начинает функционировать письменная (рукописные сборники песен, заговоров, альбомы и др.), сохранившаяся до нашего времени. Благодаря дневникам, письмам и воспоминаниям современников ученые имеют возможность изучать и систематизировать слухи об известных личностях и обычных людях. Слухи становятся питательной почвой литературных произведений. Так, валахский господарь Влад Дракула обязан своей всемирной славой вампира слухам и роману Б. Стокера. По словам читателей и критиков, писатель М. Уолфф собрал в своей книге «Огонь и ярость» множество слухов, наветов и сплетен об американском президенте Д. Трампе, циркулировавших в обществе. Высказывалось предположение, что ряд «фактов» является выдумкой самого автора. Нельзя исключать, что подобное было свойственно и летописцам.

Существует расхожее выражение: «Народ бережно хранит свое культурное наследие». Оно нуждается в уточнении. Народ действительно старается сохранять свою устно-поэтическую культуру, но время неумолимо. Изменение социально-исторических и бытовых условий приводит к исчезновению целых ее пластов, сокращению ареала бытования тех или иных песенных и прозаических жанров, но *законы фольклорного творчества* остаются неизменными:

♦ закон естественной фольклоризации дофольклорного культурного материала;

♦ закон симбиоза практического и эстетического;

♦ закон свободы от властных предписаний;

♦ закон избавления от искусственно внедряемого псевдофольклора;

♦ закон сохранения и приумножения содержательной, этической и эстетической информации.

Эти законы универсальны. Их действие обнаруживается в новых областях фольклора – парафольклоре и *net*-фольклоре.

Конец XX в. ознаменовался новым поворотом – изменением характера фольклорного творчества, освоением интернет-пространства и закономерной актуализацией фигуры *геноавтора*, создателя новых форм фольклора. Интернет-фольклор создается совершенно на другом языке, чем традиционный фольклор. Он не сближается с литературным, как это иногда представляется, а использует его для порождения новых смыслов, что в очередной раз требует от ученых обращения к проблеме фольклорного авторства в целом и в отношении к его предфольклорной стадии в частности.

### 3.2. Специфика предфольклорного творчества

#### Геноавтор – первотектон словесного творчества

В настоящее время проблема автора почти исчезла из научного поля фольклористики то ли в силу мнимой решенности вопроса, то ли в силу принципиальной нерешаемости, особенно когда речь идет о предыстории фольклора. Проблема геноавтора – той незаурядной личности особого типа, которой человечество обязано возникновением искусства художественной речи, вообще не поднималась.

Антропология фольклора призвана отвечать на вопрос: кто является его создателем, носителем, хранителем, транслятором и кто был предшественником, т. е. геноавтором? Отсюда следует, что разработка теории геноавтора приобретает особую актуальность. Готова ли к ней современная наука? По мнению А. А. Панченко, «российская фольклористика последних десятилетий характеризуется весьма низким уровнем инноваций и теоретико-методологической рефлексии»<sup>1</sup>. Данное замечание относится и к белорусской науке, которая теорией фольклора практически не занималась. Подобная традиция заложилась давно, когда право решать теоретические проблемы негласно оставалось за российскими столичными учеными. Ее последствия ощущаются в Беларуси до сих пор, что в свете антропологической парадигмы современной гуманитаристики уже не может нас удовлетворять.

Постановка проблемы геноавтора имеет важное значение для понимания зарождения фольклора, специфики и динамики устного народного творчества в прошлом и настоящем. Основой для ее разработки послужили следующие концептуальные положения.

---

<sup>1</sup>Панченко А. А. Фольклористика как наука // Первый Всероссийский конгресс фольклористов : сб. докладов : в 2 т. М., 2005. Т. 1. С. 86.





случае присутствующие использовали древнейшую, идущую из архаики, структуру пения-повтора. Именно А. Н. Веселовский засвидетельствовал историчность поэтических категорий, поэтому не зря саму отечественную науку делят на два периода – до и после А. Н. Веселовского.

Характерной чертой классических работ, примером которых служит наследие А. Н. Веселовского, является когнитивная (от лат. *cognitio* – знание, познание) насыщенность, отсюда их способность влиять на дальнейшее развитие науки. Неудивительно, что к его трудам ученые нашего времени обращаются до сих пор. В работах А. Н. Веселовского они находят опору своим теориям, концепциям, гипотезам. «Три главы из исторической поэтики» А. Н. Веселовского стали во многом определяющими для становления филологической науки XX в. Впервые книга была опубликована в 1898 г. и до сих пор сохраняет свое значение как памятник блистательной научной мысли, источник продуктивных идей, проливающих свет на проблему авторства в фольклоре. В ней обнаруживается ключ к разгадке роли инициарного геноавтора в переходе от дофольклорной стадии развития словесного творчества к фольклорной.

#### **А. Н. Веселовский о синкретизме первобытного искусства**

Центральная идея А. Н. Веселовского (1838–1906) – синкретизм первоначального искусства, когда различные его виды (музыка, пение, танец) существуют нерасчлененно, но впоследствии дают начало литературным родам и жанрам. Цель ученого состояла в том, чтобы показать, каким образом из первичной синкретической целостности путем дифференциации слагаемых выделилась поэзия, как происходило формирование ее языка, изобразительных и выразительных средств. Тем самым А. Н. Веселовский раздвинул границы истории и теории литературы, предвосхитив ряд сегодняшних направлений филологической науки, заложил основы новой теории фольклора и его поэтики. Хотя напрямую проблема фольклорного авторства в упомянутой работе не ставилась и не рефлексировалась, в ней косвенно затрагивалась проблема геноавтора, предшествующего фольклорному «автору», поскольку А. Н. Веселовский выдвинул соотносящуюся с ней задачу – изучение границ «личного почина» творца на фоне материала, доставшегося тому по наследству: «Всякий поэт, Шекспир или кто другой, вступает в область готового поэтического слова, он связан интересом к известным сюжетам, входит в колею поэтической моды, наконец, он является в такую пору, когда развит тот или иной поэтический род»<sup>1</sup>.

Говоря современным научным языком, любой поэт или прозаик уже интертекстуален, в той или иной степени погружен в поле предшествующих текстов и культурных смыслов. В известной мере «интертекстуальны» фольклор и сознание его «автора». Однако фольклорный «автор» появился не сразу. Он отсутствовал на антефольклорной стадии зарождения словесного творчества, пока все было «разъято, смешано, размыто». В ту пору

---

<sup>1</sup>Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 17.

на историческую арену выходил инициарный геноавтор площадного типа – культурный герой первобытного пляшущего племени, включивший в ритмы пляски свое слово.

Еще раз подчеркнем, что проблема геноавтора возникла у А. Н. Веселовского попутно, в ходе анализа обширного фактического материала, относящегося к разным стадиям развития словесного искусства и разным историческим эпохам. Хорошо знакомый с трудами ведущих мифологов XIX в. Я. и В. Гримм, А. Н. Веселовский относился к ним двойственно: не разделял их гипотезу относительно извечности народного начала в поэзии, но не отрицал народных корней самой поэзии, поскольку признавал их связь с глубинной мифологией. Мифология первобытного человека скорее всего представляла собой смутные аморфные мыслеобразы, возникавшие в результате чувственного восприятия окружающей среды. Можно сказать, что первобытный человек с его неустоявшейся психикой и отсутствием самосознания находился во власти чувств и порывов, не мешавших ему довольно успешно приспосабливаться к окружающим условиям. Судя по литературным источникам, даже древние греки не обладали полностью сформировавшимся самосознанием и не всегда воспринимали внутреннюю речь как собственную. Отсюда понятно, почему А. Н. Веселовский акцентирует внимание не на мифологических истоках древнейшей песни-игры, а на ее характере, отвечавшем, по его убеждению, «потребности дать выход, облегчение, выражение накопившейся физической и психической энергии путем ритмически упорядоченных звуков и движений»<sup>1</sup>. Его цель состояла в том, чтобы представить свидетельства древности хорового начала, и ученый их находил. Наша цель – увидеть за исполнителями хоровых возгласов тень инициарного геноавтора, на которого сам А. Н. Веселовский практически указывал. В частности, он отмечал, что у кафров и дамаров Африки присутствующие по очереди импровизировали какую-нибудь фразу, на которую отвечал хор<sup>2</sup>, т. е. фактически выполняли функцию геноавтора.

Таким образом, древний геноавтор площадного типа становился стихийным организатором коллективного действия, еще лишённого ритуального смысла, но приводящего к психофизическому катарсису. Иными словами, он домифологичен, домистичен, а ритмодействие с его участием еще лишёно мистического значения. По мнению А. Н. Веселовского, психофизический катарсис был тесно связан с реальными жизненными требованиями, обусловлен ими: «Живут охотой, готовятся к войне, – и пляшут охотничий, военный танец, мимически воспроизводя то, что свершится наяву, с идеями удачи и уверенности в успехе»<sup>3</sup>. «Австралийцы мимируют греблю в лодках; плясовая песня у маори представляет, как кто-то делает лодку, а его подкараулили враги, преследуют его и убивают; пока чукчи подражают жестами движениям войны и охоты, женщины им подпевают и, в свою очередь, воспроизводят мимически свои повседневные занятия: как они ходят по воду, собирают ягоды и т. д.». Подражание реальности сохранится в переходе к производящему

<sup>1</sup>Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 156.

<sup>2</sup>Там же. С. 157.

<sup>3</sup>Там же. С. 161.

хозяйству: «У народов-землепашцев станут подражать актам сеяния, жатвы, занятий, обусловленных климатом»<sup>1</sup>.

Первобытные человеческие группы подобны ребенку в колыбели, откликающемуся на разрозненные или ритмичные внешние сигналы и раздражители. Ребенок постигает их значение, но не придает иного, символического, смысла, чем тот, который им прочувствован. Фиксировались случаи, когда во время пляски аборигены могли повторять только восклицания типа *Heia, heia* или бессмысленные, непонятные для них слова, заимствованные из языка другого племени. Неоднократно описывался другой тип пляски, во время которой хор повторял очень простую фразовую импровизацию, иницированную запевалой. Главенствующую роль эмоционального момента А. Н. Веселовский объяснял отсутствием развитых духовных и материальных потребностей у участников действия. Их хор только отвечал геноавтору-запевале, вторя его словам и возгласам подобно непротиворечивому эху.

Институализация геноавтора площадного типа означала взрыв площадного творчества. Его роль могла переходить к удачливому охотнику, смелому воину. А если учесть обычай, отмеченный на Андаманах, когда считалось «недозволенным пользоваться мелодией, сложенной другим лицом, тем более усопшим»<sup>2</sup>, становится ясно, что каждый запеваля был вынужден импровизировать. Вот почему площадные песни геноавтора поначалу не знали традиции.

Роль корифея усиливалась с развитием содержательной стороны песни, по-прежнему тесно спаянной с эхо-хором. С течением времени «импровизация уступала место практике, которую мы уже можем назвать художественною»<sup>3</sup>. Практика приводила к традиции. Традиция давала возможность брать на себя роль запеваля другим лицам. При этом функция хора все так же сводилась к повторению, исполнению только припевов или повторению второй части строки с припевом, что до сих пор наблюдается в календарно-обрядовых песнях. Особенно устойчиво эта традиция сохраняется при исполнении белорусских волочечных песен, сопровождающих обходный обряд на Великдень (Пасху). Главным в группе певцов является «пачынальнік», т. е. запеваля, знающий все произведение. Он развертывает песню строчка за строчкой, а остальные только подхватывают припев. Например: «А йшлі, гулі валачобныя, // Вясна красна, дзень цёплы!»; «На першы дзень на вялікадня, // Зялён явар, зялёны!». Соединение однострочного запева с однофразовым припевом – типичная черта многих календарно-обрядовых песен. Например: «Хадзіла, блудзіла семсот молайцаў, // Шчодры вечар!»; «Как пошла Коляда с конца улицы в конец, // Коляда молада!»; «Попрыгала козка по брусочку, по брусочку. // Таусень, таусень!»; «Купальска ночка каротка, // Соўнійка, соўнійка!»; «Хадзі, Раю, а хадзі, Раю, // Раю, мой Раю, // Ка мне ў хатку, // Раю, мой Раю» и т. п. Столь же древней является форма исполнения, когда однострочный запев соединяется с однофразовым припевом, содержащим второе полустишие основного стиха, как в следующих песнях: «У лузе каліна вясну скрасіла, //

<sup>1</sup>Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 163.

<sup>2</sup>Там же. С. 160.

<sup>3</sup>Там же.



Святы вечар, вясну скрасіла!»; «Казали, Масленка семь недель, // А рано, рано, раненько, семь недель»; «Мы пойдём, девочки, в луги гуляти, // Ой лялё-лялё, в луги гуляти» и т. п.

Переход от инициарного площадного творчества к фольклорному совершался не в одночасье. Рядом с автором площадного типа формировался геноавтор мистического типа. На иной уровень выходил «момент индивидуации». Он, в частности, был связан с обрядом инициации, во время которой посвящаемый должен был мистическим образом получить личную песню. Ее отсутствие понижало статус человека. Про таких говорили: он настолько бедный, что даже не имеет собственной песни. Следом за личными или параллельно с ними появлялись родовые песни, на которые имели право все члены данного рода, отмеченные, в частности, у камчадалов.

Собственно фольклорное творчество кардинально отличалось от предыдущего этапа тем, что представляло собой цепь связанных исполнительских событий, служащих условием передачи сообщения в виде песни, легенды, загадки и других жанрово оформленных текстов во времени и пространстве «из уст в уста». Цепи могли быть длинными и короткими, обрываться в одном месте и возрождаться в другом, оставлять свои следы в иных цепочках и т. д., т. е. варьировать, что обеспечивалось деятельным участием фольклорного «автора».

Когда из запевалы выходит певец, владеющий словом, у которого «свои песни и мелодии»<sup>1</sup>, наступает эпоха авторитета личности и жанра, достаточно хорошо описанная в научной литературе.

### **Геноавтор бытового типа**

Уникальная разновидность геноавтора бытового типа зафиксирована у современных северных народов и прекрасно описана в работах В. В. Сенкевич-Гудковой<sup>2</sup>. Особенно показателен пример импровизации «обыденно-биографического характера» – саамская песня про маленькую Иришу, которая каждый свой шаг иллюстрирует пением<sup>3</sup>.

Ситуация, когда слово и действие синкретично слиты, – производное от особенностей архаичного сознания. Мы называем древнего геноавтора бытовым, поскольку он всегда пел о себе, причем преимущественно в третьем лице, как и маленькая Ириша. Опыт архаичного авторства замечен в случае «субъектного синкретизма» (С. Н. Бройтман), спонтанного перехода повествования от третьего лица к первому, обнаруживаемого не только в русских, но и в белорусских песнях<sup>4</sup>. В. В. Сенкевич-Гудкова отмечала примитивизм бытовых импровизаций, где «словесные по-

<sup>1</sup>Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 160.

<sup>2</sup>Сенкевич-Гудкова В. В. Элементы импровизации и традиционности на ранней стадии развития фольклора (на материале песенной лирики кольских саамов) // Русский фольклор. Материалы и исследования. М.; Л., 1960.

<sup>3</sup>Микушев А. К. О внеобрядовых импровизациях ...

<sup>4</sup>Сямейна-бытавыя песні / склад. І. К. Цішчанка. Мінск, 1984. С. 55.

вторые составляют самую яркую стилистическую особенность саамской песенной лирики»<sup>1</sup>. Все эти песни о сиюминутных действиях – кусочек реальной жизни. Они тут же забывались, но кое-что, как обнаружила исследовательница, все же оставалось и повторялось. Вероятно, именно таким образом формировалась почва для будущих внеобрядовых песен, которые станут более структурно изощренными.

### Геноавтор мистического типа

О реальности геноавтора мистического типа свидетельствует распространение у всех народов в прошлом иррациональных практик типа шаманских, в том или ином виде сохраняющихся в наше время.

Геноавтор, о котором идет речь, – тип инициарного автора дофольклорного периода. У разных народов данный мифотворческий функционер назывался по-разному, но в науку вошел под общим названием «шаман».

Мысль об исключительной роли шамана в становлении древней культуры не является ни новой, ни новаторской. Ее придерживается ряд авторитетных исследователей, в частности М. Элиаде, обнаруживший следы шаманской идеологии в культуре многих народов, в том числе индоевропейских. В таком случае не будет натяжкой включать в научный контекст белорусский фольклорный материал. Речь не о прямом наследовании – шаманы на территории Беларуси не зафиксированы, а о том, что древняя идеологически и практически значимая схема, однажды усвоенная фольклорным «автором», при всех культурных переплетениях представляла собой самовозобновляющийся след шаманской традиции. Венгерский исследователь шаманизма М. Хоппал в одном интервью сказал, что без шаманов «мы были бы беднее»<sup>2</sup>, имея в виду исключительную роль шамана в формировании начал евразийской культуры.

Время становления шаманизма ученые определяют по-разному: эпоха неандертальцев, палеолит, бронзовый век. При этом не столь важен темпоральный момент, как другое: преемственность шаманских традиций, обеспеченных синтезом социально-культурных ролей шамана и наследственным характером его должности. Согласно определению М. Хоппала, шаман – «практический и духовный вождь племени», «поэт, певец, исполнитель главной роли в шаманской драме»<sup>3</sup>, хранитель устного наследия и этнического сознания<sup>4</sup>. Шаманские черты не просто входили в сознание соплеменников, но и служили примером для про-

---

<sup>1</sup> Сенкевич-Гудкова В. В. Элементы импровизации и традиционности на ранней стадии развития фольклора ... // Русский фольклор ... С. 77.

<sup>2</sup> Хоппал М. Шаманы – культуры – знаки. Тарту, 2015. С. 239.

<sup>3</sup> Там же. С. 18.

<sup>4</sup> Там же. С. 23.

должателей и подражателей. М. Хоппал вполне согласен с мнением тех исследователей, которые считали, «что именно шаманы были первыми артистами, потому что они должны были знать тексты и мелодии песен, представлять жертвенные и лечебные ритуалы», «менять голоса и роли, говорить то голосом и словами главного бога, то больного, а потом снова своим голосом»<sup>1</sup>. Благодаря беспощадности испытания в отмеченном печатю избранничества человеку должен был проснуться не только шаман, но, видимо, также поэт-певец. М. Хоппал ссылается на ряд данных, «позволяющих предположить, что шаман и поэт-исполнитель (иными словами, поэт бесписьменного общества) представляют собой одно лицо»<sup>2</sup>.

Вторая половина ХХ в. отмечена повышенным интересом к изучению измененных состояний сознания и их проявлений в различных культурных традициях, в том числе в шаманизме и обрядах инициации, неоднократно наблюдавшихся антропологами. Считалось, что в состоянии экстаза посвящаемый вступал в контакт с духами. Мало того, он сам выходил из испытания, полный уверенности в реальности контакта. Этому способствовали предварительные обстоятельства: уже имеющиеся мифологические представления о мире духов, психологическая готовность к встрече с ними, сопровождение обряда наставниками, знающими, что и как делать. По свидетельству В. Жилека, у североамериканских индейцев именно «шаман, исполняющий ритуал, помогает иницируемым пациентам «исполнять их песню Духа», для того чтобы выявить их духовную энергию»<sup>3</sup>, иначе говоря, пробуждает в них творческие силы.

О возможности и механизме перехода части шаманского репертуара к непосвященным свидетельствует целый ряд зафиксированных фактов. Отсюда следует, что никогда не существовало исключительно монофольклорной стадии словесного искусства. Ей предшествовала дофольклорная, шаманская как источник и спутник последующего фольклорного творчества.

### **Геноавтор и фольклорный «автор»**

В силу своей природы геноавтор относится к уникальному меньшинству социума, но именно он дает модели жанров и первые реальные образцы произведений. Фольклорный «автор», напротив, ориентирован на большинство. Роль геноавтора инициарная, фольклорного «автора» – нормативная. Фигурально выражаясь, геноавтор – избранник богов, фольклорный – аристократ народного духа, ревнитель фольклорного слова

<sup>1</sup> *Хоппал М.* Шаманы – культуры – знаки. С. 23.

<sup>2</sup> Там же. С. 95.

<sup>3</sup> *Жилек В. Г.* Измененные состояния сознания в обрядах североамериканских индейцев // *Личность, культура, этнос: современная психологическая антропология* / под общ. ред. А. А. Белика. М., 2001. С. 467.

и стиля, возвышенных идеалов, обладавших магической властью над умонастроением клана, кочевья, племени, орды, жителей самой темной и забитой деревни раннего Средневековья.

Феномен древнего геноавтора – в его реальности, зримости, явленности для современников; фольклорного – в деятельностной растворенности в творческом процессе. Если фольклорный «автор» отвечает за нормальное существование живого древа фольклора, то инициарный геноавтор – за новации. По ним и обнаруживается влияние последнего на творческий процесс. Он тот, кто способен на исключительные творческие усилия, выделяющие его из инертной массы. Динамична не она, а фольклорный «автор», способный откликаться на зов нового.

Легко использовать концепт «народ – творец фольклора» в качестве аргумента против теории связи фольклорного «автора» и геноавтора. Только будет ли это решением проблемы? В цепочке от инициарного автора к фольклорному может быть сколько угодно исполнителей – плохих и хороших, но именно фольклорный «автор» обеспечивает нормальное функционирование фольклора, исправление и шлифовку текстов, транслируя далее нормальный художественный текст.

### **Следы древнего геноавтора в белорусском фольклоре**

В белорусском фольклоре обнаруживаются те самые самовозобновляющиеся следы шаманского фольклора. Это ожидаемо, поскольку у всех народов отмечалось особое отношение к магическим песням, в которых для сохранения действенности нельзя было изменить или добавить хотя бы одно слово. Однако в фольклорном бытовании древние произведения попадали под действие закона вариативности и исторически обусловленных перекодировок текста, что несколько затрудняет поиски, но не служит препятствием.

В таком случае логично обратиться прежде всего к заговорам, календарно-обрядовой поэзии, волшебнo-фантастическим сказкам. И вот почему. Шаман и народный лекарь имели общую цель – диагностирование болезни и лечение больного, даже действовали похоже. При экстагическом путешествии души шамана она, как считалось, вступает в контакт с духами, узнает причину болезни, заручается их поддержкой, и далее шаман действует в соответствии с полученными знаниями. Народные лекари совмещали практику врачевания с заговорами и заклинаниями. Нельзя исключать того, что в их генезисе могли быть древние шаманские заклинания. Их трансляции способствовало групповое сопровождение шаманской деятельности, в частности вербальной части – повествовательного и заклинательного песнопения. Таким образом в фольклоре закреплялись и передавались мистические знания об основной структуре мира, о существовании духов (незримых сущностей-*метаморфов*) и способах общения с ними.

Из письменных источников известно, что восточнославянские «шаманы» (волхвы, чародейники, колдуны, кудесники – бел. ‘чараўнікі’) практиковали «вертимое плясание», доводящее до «оцепа». Подобно шаманам, в своих действиях, предсказаниях, заклинаниях они ссылались на имевшую место связь с духами и богами, властителями и вредителями: «Упрашаю царыкаў: жаркага огнянага, вадзянога, ветранога, паланянага, вінагра, сікру, тура, ляснога бацьку і лясную матку. О Госпадзі, явіся, на помач рабу Божаму станавіся. Упрашаю вас і ўмяляю вас. Царыкаў і багатыроў. Амін». Отождествление старых богов и духов со святыми – типичный путь развития заговоров и заклинаний. Очень важным для шамана было узнавание болезни и ее имени, которое закреплялось в заклинаниях. Например, в заговоре «Ад урокаў і скулы» упоминаются «скуліца, маравіца, раданіца, крыжаўніца, прыстрэшніца». Однажды возникнув, имя начинало свое культурное движение дальше, оседая в фольклоре и практике народных знахарей, неоднократно переводясь с одного языка на другой.

О связи сюжетной структуры волшебного-фантастических сказок со структурой шаманского путешествия говорилось не раз. Как и шаман, белорусский сказочный герой получает помощь от существ иного мира. В плане генезиса сказочных мотивов правы ученые, отмечавшие коммуникативный характер инициаций и шаманского ритуала. Среди них общение с духами и будущими чудесными помощниками являлось главной целью: «...коммуникация между людьми и духами, как люди представляют их себе, – истинная цель ритуала»<sup>1</sup>. Нельзя не заметить, что сказочный герой сначала получает помощь из жалости к себе как существу слабому, необученному, но доброму и подающему надежды. Далее следует момент борьбы за искомое, как и в путешествии шамана, который борется с духом за знание и побеждает его. Мотив победы – совершенно обязательный элемент повествования. Ничего удивительного в этом нет. При отсутствии развитого самосознания, которое, согласно Дж. Джейнсу, – относительно позднее завоевание человечества, все явления окружающей природы и даже свои собственные качества человек был склонен представлять как полученные извне, что и наблюдается в белорусских сказках.

Следует отдавать отчет в гипотетичности некоторых положений, относящихся к древней культуре. В частности, это касается приоритетности индивидуального творчества, когда речь идет о геноавторе и его воздействии на коллективные представления. Вместе с тем в свете результатов, полученных исследователями шаманизма как культурного явления, проблема фольклорного «автора» в ретроспективе видится именно в его связи с геноавтором.

---

<sup>1</sup>Бургиньон Э. Измененные состояния сознания // Личность, культура, этнос: современная психологическая антропология / под общ. ред. А. А. Беллика. М., 2001. С. 420.

### 3.3. Комплекс специфических особенностей фольклорного творчества

Подобно литературе фольклорное творчество использует слово, но в корне отличается от нее. Проблема выделения специфических особенностей фольклорного творчества является кардинальной для науки о фольклоре. Одни ученые акцентировали внимание на том, что фольклор – это искусство памяти. Для других важным было понятие «устная традиция». Третьи полагали, что фольклорное творчество отличается от литературного коллективностью создания и бытования фольклора. Но по отдельности каждая из обозначенных черт обнаруживалась в других видах искусства и творчества. И только их комплекс в полной мере приложим к фольклорному творчеству.

#### От авторитета слова к авторитету творчества

Подход к фольклорному творчеству через материалистическое и мистическое дает в ретроспективе не просто древнего человека, не безымянную аморфную массу, а по крайней мере четыре типа геноавтора.

Слова «автор» и «авторитет» имеют общее происхождение. Если автор – обозначение субъекта действия, то словом «авторитет» обозначалось его свойство, «присущее в первую очередь богам как источникам космической инициативы»<sup>1</sup>, но не только им.

**Авторитет слова.** Фольклорное слово – не просто момент истории, а глубокое погружение в древность, когда авторитет слова основывался на представлении о его магической силе: слово отождествлялось с действием. Наше положение перед фольклором равносильно положению перед началом истории словесного искусства, которое даже в своих примитивных выражениях было столь же авторитетно, как и слово.

Религиозно-магический и юридически договорной характер слова создали, по определению С. С. Аверинцева, «специфические условия для выявления идеи личного начала»<sup>2</sup>. Сплав личного и коллективного проявился в древних действиях – охотничьих и воинских песнях-плясках. Обряд жертвоприношения под руководством жреца-шамана сопровождался соблазнительным словом, обращенным к покровителям охоты и борьбы за помощь и материальной поддержкой. Он явился важным культурным и юридическим актом, значимым для консолидации архаического общества.

---

<sup>1</sup> Аверинцев С. С. Авторство и авторитет // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / под ред. П. А. Гринцера. М., 1994. С. 105.

<sup>2</sup> Там же.







Международные каталоги сказочных сюжетов свидетельствуют об общности европейских и азиатских сказок – анималистических, волшебнo-фантастических, новеллистических, анекдотических. В статье «К вопросу о международных сказочных сюжетах» В. М. Жирмунский счел нужным подчеркнуть: «...скудные вехи письменных источников не могут служить указанием для определения первоначальной родины сказки, а для датировки происхождения ее они являются только термином *ad quem*»<sup>1</sup>.

Моменты пересечения границ непредсказуемы. О закономерностях можно судить позже, когда факт свершился. Есть определенные жанровые ограничения. Это касается местных исторических и топонимических легенд. Например, несмотря на то, что в белорусском фольклоре широко распространен семантический образ пана, в него так и не перешли русские «предания о панах», возникшие, как считают исследователи, под влиянием соседства территорий с границами Великого княжества Литовского.

Пересечение границ является моментом, продуцирующим сдвиги в фольклорном творчестве.

Белорусские и русские ученые выдвигают идею единства фольклорной культуры пограничья, доказывая ее на материале разных в жанровом отношении произведений – легенд, преданий, заговоров. Опираясь, в частности, на книжно-апокрифические тексты, они разрабатывают общую базу «протомотивов». По их мнению, благодаря этническому окружению и разветвленным внутренним связям традиционная культура пограничья вбирает в себя элементы разных традиций, приобретает своеобразные черты и тем самым формирует уникальные коммуникативные модели, отражающие фольклорную специфику пограничья во всем ее многообразии.

### **Роль вариативности в фольклорном творчестве.**

#### **Вариативность – вариантность – вариант**

Фольклорные произведения исполняются бесконечное число раз, соединяя статические и динамические характеристики текстов.

Вариативность является условием движения текста и жанра в пространстве и времени.

**Вариативность** – родовая черта творческого процесса в материальной и духовной культуре этноса. Особенно выразительно она представлена в народном искусстве – музыке, фольклоре, танце, ткачестве, резьбе, вышивке, соломоплетении и т. д. Изменения в форме и содержании замечаются при сравнении изделий (однотипные постилки, ручники, соломенные куклы, глиняные свистульки т. д.), музыкально-хореогра-

<sup>1</sup> *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979. С. 341.





Вариативность связана с *импровизацией* и предстает в виде *вариантности*. Диапазон вариативности на редкость широкий – от очень незначительных различий до качественных сдвигов, которые приводят к появлению новых версий произведения и новых линий вариативности.

Вариативность в фольклорном творчестве обусловлена устной природой традиционного фольклора: *устностью* создания, бытования, распространения произведений.

**Устность** – счастливое свойство фольклорного творчества. Она дает шанс вариативности, служит катализатором воображения, когда исполнителя подводит память. Даже паремии при столь малом объеме, как пословицы и поговорки, подвержены вариативности: *Хлеб да вода – здоровая еда* и: *Хлеб да вода – молодецкая еда (солдатская, мужицкая, бурлацкая еда)*.

Фольклорные произведения не имеют материальной закреплённости и сохраняются в памяти и отдельного человека, и всего народа. Как ветер возникает в момент движения воздуха, так и фольклорное произведение появляется в момент исполнения. Перенимание на слух – естественный путь распространения фольклора: из уст в уста, от старших к младшим, от сверстников к сверстникам, между представителями одной половозрастной группы и т. п. Оказывается, что для устного создания пословицы достаточно традиционного начала, например такого: «жена не». И дальше начинается импровизация: *Жена не сапог (не лапоть), с ноги не скинешь. Жена не рукавица, с руки не сбросишь (за пояс не заткнешь). Жена не гусли: поиграв, на стенку не повесишь. Жена не седло: со спины не сымешь*.

Устное хождение имели установления не только морально-этические, но и философские. Народ с разных сторон характеризовал такое важное для него понятие, как мир: *Мир никем не судится, одним Богом. Мир судит один Бог. Мир – велик человек; мир – велико дело. Мир (община) столбом стоит. Мир за себя постоит. Мира не перетянешь. Мир несудим, а мирян бьют. Мир с ума сойдет – на цепь не посадишь*.

Устность обеспечивала непрерывность творческого процесса, формирование системы выразительных средств, преемственность художественных традиций. Например, порождающая модель «калина – символ несчастливой в семейной жизни молодежи» не один раз отзовется в зачинах семейных песен разной структуры. В пределах вариантов одного произведения вариации могут быть совсем незначительными: «Калина-малина над ракой (над ярам) стояла. // Што (чаго) ж ты, калина, ад сонца завяла?» Увядшая калина вызывала в воображении образ наклоненной, отсюда открывался возможный поворот – «Чырвоная каліначка на мора схілілася». Двойственная семантика калины и малины позволяла соединять два модуса художественности – элегический и драматический. Элегический модус связан в песне с батюшкой, в другой ее версии –



держивается базовой модели. Так, постоянный образ горя матери – реки, сестры – ручьи (но граница оказалась проницаема для Дуная-реки) жены – сушь, пустота, неподвижность (однако допустимо использовать образ мелкого дождика, поскольку дождь не задействован в первых двух случаях).

Человеческая память не идеальная. Устное бытование фольклора сопровождалось выработкой определенных приемов, чтобы лучше удерживать текст в памяти и легче воссоздать его при исполнении. Так выкристаллизовались устойчивые словесные комплексы, характерные для тех или иных жанров. Готовыми формулами начала, середины, конца пользовался сказочник, говоря про красоту царевны, приказы царя, бой героя с противником. Былинный певец оставался в рамках былинного стиха, который помогал ему «укладывать» формулы княжеского пира, седлания коня, поездки богатыря. Заговаривающему не нужно было придумывать, куда отослать, изгнать и каким образом уничтожить болезнь, – для этого существовали магические клише. Достаточно было первой строки лирической песни с формулой обращения к журавлю, соловью, белым гусям, гаю зеленому, березе кудрявой, лучинушке и так далее, чтобы в памяти всплывала вся песня или образ песни, основанный на известной модели. Даже не помня песню целиком, но держа в уме ее модель, исполнитель мог наполнять произведение традиционным материалом, варьируя клише и блоки.

Общие места выполняли стабилизационную функцию и служили средством образного воссоздания произведения. Способом его живого бытования в устной форме была вариантность.

**Вариантность** – форма реализации процесса вариативности в народном искусстве и фольклорном творчестве, существование произведения в виде неисчислимого множества вариантов, более-менее близких по форме и содержанию. Например, пословичные варианты «Які бацька, такі сын», «Які дуб (цялеш, явар), такі і клін, які бацька, такі і сын» и аналогичные основываются на общем содержании «одно похоже на другое».

Ученые склоняются к мысли, что фольклорные произведения заявляют о себе только через конкретику своих вариантов. Они никогда не имели какого-то первичного узорного текста, который потом, в процессе бытования, стал варьироваться. Это верно только отчасти. Каждый вариант появился в результате расщепления некоего предыдущего текста.

Степени вариантности имеют разную шкалу. Одни произведения могут быть более полными, развернутыми, другие – краткими. Сравните: «Сава не ўродзіць сакала» и «Сава не прывядзе сакала, а такую саву, як сама». Причем не факт, что простая конструкция предшествовала развернутой: она может быть результатом редукции. В другом произведении появляются новые образы и детали: «Свіння не родзіць бабра,

а сава не высеждае арла». А все вместе они образуют пульсирующее инвариантное поле одного произведения.

Бытование вариантов может идти по линии художественного усовершенствования текстов и по линии разрушения их художественной гармонии (например, в результате ошибок памяти). В силу этого в эстетическом отношении варианты не равноценны, но это не значит, что они не имеют научной значимости. Бывает так, что именно в несовершенном варианте сохраняются драгоценные для науки детали.

Вариантность – условие появления в произведении новых смысловых акцентов. К примеру, белорусская жнивная песня «Пайду я дарогаю» представлена в томе «Жніўныя песні» «Беларускай народнай творчасці» (БНТ) в 26 вариантах, где к основному мотиву «няхай маці гатуе вячэру» присоединяется ряд новых: дочка песней подает голос родителям, ее жалеет мать или отец, неравное отношение отца к дочери и к невестке, девушка просит Бога о добром муже, ужин ей не мил, упоминается слишком широкий загон и т. д.

Если неизвестны варианты произведения, то напрашивается вывод, что оно сформировалось не в сфере народного творчества и скорее всего имеет самостоятельного или профессионального автора. Такова, например, белорусская песня «Купалінка» (автор В. Теравский). Заимствованные литературные произведения начинают фольклоризироваться, варьируются в деталях, отличаться от канонического текста.

В новых вариантах идейное содержание и художественный рисунок либо обогащаются, либо обедняются, либо итоги могут быть противоречивыми. Например, в сказке про курку-рябушку и разбитое яичко важны идейные нюансы: совершенно незначительное событие может остаться в своих координатах или иметь катастрофические последствия для окружающего мира (а это уже философия). Мотив украшенной головки невесты в полесской песне «Ой, куды ты, Манечка, ходыла, // Шчо ты свою головоньку вквэтыла?» развиваться в ее вариантах то в элегическом ключе – «цвіт ювпав», але «ныме таточка на світы», то в психологическом – «цвіт... головку убылив, ...мамоньку розжалыв», то в поэтическом – «цвіт-роса», «вся краса».

Благодаря вариантной форме бытования фольклора исследователи получают ценный материал, важный для раскрытия общих закономерностей творческого процесса, осознания направления эволюции отдельных жанров, произведений, сюжетов, их образного выражения, а исполнители и слушатели – возможность почувствовать удовольствие от утонченной, совершенной художественной образности.

**Вариант** (от лат. *variare* – отличаться, изменяться; *variants (variantis)* – меняющийся) – единичный (однократно исполненный, записанный или иным способом зафиксированный) относительно самостоятельный текст,

который соотносится с кругом подобных. Свое отличие он выявляет только в сравнении с другими.

Варианты произведения, особенно песенного, могут быть очень близкими по композиции, наличию общих мест, символов, формул, определений, например, как в купальской песне, представленной в двух вариантах:

В а р и а н т 1:

Купала на Йвана!  
Дзе Йван ходзе, там жыта родзе.  
Дзе Іванава жонка, там родзе пшонка.  
Дзе Іванавы дзеці, любя паглядзеці.

В а р и а н т 2:

Ой, рана на Йвана!  
На Івана сонца йграла,  
Дзе Йван ходзе, там жыта родзе,  
Дзе Йванавы дзеці, там жыта рэжы,  
Дзе Іванава жонка, там жыта гонка.

В плане словесного выражения значительно отличаются между собой варианты прозаических жанров – сказок и легенд. Например, морально-этическая легенда о том, почему люди перестали следовать стародавнему обычаю избавляться от престарелых родителей, выпроваживая их из родного дома на смерть, даже убивать, существует в нескольких вариантах, основанных на общем сюжете. В БНТ под разными названиями напечатаны четыре варианта: «Як упярод людзей хавалі», «Стары бацька», «Лопаўшчына», «Трэба шкадаваць старых», объединенные общей гуманистической идеей. Ее суть в следующем: родителей надо уважать за то, что они просто родители, а не только за жизненный опыт или мудрые советы.

Термин «вариант» употребляется также в отношении отдельных частей произведения, элементов содержания, образа, мотива, которые изменяются при сохранении общего смысла. В упомянутых легендах вариантно мотивации поступков детей, нарушивших обычай: «адзін сын дужа любіў свайго бацьку», «шкада дзецям старэнькага бацьку», «а адзін свайго бацьку шкадаваў», «і сын міласцівы ў яго».

Несколько вариантов зачинов имеет балладная песня про дочку-пташку: «Зялёна каліначка рана расцвіла», «У лузе каліначка жарка расцвіла», «Каліна-маліначка не парой цвіла» и др. Они выступают своеобразным эмоционально-психологическим камертоном произведений, акцентируя внимание на символике цвета (зялёна – жарка) и времени (рана – не парой).

Варианты предстают как веер использованных идейно-художественных возможностей текста. Благодаря им активизируется художественное



мышление носителей фольклорной традиции. Высвечиваются новыми гранями традиционные образы, например ласточка («ластаўка-белакрылка», «ластаўка касатая») и перепелка («перапёлка-перапёлка, трасцяно гняздзечка, залато яечка»).

Вариант – реальная единица вариантной формы произведений.

**Инвариант** – итог обобщения существенных вариантных признаков в отвлечении от вариантной конкретики. Следовательно, строить инвариантную схему можно тогда, когда определен круг вариантов. Не существует инварианта одного произведения, но можно рассматривать инвариант любых уровней фольклора: инвариант сюжета, мотива, образа, зачина, концовки и т. д. Без выявления инварианта неубедительным становится сравнительный анализ фольклора при генетических, семантических и структурных исследованиях.

Обычно выявленный инвариант записывается с помощью условных символов. Пример того, как выглядит общеславянский инвариант заговора от детской бессонницы приводят в своей статье «К реконструкции праславянских заговоров» Т. А. Агапкина и А. Л. Топорков<sup>1</sup>.

### **Роль традиционности в фольклорном творчестве**

**Традиционность** – важный способ сохранения и трансляции значимой для народа художественной, содержательной и морально-этической информации.

В фольклорном творчестве, как правило, довольно четко просматриваются традиции:

- ♦ жанра;
- ♦ текстового инварианта;
- ♦ древняя мифологическая;
- ♦ реализации межжанровых возможностей;
- ♦ национального стиля;
- ♦ исчезновения одних явлений и появления новых, обусловленных изменениями социально-исторических и бытовых обстоятельств;
- ♦ внутренних и внешних связей;
- ♦ народности как эстетической категории.

#### **П. Г. Богатырев о специфике фольклора**

Петр Григорьевич Богатырев (1893–1971) – выдающийся ученый XX в. с не традиционной для советских ученых биографией, крупный славист, исследователь и собиратель фольклора славянских народов, этнограф, литературовед, лингвист. Его работы, посвященные теории фольклора, оказали

---

<sup>1</sup> Агапкина Т. А., Топорков А. Л. К реконструкции праславянских заговоров // Фольклор и этнография: Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры : сб. науч. тр. / отв. ред. Б. Н. Путилов. Л., 1990. С. 67–75.

огромное влияние на разработку проблем специфики устного народного творчества в советской науке.

Будущий создатель оригинального научного метода, названного им функционально-структуральным, статистическим или синкретическим, родился в Саратове в простой семье, учился в гимназии, затем на историко-филологическом факультете Московского университета, где участвовал в работе многих научных обществ. К этому времени относится начало его экспедиционной работы по собиранию фольклора, продолженной за рубежом. По возвращении на родину Петр Григорьевич преподавал в Саратовском университете.

С 1922 по 1939 г. П. Г. Богатырев был на дипломатической работе в Чехословакии в качестве референта-переводчика. Преподавал в Мюнстере. В 1924 г. научным итогом его собирательской работы стал доклад «Этнографические поездки в Подкарпатскую Русь (Опыт статистического исследования)». Исследователь выступал против псевдонаучных реконструкций и интерпретаций фольклора, полагая, что им должно предшествовать тщательное синхронное изучение явления и его функций в данный момент.

В 1930 г. он получил степень доктора философских наук.

П. Г. Богатырев был прекрасно знаком с передовыми зарубежными и отечественными научными концепциями. Значимая веха в биографии ученого – членство в знаменитом Пражском лингвистическом кружке, участие в разработке основ структурализма и семиотики. Он по праву считается одним из зачинателей семиотического изучения народной духовной культуры и фольклористического театроведения как специальной научной области.

Характер научных работ П. Г. Богатырева во многом определила его дружба с Р. О. Якобсоном. В 1929 г. ими совместно написана и опубликована в немецком издании статья «Фольклор как особая форма творчества», в 1931 г. во втором томе «Люда славянского» (Краков) – статья «К проблеме размежевания фольклористики и литературоведения».

Работы П. Г. Богатырева выходили на многих европейских языках и фактически выполняли роль связующего звена между западноевропейской и восточноевропейской фольклористикой. Так, в 1933 г. после дискуссии, прошедшей в Москве и Ленинграде в начале 1930-х гг., он откликнулся на нее заметкой «Что есть фольклор» в одном из немецких журналов. В докладе В. М. Жирмунского под таким же названием шла речь, во-первых, «о культурном импорте сверху», т. е. о фольклоризации произведений, принадлежащих к культуре высших классов, во-вторых, о сохранении их реликтов в фольклоре крестьянской и мещанской среды, в-третьих – о географии и картографировании фольклорных явлений. Оппонент О. М. Фрейденберг отстаивала тезис о фольклоре как о ранней ступени литературного процесса.

В своей заметке П. Г. Богатырев, которого интересовали проблемы фольклорной переработки усвоенного материала, упрекнул В. М. Жирмунского в непоследовательности. Он полагал, что следует обращать внимание на *вторичные признаки* фольклорных явлений, круговорот *фольклор – литература – фольклор*: «Несомненно нужно признать, что многие современные

явления фольклора наделены вторичными признаками. Так, например, сказка прокладывает себе путь в литературу и вновь возвращается к народным массам, но суть вопроса в том, что под влиянием определенной среды она меняется, становится полемической, актуальной, организующей».

Что касается отличия фольклора от литературы, то П. Г. Богатырев видел его в специфике коммуникативного акта: «Фольклор – тот же самый процесс, что и литература, но протекает он по-другому. Большое значение здесь имеет взаимодействие с аудиторией, активная деятельность слушателей, контакт с коллективом и т. д.».

Первостепенной задачей современной фольклористики ученый считал изучение творческого метода фольклора, полагая, что «решение этого вопроса определит направление дальнейшей работы в области фольклористики». Он предостерегал от сведения фольклорного творчества к какому-либо одному методу. Дело в том, что многие теоретики фольклора стремились доказать его последовательное и прямолинейное движение, как и литературы, по пути реализма или на пути к реализму. По взвешенному мнению П. Г. Богатырева, существует одновременность и текучесть методов, проявляющиеся в процессе творческих актов. Ученый отмечал, что даже художественный метод конкретного произведения может изменяться. Отсюда следует, что невозможно закрепление за ним того или иного метода.

После оккупации Чехословакии Германией П. Г. Богатырев вернулся в Советский Союз, где в 1943 г. возглавил сектор фольклора Института этнографии АН СССР. Естественно, что концептуально и стилистически его работы отличались от советского фольклористического контекста. Кампания конца 1940-х гг. по борьбе с космополитизмом не обошла П. Г. Богатырева стороной: ведущего слависта уволили из института. Вся его «вина», как и многих ученых, пострадавших в то время, состояла в использовании сравнительно-исторического метода исследования. Единственным человеком, осмелившимся встать на защиту П. Г. Богатырева, оказалась Э. В. Померанцева. Несколько лет П. Г. Богатырев работал в Воронежском университете, куда его пригласил С. Лазутин. В 1964 г. справедливость восторжествовала: ученый был восстановлен на работе в МГУ.

Многие идеи П. Г. Богатырева легли в основу теоретической модели фольклора, принятой советской наукой.

1. Ученый рассматривал фольклор как полиэлементное искусство, но в то же время и как единую художественную структуру.

2. По его мнению, существует четкая грань между литературой как индивидуальным творчеством писателя и фольклором как коллективным творчеством масс. В силу этого «типология фольклорных форм должна строиться независимо от форм литературных». На формирование подобного подхода к специфике фольклора оказали влияние труды Ф. де Соссюра. Этот подход полемически направлен против концепции единства фольклора и литературы, разрабатываемой в советской фольклористике рядом авторитетных ученых. Данная концепция закрепилась в довоенном вузовском учебнике академика Ю. М. Соколова «Русский фольклор». С докладом о типологии

коллективности П. Г. Богатырев выступил на научной конференции в Копенгагене (1939).

3. К чести П. Г. Богатырева, придавая столь большое значение роли коллективности в фольклорном творчестве, он не склонен был умалять значение индивидуального начала, хотя и относил его исключительно к коммуникативному акту: «творцы народной поэзии» действуют «в рамках общепринятых фольклорных норм», что, однако, не мешает выявлению их индивидуальности, ориентации исполнения на аудиторию. Ученый полагал, что фольклористам предстоит на конкретных примерах выявить «специфические проявления индивидуального творчества сказочников, певцов и т. п. в различных жанрах народной поэзии как творчества коллективного».

4. Что касается соотношения традиции и импровизации, то они, по мнению П. Г. Богатырева, тесно связаны между собой, и это проявляется в процессе исполнения. Однако исполнитель, сколь бы он ни был склонен к импровизации, всегда «безошибочно и строго следует нормам художественных средств», унаследованным по традиции.

5. Исследователь характеризовал народную культуру как единство пассивно-коллективных и активно-коллективных фактов, продуктивных и непродуктивных форм.

К пассивно-коллективным этнографическим фактам П. Г. Богатырев относил такие, «которые хотя и считаются общим достоянием данного коллектива, но создаются отдельными людьми, которые даже могут не принадлежать к данному коллективу». Таковы, по его мнению, особые товары местного производства. К пассивно-коллективным фольклорным формам он причислял «русские былины, исторические песни, украинские думы, духовные стихи и песни сходного характера, которые хотя и исполняются отдельными певцами из крестьян, однако считаются опять-таки общим достоянием в соответствующих русских и украинских деревнях; точно так же сюда относятся заговоры и чудодейственные средства, используемые, правда, лишь некоторыми членами коллектива: колдунами, знахарями и знахарками и т. д.; в их целебную силу верит, однако, вся деревня». Активно-коллективные факты рассматриваются народом как «общее достояние», например, «широко распространенные песни, знакомые всем жителям данной деревни, и обряды, которые совершают в определенные семейные или сезонные праздники каждый хозяин, каждая хозяйка и члены их семей».

Ученый точно определил причину исчезновения фольклорно-этнографических фактов из жизни народа – их непонимание современниками: они становятся непродуктивными и «часто обречены на исчезновение одновременно с уходом из жизни данного поколения». Иначе обстоит дело с продуктивными обычаями и обрядами: они продолжают существовать, черпать новый материал и перерабатывать его в соответствии со старыми формами.

П. Г. Богатырев не выдвигал проблему изучения фольклорного «автора», но его научные идеи, далеко не сразу оцененные учеными, нацеливают на диалектический подход к изучению истории и специфики фольклорного творчества.

## СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Богатырев, П. Г.* Фольклор как особая форма творчества / П. Г. Богатырев, Р. О. Якобсон // Вопросы теории народного искусства / П. Г. Богатырев. – М., 1971. – С. 369–384.

*Богатырев, П. Г.* Традиция и импровизация в народном творчестве / П. Г. Богатырев // Вопросы теории народного искусства / П. Г. Богатырев. – М., 1971. – С. 393–401.

*Иванов, В. В.* Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах / В. В. Иванов, В. Н. Топоров // Типологические исследования по фольклору : сб. ст. памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895–1970) / сост.: Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов. – М., 1975. – С. 44–76.

*Пропп, В. Я.* Специфика фольклора / В. Я. Пропп // Фольклор и действительность : избр. ст. / В. Я. Пропп. – М., 1976. – С. 83–116.

*Путилов, Б. Н.* Историко-фольклорный процесс и эстетика фольклора / Б. Н. Путилов // Проблемы фольклора / отв. ред. Н. И. Кравцов. – М., 1975. – С. 12–21.

*Чистов, К. В.* Специфика фольклора в свете теории информации / К. В. Чистов // Типологические исследования по фольклору : сб. ст. памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895–1970) / сост.: Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов. – М., 1975. – С. 26–43.

## ФОЛЬКЛОР – ОСОБЫЙ ТИП СЛОВЕСНОГО ИСКУССТВА

Фольклор и фольклорное творчество. Виды фольклора. Фольклор в суперсистеме словесного искусства. Бинарная система словесного искусства. Исторически первая европейская литература и последующие литературы в их отношении к фольклору. Начальная восточнославянская литература в отношении к фольклору. Тернарная система словесного искусства. Словесное искусство в координатах рецептивной эстетики. Система «Литература». Система «Фольклор». Фольклорное сознание и фольклорное мышление. Главное отличие двух систем – в месте произведения. Типология связи фольклора и литературы. Система «Инициальное творчество». Дискурсы словесного творчества.

### 4.1. Фольклор и фольклорное творчество

Следует четко различать два взаимосвязанных, но не тождественных понятия – фольклор и фольклорное творчество. Теоретик фольклора В. П. Аникин в своем учебнике для вузов «Русское устное народное творчество» (2001) предлагает следующее краткое определение фольклора, где отождествляет его с творчеством: «Фольклор – это традиционное художественное творчество народа», т. е. искусство. Здесь же ученый совершенно правильно представлял фольклор «как совокупность устных произведений с осознанной и неосознанной художественной установкой», однако завершал определение фольклора слиянием его с творчеством: «это – творчество с устойчивым традиционным содержанием и традиционной формой»<sup>1</sup>.

Данная дефиниция фольклора мало отличается от определения в довоенном учебнике Ю. М. Соколова «Русский фольклор»<sup>2</sup>: «Под фольклором следует разуметь устное поэтическое творчество широких народных масс».

Отождествление фольклорного процесса и его итогов встречается на страницах разных изданий типа энциклопедий, словарей вплоть до

<sup>1</sup> Аникин В. П. Русское устное народное творчество : учебник. М., 2001. С. 14.

<sup>2</sup> Соколов Ю. М. Русский фольклор. М., 1941. С. 6.

документов ЮНЕСКО, подготовленных правительственными экспертами: «Фольклор – это коллективное и основанное на традициях творчество групп или индивидуумов...»; «Независимо от объема обозначаемых термином видов народной культуры в восточнославянской фольклористике преобладает понимание фольклора как социально обусловленной и исторически развивающейся формы творческой деятельности народных масс...»<sup>1</sup>. Такая же картина в белорусской фольклористике: «Фальклор, адзін з відаў мастацкай творчасці народа, што адлюстроўвае рэчаіснасць у вобразах, створаных паэтычным словам; тое, што *народная паэтычная творчасць*»<sup>2</sup>.

Следует отметить, что фольклор не реалистическое искусство, он не отражает действительность, а моделирует новую, художественную, реальность, именно поэтому и является искусством. Разумеется, как словесное искусство он действительно берет материал из реальной действительности (объективной и субъективной). Распространенная ошибка – отождествлять фольклорный текст и реальность и на этом основании делать вывод о реальной народной жизни, хотя на самом деле здесь не отражение действительности, а представление о ней фольклорного «автора», авторская концепция художественного мира (от лат. *concepicio* – восприятие). Так, например, противоречат этнографическим материалам следующие выводы исследователя белорусской народной лирики: «Змест сямейна-бытавых песень абумоўлены тым бяспраўным становішчам, у якім знаходзілася беларуская сялянка ў дарэвалюцыйнай Расіі». На самом деле у нее были права, прописанные в законе, в том числе право обращаться в суд. Другое дело, что не все знали о своем праве, не все обращались в суд (например, с жалобой на свекровь и мужа, хотя такие прецеденты описаны). «Яна не мела маральнага і звычайнага права выбіраць сабе спадарожніка жыцця». Как раз белорусский свадебный обряд был в этом плане очень гуманным. Он строился так, что давал девушке право символическим жестом отказать нежеланному жениху: для этого ей, например, достаточно было взять веник и начинать мести пол в направлении от стола к порогу, чтобы сваты все поняли, собрались и ушли. «Уся трагедыя ў тым, што сялянская дзяўчына выходзіла замуж не па любові, не па сваёй волі і жаданню, на тое была «воля бацькі, воля маці, воля не мая». Нярэдка здаралася, што свайго будучага мужа яна бачыла ўпершыню, калі становілася пад вянец»<sup>3</sup>. И здесь все далеко не так, как видится фольклористу. Белорусский этнограф М. В. Довнар-Запольский подчеркивал, что обычное право требовало от родителей со

<sup>1</sup> Восточнославянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии. Минск, 1993. С. 377–378.

<sup>2</sup> Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. Мінск, 2006. Т. 2. С. 662.

<sup>3</sup> Цішчанка І. К. Жыццё песні. Мінск, 1984. С. 5.

стороны жениха и невесты учитывать взаимную склонность своих детей. И они учитывали. Конечно, бывали исключения, однако общество с осуждением относилось к подобным случаям.

**Виды фольклора** многообразны: вербальный, материализующийся в слове; песенный, синтезирующий слово и напев; музыкальный, иначе говоря, фонический, обращенный к слуху; музыкально-хореографический, танцевальный (от греч. *choreio* – пляшу в хороводе); песенно-хореографический с включением в хоровод песни; драматическое действие – обрядовое и внеобрядовое.

Словесный фольклор является особым типом искусства, имеющим специфические особенности, отличающие его от других. В систему словесного искусства он входит как его подсистема.

## 4.2. Фольклор в суперсистеме словесного искусства

Фольклор – значимый вид словесного искусства. Он входит в суперсистему словесного искусства наряду с литературой, но исторически предшествует ей. С появлением литературы фольклор соседствует с ней, вступая в определенные взаимоотношения типа фольклоризма (термин французского ученого XIX в. П. Себийо) и фольклоризации. В данном случае под фольклоризмом понимаются разные формы обращения писателей к фольклору – важному фактору становления национальных литератур, под фольклоризацией – процесс заимствования и устной обработки литературных произведений.

Любое искусство связано с творческой деятельностью, направленной на создание эстетически-выразительных форм. Цель словесного искусства состоит в постоянном производстве эстетически оформленных смыслов с использованием особого художественного языка и социально-политического письма, образно говоря, пробуждения слова «из его сна в форме знака»<sup>1</sup>.

Существует ни на чем не обоснованное представление, что произведения фольклора не отличаются от диалектов простого разговорного языка. Сейчас уже нет необходимости доказывать, что в сознании народа существовало представление о разнице между естественным, разговорным языком и поэтическим. Первый употреблялся в бытовой коммуникации, второй – в творческой сфере. Любой народный рассказчик сразу переходил на язык того или иного фольклорного жанра, его семантический код, включался в сферу известных ему культурных

---

<sup>1</sup>Деррида Ж. Письмо и различие / пер. с фр. Д. Ю. Кралечкина. М., 2007. С. 24.



смыслов и повествовательных приемов. Вот как, например, передается этиологическая легенда о происхождении аиста («бусла»): «Бусла нельга забіваць. Бог даў чалавеку мяшок, насабіраў туда ўсякае швалі, сказаў:

– Нясі ў балота. Толька не развязавай.

Ну а чалавек жа любапытны. Паднёс к балоту кідаць ды і схацеў паглядзець: што ж я кідаю. А яно пырх-пырх-пырх – хто куды. І вужы, і гадзюкі, разныя, разныя, усё і разляцелася насякомаю. Ён спрашывае, Бог:

– Ну как? Выкінуў?

– О Госпадзі! Саграшыў. Захацеў паглядзець.

– Ну вот цяпер ты будзеш усю жысьць, сколькі жыць, будзеш сабіраць. І ператварыў яго ў бусла»<sup>1</sup>.

Здесь повествование явно выделяется из бытовой коммуникации как художественный акт. Оно включает диалог персонажей, развитие действия, нарушение человеком запрета и, как следствие, – превращение его в бусла. Из прецедентного мифологического события вытекает последующий запрет на убийство этой птицы, с которого и начинается данный рассказ.

Совершенно иная ритмика повествования при другом изложении легенды. Она более динамичная за счет отказа от диалога: «<Бусел> эта Герасім. От яму Бог даў мяшок, напхаў і лягушак, і этых вужэй, штоб ён нёс і не аглядываўся, куда-то ўжо выкінуў ў пекла. А яму ж інцярэсна. Ён астанавіўся і выкінуў іх, і паглядзеў, развязаў мяшок. І яны пашлі, хто куды. І яго Бог зрабіў Герасімам, буслам. І ён от усю жызьнь сабірае.

– А казалі, што бусла забіваць нельга?

– Да, нельзя. Ну ён з чалавека»<sup>2</sup>.

Информантки опирались на два варианта одного сюжета, который они от кого-то когда-то слышали. Услышанное послужило тем прецедентным текстом, который до данного момента творился много раз (от лат. *praecessio* – предшествование). *Прецедентными* мы называем фольклорные тексты, достаточно хорошо известные представителям того или иного сообщества и постоянно возобновляемые в устной практике. В любом случае народные исполнители никогда не повторяют текст слово в слово, а пересоздают его в виде очередного варианта. Это и есть один из реальных актов фольклорного творчества. При этом ни один из фольклорных исполнителей не осознает себя автором воссоздаваемого произведения, но хорошо понимает, как надо рассказывать и петь, чтобы это было красиво, интересно, достойно и не похоже на обычную речь.

---

<sup>1</sup>Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / А. М. Боганева [і інш.] ; ідэя і агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. Мінск, 2013. Т. 6 : Гомельскае Палессе і Падняпроўе : у 2 кн. Кн. 2. С. 593.

<sup>2</sup>Там же. С. 594.

## Бинарная система словесного искусства

Словесное искусство представляет собой динамическую суперсистему, чрезвычайно сложно организованную, глубоко погруженную в стихию национального языка и текучих культурно-исторических смыслов. В нем традиционно выделяют два полюса, две системы – фольклор и литературу, но отношения между ними понимают по-разному.

Согласно одной точке зрения, между литературой и фольклором существует историко-генетическая связь. Аргументом служит тот факт, что литература унаследовала от фольклора определенные структуры и оппозиции. Основополагающая оппозиция – стиха и прозы. Считается, что именно в коллективном народном творчестве возникли первоначальные образцы стихосложения, принципиальная схема сюжета, сформировались многие принципы создания художественного образа: эпитет, метафора, метонимия, символ и так далее, задействованные затем в литературе. Однако если мы из бревен построим терем, можно ли утверждать, что терем произошел из бревен, что он генетически связан с ними? Означает ли использование в литературе принципов, открытых в фольклоре, генетическое родство фольклора и литературы, как родство отца и дочери? Предполагается, что «эти принципы художественного мышления в современной литературе овеществляются новым материалом, интерпретируются, образуют самые глубинные слои современного произведения»<sup>1</sup>. Спрашивается, а какой «новый материал», кроме слова, использует литература?

Согласно другой точке зрения, фольклор действительно исторически предшествовал литературе, но о генетической связи литературы с фольклором можно говорить только применительно к началам литературы, да и то с определенными оговорками.

### Исторически первая европейская литература и последующие литературы в их отношении к фольклору

Первой европейской литературой была древнегреческая. Она развивалась самостоятельно, не опираясь на опыт других литератур. Именно греческая литература стала фактором зарождения и формирования западноевропейских литератур. Ей предшествовал античный фольклор, живой, актуальный компонент литературы и всего греческого искусства: «Античная литература возникала из фольклора»<sup>2</sup>. Структура античных жанров действительно принадлежала фольклору, что не означает их простого заимствования и перенесения в литературу: эта структура «имеет происхождение в мифологических представлениях, которые

---

<sup>1</sup>Жукас С. О соотношении фольклора и литературы // Фольклор. Поэтика и традиция. М., 1982. С. 8–20.

<sup>2</sup>Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1998. С. 12.



содержащая огромное количество занимательных и нравоучительных рассказов. Вместе с тем они, подобно Георгию, фиксировали в летописях катастрофы, впечатляющие явления природы, характеры правителей, благочестивые и безнравственные поступки русских князей.

Огромное влияние на сложение и стиль древнерусских воинских повествований оказал перевод «Истории Иудейской войны» Иосифа Флавия, в личности которого соединились черты скрупулезного историка и талантливого писателя. Книга была завершена во второй половине VIII в., а переведена на Руси в конце XI – начале XII в. Восточнославянские летописцы не были беспристрастными хронистами, что впоследствии стало для В. П. Адриановой-Перетц аргументом в пользу отнесения летописей к началам древнерусской литературы.

Даже самому «Слову о полку Игореве» предшествовал не фольклор, а летописный рассказ о походе Игоря Святославича Новгород-Северского на половцев, помещенный в Киевской летописи. Исследователи неоднократно отмечали стилистическую ориентацию «Слова» не на фольклорную традицию, а на литературную архаику XI в., ее символику. Далее «кирпичики» специфической фразеологии и символики «Слова» были разнесены по последующим летописным сказаниям и воинским повестям, что создавало впечатление их непосредственной связи с фольклором.

До эпохи романтизма нельзя говорить о сознательном отношении писателей к фольклору как эстетическому феномену. Вплоть до XVI в. в русской литературе не было светского сегмента. Обращение церковных писателей к фактам народной культуры по большей части диктовалось полемическим пафосом, стремлением разоблачить ее языческий, пагубный характер. Только в XIX в. народность была оценена как идейно-эстетическая категория и наконец-то, устами В. Г. Белинского, провозглашена альфой и омегой русской литературы того времени. Критик специально подчеркивал, что народность состоит вовсе не во внешнем следовании фольклорным формам, не в кокошниках и сарафанах, а в концептуальном содержании литературных произведений.

Практически тот же путь прошла и белорусская литература: не из фольклора, а к фольклору. В XIX в. фольклоризм белорусской литературы четко проявляется как укоренившаяся тенденция.

### **Тернарная система словесного искусства**

Вопрос стоит так: во-первых, что предшествовало фольклорному творчеству; во-вторых, что в настоящее время присутствует в пространстве словесной культуры между фольклором и литературой; в-третьих, в каких отношениях это «что-то» находится с фольклором и литературой?

Выясняется, что особая, почти не изученная в теоретическом плане, – сфера *инициарного* (от лат. *initiare* – начинать) *творчества*. С одной

стороны, она столь же древняя, как и фольклор, точнее, предшествует ему, с другой – до сих пор сопровождает фольклор и литературу. Ее историко-культурная миссия состоит в том, чтобы служить «складом» форм, не достигающих эстетической планки, а также источником новаций, обеспечивающих сдвиги в фольклоре и литературе.

Высказывалось соображение, что ранняя стадия развития словесного искусства была монофольклорной. Однако на этот счет есть определенные сомнения. Никакое искусство не может быть однополюсным. Для своего развития оно нуждается в некоей неравновесности. В древние времена такая неравновесность достигалась за счет существования *предфольклора* и *ужефольклора*, двух совершенно разных сфер. Одна из них – сакральная (от лат. *saker* (*sakri*) – священный, относящийся к культу и ритуалу). Это отделенная от повседневного быта магическая обрядность, предфольклор. Она находилась в ведении определенных лиц и использовалась как средство жизнеобеспечения коллектива. Вторая – профаническая, бытовая, организующая, к примеру, трудовые усилия ритмичными возгласами. Это «ужефольклор». Так постепенно формировались модели, служащие каркасом древней культурной традиции (от лат. *traditio* – передача, повествование).

Фольклорная традиция – это присущая фольклору устойчивость стиля и жанра (от фр. *genre* – род, вид).

Инициарная сфера – это и предфольклор, и предлитература. По своим основным параметрам она отличается от фольклора и литературы, по частным – имеет с ними точки соприкосновения и каналы связи. Ее первичный материал – образные словесные формулы разговорной речи, состав которых постоянно пополнялся и расширялся. Их называют *присловьями* (бел. *выслоўе*). Собиратели с давних пор записывали и публиковали присловья наравне с другими фольклорными жанрами. Присловья активно изучали языковеды, и только в последнее время на них обратили внимание фольклористы. В белорусской фольклористике к ним принято относить «разнастайныя і дасціпныя выразы, ... скорогаворкі, застольныя жарты, прыгаворкі і тосты, праклёны і абзыванні-ганьбаванні, ... матэрыял народных паэтычных параўнанняў»<sup>1</sup>. Например: «А ні слуху, а ні духу», «Або сяк, або так», «Гады ў рады!», «Здуй цябе гарой!» и подобные. Для науки о народном творчестве ценность присловий состоит не только в плане материала для изучения исторической поэтики, структуры и наполнения выразительных форм, но и в плане фиксации ими мифонимов. Например: «А пярун яго ведае!», «А чорт яго ведае, нарэшце сказаўшы», «Бог то святы ведае, што з табою будзе», «Благаславі, Хрыстос, калі так прышло», «Быў шышок, ды вышаў», «Багдай яго ліха ўзяла», «Бадай цябе кадук схпіў!», «Згінь ты, мара, прападзі!», «Каб на цябе палявік напаў!» и т. д.

<sup>1</sup>Выслоўі / склад. М. Я. Грынблат. Мінск, 1979. С. 5.

На протяжении столетий инициарная сфера расширяется и разветвляется, превращается в мощный поток. Достаточно сказать, что в ее пределах находится современная массовая литература, к которой относится беллетристика в виде любовных романов и криминального чтива.

Подведем итоги. Суперсистема «словесное искусство» состоит из трех соположенных базовых систем – фольклора, инициарного творчества, художественной литературы. Графически ее можно представить в виде трех соприкасающихся кругов, образно – в виде тройной галактики с размытыми очертаниями, существующей в необъятной вселенной культурных смыслов. Связь между частями, между частями и целым носит перемененно-динамический характер: в какое-то время она усиливается, в иное ослабевает или меняет вектор. Формы связи типологически определены, но реально, в разные эпохи, в разном этнокультурном контексте, они уникальны и неповторимы.

### **Словесное искусство в координатах рецептивной эстетики**

Структурное своеобразие каждой из частей словесного искусства выявляется при рассмотрении в координатах рецептивной эстетики (от лат. *recipere* – получать), которую также называют «эстетикой воздействия». Ее разработал В. Изер с опорой на концепцию Ю. М. Лотмана. В рецептивной эстетике основное внимание уделяется рассмотрению подсистемы «произведение – читатель», при этом отмечается, что произведение связано с читателем механизмом обратной связи. Разумеется, в устно бытующем фольклоре нет читателя, а есть произведение, исполнитель и слушатель. Соотношение между ними принципиально отличается от соотношения «произведение – читатель» в литературе.

Чтобы осознать это, начнем с системы «Литература», перейдем к системе «Фольклор» и на их фоне увидим своеобразие системы «Инициарное творчество».

## **4.3. Система «Литература»**

Центральный элемент системы – произведение<sup>1</sup>. Триада «автор – произведение – читатель» связана с традицией и реальностью. В философии к реальности относится объективная и субъективная реальность, т. е. материальный мир, воспринимаемый органами чувств, и мир духовный.

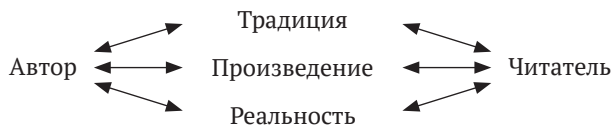
Автор-творец выступает как создатель новой эстетической реальности, *художественного мира*, знаковое (внешнее) выражение которого –

---

<sup>1</sup>Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход. М., 2011. С. 203.

текст, а внутреннее содержание – авторская концепция этого мира, что в целом и является произведением.

Произведение может обманывать или превосходить читательские ожидания, но все-таки предполагает, как замечает Х. Р. Яусс, предварительную информацию, «тот горизонт ожидания, который создается для читателя традицией»: «невозможно представить себе литературное произведение, которое находилось бы в информационной пустоте и не зависело бы от специфических условий понимания». Такой традицией является литературный жанр<sup>1</sup>.



Нет никакой генетической связи между литературными и фольклорными жанрами. Литература древних цивилизаций зародилась не с появлением письменности, а в дописьменный период и долгое время существовала в устной форме, в частности, как гимны богам и божественным героям. К. Ясперс относил эти цивилизации к доосевым. «Осевое время» охватывает период приблизительно с 800 по 200 г. до н. э. Оно характеризуется выходом за рамки мифологического мироздания, свойственного «доосевым» культурам, и возникновением мощных духовных движений, охвативших Грецию (творчество философов и трагиков), Палестину (пророки), Индию (мыслители упанишад и Будда), Китай (Конфуций и Лао-цзы).

Венцом архаического периода греческой литературы стали поэмы «Илиада» и «Одиссея», связанные с именем легендарного Гомера. В классический период на смену героическому эпосу приходят новые литературные жанры. К V в. до н. э. достигают высокого уровня развития не только лирика, но и исторические повествования.

Индийская литература начинается с «Ригведы» – веды гимнов, посвященных богам, их деяниям и характеристикам (например, гимны Индре, победившему змея Вритру и освободившему воды), божественному напитку соме, добытому пахтанием мирового океана, причем мутовкой послужила мировая гора Меру, и т. п. Ученые пришли к выводу, что авторами гимнов были певцы-риши. Их произведения с точностью передавались из уст в уста в жреческих семьях, и так из поколения в поколение на протяжении столетий.

Чрезвычайно близки друг к другу по поэтическому языку «фамильные» мандалы Ригведы и гаты Авесты, главной священной книги зоро-

<sup>1</sup>Теория литературы: История русского и зарубежного литературоведения : хрестоматия / сост. Н. П. Хрящева. М., 2011. С. 309.

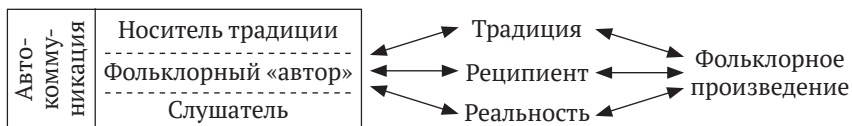
астрийцев. В пределах индоевропейской общности они вместе с греческой образуют восточную область единой региональной традиции. Начало религии древних иранских племен связывалось с именем Заратуштры. Она представляла собой политеизм, в основе которого было поклонение силам природы.

Славянская цивилизация послеосекая. При своем возникновении она была молодой, горячей, перспективной, что привело к формированию трех ее ветвей, продолжавших исповедовать язычество. Ученые называют фольклор западных, восточных и южных славян раннетрадиционным. Как известно, активное обособление трех восточнославянских народностей – русской, белорусской, украинской – происходило на протяжении XIV–XV вв. Тогда приобрел национальные очертания их традиционный фольклор, сохранявший итоги диалога языческой и христианской культур. В отличие от литературы он бытовал на живом народном языке. В дальнейшем это обстоятельство стало важным фактором формирования литературного фольклоризма, постепенного расширения его поля и появления новых типов.

#### 4.4. Система «Фольклор»

Фольклористика – относительно молодая наука, поэтому теоретические представления о системности самого фольклора нередко заменялись общими рассуждениями. В теории фольклора долгое время боролись две концепции понимания его специфики. Одни ученые полагали, что между фольклором и литературой нет принципиальной разницы, поскольку фольклор, как и литературу, творят отдельные одаренные личности. Другие абсолютизировали различия, указывая на коллективность фольклорного творчества, не присущую литературному. Третьи предлагали компромиссное решение, говоря о диалектическом единстве индивидуального и коллективного начал в фольклоре. Отмечалась разница между фольклорной и литературной традицией: первая основана на преемственности, вторая – на переработке опыта предшественников.

Система «Фольклор» выглядит следующим образом:



В этой системе нет автора в современном понимании данного термина. Вместо него есть функциональное триединство «автор – носитель традиции – слушатель». Между ними отсутствует резкая граница. Теоре-





## Фольклорное сознание и фольклорное мышление

Основой триединства «автор – носитель традиции – слушатель» являются феноменологические факторы: фольклорное сознание и фольклорное мышление (от греч. *phainomenon* – являющее себя). В феноменологии предметом исследования выступает сознание в направленности (интенции) его актов на предмет. Образно говоря, **фольклорное сознание** – аккумулятор и базис народной культуры. Оно представляет собой мифоритуальный, нацеленный на познание мира и жизнестроение банк результатов народно-поэтического творчества, общего духовного и эстетического опыта человечества в целом и отдельного этноса.

Из речевой стихии фольклорное сознание отбирает первичные формулы, клише, структуры, ритмы, формирует первоначальный эстетический капитал, который будет использоваться в синхронии фольклорного процесса и отзываться в фольклоре последующих эпох. В сущности вся обрядовая магическая практика, представленная календарной обрядностью и заговорами, построена на первичных семантических примитивах, выделенных А. Вежбицкой. С учетом жертвоприношения как обязательной части обряда календарная обрядность, дошедшая до наших дней в богатстве песенного наполнения, укладывается в простую семантическую схему: *хотеть – некто – давать – брать – возвращать* (в виде жертвы).

**Фольклорное мышление** имеет жанровую природу и при своей активизации опирается на тот или иной жанровый код. В частности, в сказках его показатели – инициальные (начальные), медиальные (срединные) и финальные формулы. Если надо рассказать сказку, исполнитель сразу использует жанровую формулу времени. В сказках разных народов они бывают удивительно схожи: «Было, да и не было ничего – жили три брата» (грузинская сказка); «Было, не было. Жил один...» (албанская сказка); «Было – не было, а в прежние времена был один бедный человек...» (турецкая сказка); «Было это или не было, но жил, говорят, некогда один бедный пастух» (туркменская сказка); «Жили-были царь с царицей» (русская сказка) и т. п. Целый ряд формул является знаком художественного вымысла, недостоверности повествования. Допустим, отмечают, что сказочные события происходили тогда, когда мыши кошек ели, блоха летала по поднебесью, ходила на богомолье, рыбы жили на суше, у медведя был хвост, небо было близко от земли и т. п.

«Гэта было тады, калі яшчэ Бог хадзіў па зямле» – такова начальная формула белорусских морально-этических легенд. Кодовые образы русских лирических песен – красна девица, душа девица, млада-младешенька, род-племя, любезный друг, миленький дружок, батюшка, матушка, сестрица, молодка, гости, молодец и подобные (любовные песни); неров-



## Типология связи фольклора и литературы

Типология связей фольклора и появившейся на арене истории и культуры письменной литературы, которой предшествовала стадия устной литературы, связанной с творчеством профессионалов своего времени, осмыслена в самом общем виде.

Применительно к реальной культурно-исторической ситуации говорят о взаимодействии фольклора и литературы, о влиянии, заимствовании, традиции. При конкретном анализе отмечают наличие в ткани литературных произведений фольклорных образов, мотивов, сюжетных ситуаций, ходов, аллюзий, реминисценций. В свете развития идей М. М. Бахтина о диалоге сосредоточиваются на интертекстуальности и интертексте.

Целесообразно использовать более общий термин «интеграция».

В науке хорошо известны два типа интеграции: фольклоризм, который часто является мифофольклоризмом, и фольклоризация.

**Фольклоризм** и **мифофольклоризм** – мощный поток, заявивший о себе сразу же на стадии литературогенеза, обозначенного греческой литературой. Молодая восточнославянская литература получила структуру жанров в готовом виде исключительно из литературной традиции, а не из фольклора, который еще только интегрировался в нее. Национальные младописьменные литературы Новейшего времени также не выросли из фольклорной традиции, но могли начинать с ее обработки.

С учетом особенностей художественного мышления авторов выделяются группы фольклоризма, включающие определенные типы:

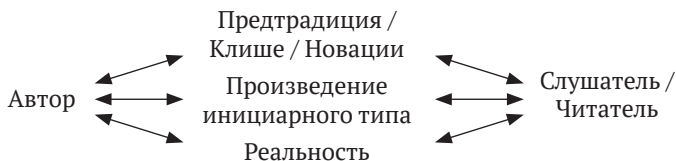
- ◆ органичный, структурно-информационный, бытийный;
- ◆ порождающий, трансформационный, рационалистический, конструктивный;
- ◆ стихийный, интуитивный, наивный, естественный;
- ◆ мистический, мифоритуальный, мифофольклористический.

Переход произведений в фольклорную сферу называется **фольклоризацией**. При фольклоризации оригиналы произведений продолжают оставаться в сфере литературы в неизменном, письменно зафиксированном виде. Значительно реже фольклор полностью поглощает отдельные произведения или жанр в целом. Так, при исчезновении класса древнерусских гусликов-баянов, профессиональных сказителей, в фольклор перешел без остатка русский стихотворный эпос – былины.

Особая линия фольклоризации – переделки исходного литературного текста при сохранении некоторых его опознавательных примет. Известно, например, несколько версий «Катюши» М. Исаковского, «Ручников» В. Вербы. Фольклоризацией является и эксплуатация исходной модели (структурной и содержательной), как случилось с так называемыми «садицкими» стихами.

#### 4.5. Система «Инициарное творчество»

Существование особой – третьей сферы словесного творчества, отличной от фольклорного и литературного, отмечали многие исследователи, давая ей образные определения. Введение понятия «инициарное творчество» расширяет представление о системе словесного искусства.



**Инициарное творчество** – жизненно необходимый для фольклора и литературы двухполюсный сегмент словесного искусства. Правда, результаты одного его полюса всегда ниже и фольклорных, и литературных, а в ряде случаев вообще не подлежат эстетическому анализу. Это сфера изделий сонма самоучек, энтузиастов, имеющих творческую жилку. В любом случае они стремятся подняться до профессионального уровня. И некоторым из них это удается. В представлении М. Хайдеггера «изделие занимает срединное положение между вещью и творением»: «изделие – это наполовину художественное творение, и все же нечто меньшее, поскольку оно лишено самодостаточности художественного творения»<sup>1</sup>.

Результаты другого полюса всегда выше известного в фольклоре и литературе: это и есть искусство, которое творится «по совершению истины»<sup>2</sup>. Если *изделие* отвечает на запрос общества, то *искусство по истине* отвечает на вызовы времени.

Предпосылкой перехода произведения из инициарной области в фольклорное бытование является гармоничное созвучие с фольклорной эстетикой. Таким образом пополнялся, к примеру, фонд внеобрядовых песен, частушек, анекдотов, легенд, исторических песен и др. При этом произведение становится откликом на запрос своего времени. Примером служит «афганский» песенный цикл. У белорусов были попытки создать исторические песни, но в целом жанр оказался невостребованным. В русском фольклоре, наоборот, исторические песни – богатейшая, разветвленная область эпики, имеющая истоком инициарное творчество.

При переходе произведения из инициарной сферы в фольклорную оно отрывается от автора и включается в процесс «обкатки», «огранки».

<sup>1</sup>Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 273.

<sup>2</sup>Там же. С. 294.

Такова модель *сопряжения коллективного и индивидуального* в системе словесного искусства.

Иначе обстоит дело при переходе границы между инициарным творчеством и художественной литературой. Ее пересекают творчески одаренные авторы со своим стилем, «голосом», своей степенью новизны, оригинальности.

Общим для фольклора и литературы является наличие мерила – классического ядра, идеала формы и содержания, гармонии рационального и эмоционального, структурного и выразительного. Этим они отличаются от инициарного творчества, такого ядра не имеющего.

### **Дискурсы словесного творчества**

Фольклорный дискурс – это системно организованный художественный язык, особенностью которого является традиционность. Литературный дискурс – движение от традиции к богатству и разнообразию диалектов. Инициарный дискурс, с одной стороны, – вечный поиск, вливающий свежую кровь в словесное искусство. Даже М. Цветаева до поры до времени не ведала, что она поэт. С другой стороны, инициарный дискурс являет собой набор штампов, принятых за художественную норму, что наблюдается в случае, когда пишущая личность обслуживает народ, поющий в самодеятельных коллективах, поставляя в основном лирические и патриотические песни (в их числе, например, песни-визитки родного города, поселка, деревни). С третьей стороны, это поле графомании.

Интернет явил феномен пишущего народа, зримо обозначив сферу инициарного творчества на современном этапе. Это творчество, издавна не знающее внутренней иерархии, эволюции, развития, но находящееся в процессе диалога с фольклором и литературой. Исследователи справедливо начинают говорить про эстетику кича, мещанского романа, блатной песни, городских и дворовых кантов, которые воспринимаются если не как фольклор, то нечто, очень близкое к нему, а потому достойное внимания и изучения.

В теории литературы принято учитывать и различать биографического автора и концепированного, т. е. растворенного в тексте. В фольклоре вместо литературного автора видим триединство «автор» – носитель традиции – слушатель». Рецепция фольклорного произведения, в отличие от литературной, есть в определенной степени автокоммуникация. Инициарный автор теоретически занимает срединное положение между фольклорным и литературным как некий колебательный контур, что в ряде случаев позволяет ему перемещаться через границу в одну и другую сторону.

Понятие «фольклорный «автор»» – абсолютный теоретический конструкт. Этот «автор» не имеет материальной закреплённости, что не ли-

шает его определенного лица. Можно сказать, мы встречаемся с суперличностью. Назовем ее *поющий – говорящий – пляшущий народ*, в среде которого есть реальные слушатели, простые носители традиции, а также классические исполнители, чье исполнительское мастерство становится нормой, а творчество – эстетическим образцом, цементирующим традицию.

#### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Мелетинский, Е. М.* Первобытные истоки словесного искусства / Е. М. Мелетинский // Избранные статьи. Воспоминания / Е. М. Мелетинский. – М., 1998. – С. 52–111.

*Потебня, А. А.* Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М., 1976.

*Чистов, К. В.* Поэтика славянского фольклорного текста. Коммуникативный аспект / К. В. Чистов // История, культура, этнография и фольклор славянских народов : VIII Междунар. съезд славистов, Загреб – Любляна, сент. 1978 г. Доклады советской делегации. – М., 1978. – С. 157–186.

*Толстой, Н. И.* Фольклор и народная культура. In memoriam / Н. И. Толстой. – СПб., 2003.

## ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА В ФОЛЬКЛОРЕ

Критика идеи фольклорного авторства и паллиативы. Фольклорный «автор» не лицо, а художественная функция. Зигзаги проблемы фольклорного «авторства» в XX в. Фольклорный «автор»: типология и историческая миссия. Фольклорный «автор»: традиционалист и инициароподобный. Два типа фольклорного «автора» в описании А. К. Сержпутовского и его историческая миссия. Фольклорный «автор» – инициарный автор – народ-творец. Биографический автор и автор-творец. Категория автора-творца. Инициарный автор как переходная форма авторства. Инициарный автор – возмутитель традиции. Повышение активности фольклорного «автора». Инициарный автор в роли медиатора. Необходимость понятия «инициарный автор».

### 5.1. Критика идеи фольклорного авторства и паллиативы

Известный российский фольклорист и теоретик фольклора В. П. Аникин считал проблему фольклорного авторства недостойной научного изучения. Он был убежден в том, что «традиция в фольклоре исключает авторство». С видимым удовлетворением ученый констатировал: «Мысль об этом с большим трудом пробила себе дорогу в науке о фольклоре, хотя сегодня говорить об этом легче, чем три-четыре десятилетия тому назад»<sup>1</sup>. В качестве аргумента он ссылается на авторитет Д. С. Лихачева, который, сравнивая поэтику древнерусской литературы и фольклора, отмечал: «В фольклорных произведениях может быть исполнитель, рассказчик, сказитель, но в нем нет автора, сочинителя как элемента самой художественной структуры произведения»<sup>2</sup>. В том-то и дело, что в структуре фольклорных произведений фольклорный «автор» присутствует в качестве *концептированного автора*, обеспечивающего идейно-эстетическое и жанровое единство не только этих произведений, но и фольклора в целом.

«Как же возникают произведения фольклора? Кто является их автором?» – так обозначил большую проблему фольклористики В. Е. Гусев в работе «Эстетика фольклора» (1967). В ней ученый с полным основанием настаивал на различении *личного*, свойственного народному творчеству, и *индивидуального*, ему не свойственного<sup>3</sup>. Личное выражается

<sup>1</sup> Аникин В. П. Теория фольклора. М., 1996. С. 42.

<sup>2</sup> Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 237.

<sup>3</sup> Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л., 1967. С. 171.



при исполнении фольклорных произведений. Индивидуальное является достоянием выделившихся из массы «профессионалов» и «полупрофессионалов» – носителей корпоративного единства, где наряду с традициями творческой среды в самых разных формах процветает новаторство. Таковы были дружинные и княжеские певцы-бояны в период раннего Средневековья, украинские кобзари – создатели и исполнители эпических и лиро-эпических дум в средневековый период, скоморохи.

Называя фольклор творчеством, В. П. Аникин в качестве замены фольклорного «автора» употребляет такие определения, как «творец», «создатель». Это и есть терминологические паллиативы (от позд.-лат. *pallio* – прикрываю, защищаю). Паллиатив – полумера, не обеспечивающая достаточно убедительного решения поставленной задачи, в данном случае уход от нее.

Пользуясь подобными паллиативами, В. П. Аникин косвенно подтверждал важность теоретической разработки проблемы авторства, потому что все равно нужно было отвечать на вопрос, кто такие творец и создатель. Столь негативное отношение к проблеме авторства в фольклоре объясняется ошибочным представлением о фольклорном «авторе» как о реальной личности и творческой индивидуальности, что применительно к устному народному творчеству некорректно. Но самое интересное в этой истории то, что лат. *auctor*, от которого происходит русский термин «автор» (бел. «аўтар»), в переводе означает «создатель, творец»; в литературоведении – писатель.

## 5.2. Фольклорный «автор» не лицо, а художественная функция

Понятие «фольклорный «автор»» не предполагает, что за ним стоит реальное лицо, как в случае с литературным автором: это теоретический конструкт, лишенный материального воплощения, но необходимый для понимания специфики фольклорного творчества. В таком плане он и должен рассматриваться.

Вопреки мнению Д. С. Лихачева, заключившего, что автор выпадает из поэтики фольклора, что он не нужен с точки зрения структуры произведения, и солидарного с ним В. П. Аникина, посчитавшего, что традиция в фольклоре исключает авторство, мы убеждены в обратном – в концептуальном присутствии «автора» в любом фольклорном произведении, в любом жанре.

Фольклорный «автор» не един на всю историю фольклора. Он концептуально и жанрово многолик.

Пользуясь дедуктивным методом, теория фольклора создает идеальные типологии, зачастую значительно расходящиеся с наивным, практическим, обыденным знанием. Эмпирический опыт говорит: поскольку фольклор циркулирует в народе, то его автором является народ. Теория

ставит вопрос иначе: что представляет собой фольклорный «автор» как феномен устно-поэтического творчества? Как он соотносится с другими типами авторов – литературным и инициарным? Последний выделяется на основе концепции триединства системы словесного искусства, где наряду с фольклором и литературой обнаруживается инициарная сфера.

По отношению к фольклору инициарная сфера представляет собой загадочную, недоступную наблюдению пограничную зону между коллективным творчеством (в иной терминологии – безличным) и индивидуальным, литературным, между континуальным фольклора и корпускулярным литературы.

Фольклористика советского времени не просто игнорировала взгляды ученых, практически вплотную подошедших к изучению инициарного автора, но активно критиковала их, объявляя ошибочными.

### 5.3. Зигзаги проблемы фольклорного «авторства» в XX в.

В фольклористике XX в. выделяют три периода: 1) фольклористика начала века; 2) советская фольклористика, которая с конца 1970-х гг. начинает приобщаться к мировой науке; 3) постсоветская фольклористика.

Советская фольклористика получила от предыдущего периода массу проблем, к которым добавила свои.

Одной из главных была проблема авторства в фольклоре, которой касались ученые, относившиеся к исторической школе. Они рассматривали народ достаточно широко и приводили доказательства того, что в создании фольклора принимали участие разные социальные слои: не только низы, но и верхи. По мнению главы исторической школы В. Миллера, авторами средневековых эпических песен (былин) были представители «интеллигенции» того времени – княжеские и дружинные певцы, поэзия которых носила аристократический характер. Их обостренное национальное самосознание питалось чувством единства русской земли и политическими интересами. В. Миллер допускал, что эти произведения, если и доходили до народа, в том числе до его низших слоев, могли исказиться. Он также постулировал воздействие свадебного обряда и свадебной поэзии верхов на крестьянскую свадьбу.

Аристократический генезис вообще всех родов и видов устного творчества провозгласил в «Курсе истории русской литературы» (1911) В. А. Келтуяла. Подлинным творцом всего этого богатства был, по его мнению, не «народ» в целом, а его небольшая часть – «высший, правящий класс».

Неприемлемыми для советского времени оказались и работы А. Н. Веселовского. Следуя сравнительно-историческому методу, обладая огромной эрудицией, ученый убедительно доказывал факты книжного воздействия на устную традицию, а также христианской легенды на создание рус-



где совершались силою народа великие события. Такими периодами были у испанцев войны с маврами, у сербов и греков войны с турками, у малоруссов войны с поляками». В советской фольклористике именно народные массы рассматривались как исторически конкретный и социально маркированный коллективный создатель фольклора. На самом деле фольклорный «автор» является воплощением того меньшинства, которое по своей эстетической целостности, развитости, энергичности превосходит большинство, но разговаривает с ним на общем культурном языке – языке этнической психологии и этнической ментальности. Данный автор – стержневой агент устно-поэтического творчества в его предтрадиционных, традиционных (национально отмеченных) и посттрадиционных (новейших) формах. Он – типология, выдающая себя за множественность, этнопсихология, заявляющая о себе в виде художественного жеста – имажинативной реальности (от лат. *imago* – образ, вид), ведущей самостоятельное эстетическое существование.

Как теоретический конструкт фольклорный «автор» соотносим скорее с единично-множественным суперсубъектом, действующим сообразно целостной художественной программе и нравственной установке, нежели с коллективом или группой, как посчитали правительственные эксперты ЮНЕСКО.

Историческая миссия фольклорного «автора» состоит во всеохватности: он перешагивает границы каких бы то ни было социальных слоев, частных коллективов, групп и вступает в область общих возможных смыслов и образов. Феноменологически он не может ограничиваться рамками отдельной, пусть и доминирующей в обществе, среды (например, крестьянской). Фольклорный «автор» представляет весь народ, он творит в верхах и в низах, но это не единый на все эпохи и слои населения тип.

В режиме социофольклористики фольклорный автор предстает в совокупности отдельных социотипов, например из рабочей среды:

Мы по собственной охоте  
Были в каторжной работе  
Во большой тайге.  
Там пески мы промывали,  
Людам золото искали:  
Себе не нашли.<sup>1</sup>

Рабочий «автор» может использовать художественные средства крестьянской лирики, но это не делает его крестьянским:

Ты взойди-ка, взойди,  
Солнце красное,  
Над горою-то да над высокою,  
Над полянушкой широкою.

---

<sup>1</sup>Русское народное поэтическое творчество : хрестоматия / сост. М. А. Вавилова [и др.] ; под ред. А. М. Новиковой. М., 1987. С. 397.



Он невольный, случайный, создатель первою модели новой традиции, к примеру, майских песен в русском фольклоре, мифологических баллад в белорусском, божичных песен в сербском и т. д. Вслед за ним фольклорный автор берет на себя функцию креативного регулятора новации, делая ее достоянием этноса. В силу этого допустимо говорить об инициарном и о фольклорном авторах как о соавторах-симбионтах, соединяющих жанр и текст.

Разрыв между ними ведет к замедлению фольклорного процесса, «хождению по кругу», возобновление – к жанровым подвижкам, выходу в новую эстетическую реальность, восполнению пассивно-коллективных форм активно-коллективными (термины П. Г. Богатырева). Так, в русском фольклоре угасание былевой традиции, имевшей, по мнению Ф. И. Буслаева, эпизодическое употребление в народе, восполняется традицией исторических песен. В белорусском фольклоре на фоне консервации великодной песенной традиции вспыхивают воловечные песни.

Разница между инициарным и фольклорным автором состоит в том, что фольклорный смотрит на мир через призму существующего жанра: по-другому он не может. Чтобы увидеть мир в новом ракурсе, ему нужна иная жанровая призма. Новый жанр и даже жанровая разновидность не самозарождаются в фольклоре, не появляются в результате эволюции или сдвига в мышлении фольклорного автора. К примеру, внеобрядовые лирические песни не имеют прямой генетической связи с обрядовыми. Если обрядовая поэзия – сообщение Богу, то необрядовая – миру.

Целесообразно рассматривать фольклорного «автора» в свете теории М. М. Бахтина относительно автора-творца. Методологически значимо в теории соединение типологического и психологического: «Автор, как конститутивный момент формы, есть организованная, изнутри исходящая активность цельного человека, сплошь осуществляющего свое задание...»<sup>1</sup>. В словесном художественном творчестве (а разве не таковым является фольклорное?) «особенно ясно вхождение автора ... в объект»<sup>2</sup>, причем «эстетический объект – это творение, включающее в себя творца: в нем творец находится и напряженно чувствует свою творящую активность»<sup>3</sup>.

В фольклорном творчестве нет инициарных авторов, но их энергетический посыл настолько велик, что в фольклорной среде наряду с автором-традиционалистом формируется совсем иной автор: не инициарный в полном смысле этого понятия, но явно инициарного толка. Автор-традиционалист и инициароподобный автор представляют собой две грани одного и того же феномена фольклорного «автора». Прояв-

---

<sup>1</sup>Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 68–69.

<sup>2</sup>Там же. С. 71.

<sup>3</sup>Там же. С. 69.

стрируем роль каждого из них на примере веснянок. Инициарный автор предшествует фольклорному. Вначале он обладает нулевой художественной креативностью и к нему приложимо метафорическое понятие Ж. Делёза «дикий опыт», т. е. опыт чисто натуралистический, лишенный субъективности. Субъективность инициарного автора резко повышается в условиях первичного формирования структуры Я (еще слитное с Мы), Другое (Другие, Другой), по отношению к которому Я (Мы) внеаходимо, отсюда возможность коммуникации с созданными воображением силами, в данном случае – с весной (разумеется, в мистическом плане), что инициирует создание первичного, очень простого, короткого жанрового текста – заклички. Далее инициароподобный фольклорный автор разворачивает модель исходного текста в разных направлениях, а автор-традиционалист закрепляет и контролирует стилевое единство текстов, преграждая дорогу индивидуальному. Отсюда ограниченное количество песенных моделей и поэтических мотивов веснянок.

### **Два типа фольклорного «автора» в описании А. К. Сержпутовского и его историческая миссия**

Наличие двух типов автора подметил внимательный к живому бытованию сказок А. К. Сержпутовский. Один тип – «мастакі» (инициароподобный автор), второй – «баечнікі» (традиционный), причем, как подчеркнул собиратель, реально «тых мастакоў, якія тварылі казкі, прыказкі ці што іншае, мы не ведаем»<sup>1</sup>. Ученый очень точно подметил различие функций инициарного и фольклорного «автора». В его исследованиях отчетливо просматривается историческая миссия последнего.

1. Фольклорный «автор» формирует язык фольклора и контролирует его употребление; язык фольклора представляет собой систему, в своей эстетической значимости отличную от обыденной речи и возвышающуюся над диалектами.

2. Фольклорный «автор» обеспечивает репертуар социума: «кожны вясковы чалавек ведае дзiesiąтак-другі казак ці якіх-небудзь апавяданняў, а мастакі-баечнікі дык ведаюць іх сотню ці яшчэ больш»<sup>2</sup>.

3. Благодаря фольклорному «автору» обеспечивается постоянство фольклорного процесса и непрерывность фольклорного творчества: «Тыя самыя баечнікі, ад якіх я 20 год таму назад запісваў казкі, цяпер казалі мне то адменнікі даўнейшых казак, то ўсё новыя і новыя»<sup>3</sup>.

Взгляд на фольклор как на творение народного духа, таинственной народной психеи, усвоенный восточнославянской наукой от немецких философов и первых мифологов, позже стал рассматриваться как научный курьез. При сегодняшнем состоянии филологии он воспринимается иначе – как идея этнопсихологического изучения фольклорного «автора». В данном случае убедительными будут только кросс-культурные исследования.

---

<sup>1</sup> *Сержпутоўскі А. К.* Чароўны човен. Казкі і апавяданні беларусаў Слуцкага павета. Мінск, 2012. С. 50–51.

<sup>2</sup> Там же. С. 55.

<sup>3</sup> Там же. С. 50.

## 5.6. Фольклорный «автор» – инициарный автор – народ-творец

Со времен немецких романтиков и русских революционных демократов фольклористы в большей или меньшей степени довольствовались тезисами, что везде сам народ является творцом фольклорных произведений (В. Белинский), предстает как одно нравственное лицо (Н. Чернышевский). Но уже Н. Добролюбов отмечал присутствие в фольклорном творчестве другого типа автора, причем в его негативной функции, а именно – книжника, который намеренно или ненамеренно искажал фольклор. В плане нащупывания иного типа авторства, нежели фольклорное, чрезвычайно интересна мысль Ф. Буслаева об индивидуальном сочинительстве в сфере устной, как тогда выражались, словесности, где могли слагаться песни, «оскорбляющие нравственность», но не доживающие до следующего поколения. Фактически Ф. Буслаев говорил о *негативном* типе инициарного автора в противоположность *позитивному*.

В XX в. в роли позитивного автора попробовали себя знаменитые былинные сказители Петр Рябинин, Марфа Крюкова и другие, немало смутив этим фольклористов, которые не могли определиться, считать былинку П. Рябинина о Чапаеве, «сказания-поэмы» М. Крюковой об О. Ю. Шмидте, челюскинцах, В. И. Ленине и покорении полюса современным фольклорным творчеством или индивидуальным с использованием традиционной поэтики. А все достаточно просто: перед нами примеры инициарной деятельности с оглядкой на фольклорный стиль.

Поле деятельности инициарных авторов весьма обширно, тесно связано с фольклорным творчеством и совершенно ему необходимо. Эта деятельность представляет собой не единичные вкрапления, а целые течения. Одним из мощных течений является, например, устная проза, классифицируемая в фольклористике как сказы, бывальщины (были), устные рассказы. Подобное явление, но на этнографическом материале, отмечал П. Г. Богатырев, относя его к пассивно-коллективным фактам, которые считаются общим достоянием, но «создаются отдельными людьми»<sup>1</sup>. Можно сказать, что все эти устные рассказы – общая устная история низов, «молчаливого большинства», не писавшего мемуаров. До поры до времени они не принимались в расчет ни историками, ни фольклористами как самостоятельное явление, но с начала XX в. устные рассказы о времени и о себе серьезно изучаются.

В фольклорном творчестве, соединяясь со слухами и мифами, устные рассказы служили «почвой и арсеналом» для формирования исторических

---

<sup>1</sup>Богатырев П. Г. Активно-коллективные, пассивно-коллективные, продуктивные и непродуктивные этнографические факты. Народная культура славян. М., 2007. С. 294.





создатель вымышленного художественного мира. То же самое можно сказать о фольклорном «авторе». Согласно мнению современного теоретика литературы Н. Тамарченко, автор-творец выстраивает «эстетический объект» – «ценности мира героя, упорядоченные или организованные таким образом, что их система выражает оценку этого мира». У самого автора-творца также есть определенная позиция «по отношению к герою и его миру»<sup>1</sup>. В понимании автора-творца Н. Тамарченко вполне солидарен с М. Бахтиным и его концепцией автора как эстетически деятельного субъекта. Применимо ли данное положение к фольклорному «автору»? Да, только с учетом некоторых важных нюансов.

Согласно мнению ряда фольклористов, творцом фольклора является народ, из среды которого выделяются творчески одаренные личности, по чьей инициативе возникают фольклорные произведения. К их целостному оформлению, как полагают, присоединяются многие другие личности, составляющие данный коллектив<sup>2</sup>. Однако если следовать данной концепции, то следует признать, что эти «многие личности» являются не авторами, а творцами вариантов.

Фольклорный «автор» – теоретический конструкт, *творец* без плоти и крови, имеющий иную форму субъективности, нежели литературный. Он эстетически деятельный *суперсубъект*, *единично-множественная* (термин О. М. Фрейденберг) *суперличность*, создатель фольклорной художественной реальности, эстетических принципов и стиля, отличных от литературных хотя бы в силу того, что фольклор и литература ориентированы на разные картины мира и эстетические принципы. Фольклорный «автор» – единично-множественная суперличность, спаянная с ее художественным сознанием и не выходящая за ее рамки, сколь бы не велика была творческая одаренность отдельного человека. Он мощный выразитель народности, но не тождественный универсальной категории «народ».

Есть один существенный момент, касающийся структуры фольклорного «автора»-творца, – жанровая определенность, что сохранится и в средневековом авторе<sup>3</sup>.

Опыт генетического рассмотрения фольклора приводит к мысли, что фольклорный «автор» как понятие, относящееся к устному словесному творчеству общества в целом, в той или иной степени социально детерминирован. Это его органическое свойство. Недаром В. Пропп при классификации фольклора предлагал опираться на социально-разграничительный принцип<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup>Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика. Введение в курс. М., 2006. С. 91.

<sup>2</sup>Гусев В. Е. Эстетика фольклора. С. 172.

<sup>3</sup>Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 33.

<sup>4</sup>Пропп В. Я. Поэтика фольклора. М., 1998. С. 50.

## Инициарный автор как переходная форма авторства

В осмыслении проблемы авторства В. Я. Пропп пронизательно отметил, что между фольклором и литературой, иными словами, между безличным автором и автором-творцом, индивидуальностью, «возможны все формы перехода, которые... невозможно ни предусмотреть, ни разобрать. Это вопрос уже конкретного рассмотрения в каждом случае отдельно»<sup>1</sup>.

К одной из переходных форм авторства принадлежит инициарный автор. В долитературную эпоху он находится за границей фольклорного процесса или на его границе. Маргинальное положение инициарного автора нисколько не исключает, а скорее, предполагает возможную фольклоризацию его произведений. Даже на заре своего существования он, подобно литературному биографическому автору, вполне реален и индивидуален. Как правило, такой автор известен ограниченному кругу людей – первичных трансляторов его сочинений, не имевших фольклорных аналогов. Так, заговоры-обряды обязаны своим появлением инициарному автору, чему есть письменные подтверждения. В Древней Индии храмовые жрецы, выполняя поручение, создавали новые заговоры. Восточные славяне не имели института жречества в его классическом виде, но у них были свои инициарные авторы – волхвы, ведуны, знахари.

### Инициарный автор – возмутитель традиции

Если фольклорный «автор» – хранитель традиции с довольно целостным художественным сознанием и определенным жанровым мышлением, то инициарный автор – ее возмутитель с творческим сознанием от раскрепощенного до разболтанного, от художественно глубокого до банального, от целостного до фрагментарного, от продвинутого до клишированного.

Инициарный автор может знать фольклор, но в своем творчестве, даже имея его в виду, будет ориентироваться на нечто совсем иное, в одном случае – на избитые инициарные клише, что характерно для самодетельных, эстетически ограниченных поэтов-песенников (тип автора-«репетира»), в другом – на еще не открытую модель жанра, текста, на пустое словесное пространство, которое ему предстоит обозначить. Не имеет значения, к какой контактной социальной группе относится данный инициарный автор, феноменологически он всегда за пределами единично-множественного фольклорного «автора». Именно эта *внеаходимость* позволяет ему в силу специфического положения быть динамическим фактором на любой стадии словесного творчества – от архаической до современной.

---

<sup>1</sup>Пропп В. Я. Поэтика фольклора. М., 1998. С. 164.

На раннесредневековой стадии становления народной культуры инициарный автор раньше всех реагирует на вызовы эпохи. Он оказывается ближе всех к новой религиозной идеологии – христианской религии (отсюда появление нового жанра – духовных стихов-распевов), разным научным, псевдонаучным, мистическим веяниям (отсюда эсхатологические легенды), к письменности, трансформирующей его прежнее художественное сознание, но и раскрепощающей его. Образно выражаясь, инициарный автор – это тот, кто заражен «бациллой нетрадиционности». Тем самым, оставаясь в своей сфере, сфере инициарного творчества, он обретает способность косвенно влиять на фольклорный процесс. Благодаря его толчку происходят подвижки, прокладываются новые пути, формируются новые традиции, к примеру, традиции свадебного фольклора. Его субстратом были хороводно-игровые песни любовно-брачной тематики. Инициарный средневековый автор очертил контуры нового художественного мира – с женихом и невестой, их семьями, родственниками и друзьями в функции свадебных чинов. Далее эта страница будет обогащаться участником прямого продолжения традиции свадебных песен – фольклорным «автором» с характерным исторически наследуемым типом жанрового мышления. Но грань между хороводно-игровыми и свадебными песнями перешел все же не он, а именно инициарный автор – первичный «демиург» новой художественной реальности.

### **Повышение активности фольклорного «автора»**

Теоретики и историки фольклора уверены, что на стадиях перехода к новому времени и формирования современных наций происходит «дальнейшее ограничение действия фольклорных форм»<sup>1</sup>. Якобы «большинство фольклорных жанров постепенно изживается, затухает или функционирует как явления вторичного характера»<sup>2</sup>. Иными словами, фольклорный «автор» впадает в анабиоз. Факты свидетельствуют об обратном: творческая активность фольклорного «автора» направляется в новое русло и, наоборот, повышается. Так, жанр исторических песен – творение инициарного, политически ангажированного автора, попадая в фольклорную среду, становится мощным катализатором фольклорного процесса.

Зачатками внеобрядовой ветви народной лирики фольклор обязан инициарному автору. По мнению российского ученого С. Неклюдова, «новации, рожденные меняющейся реальностью и деформирующие старые традиции, были связаны исключительно с городской культурой»<sup>3</sup>. Уточним: на самом деле происходила не деформация старых традиций

---

<sup>1</sup> Чистов К. В. Народные традиции и фольклор. Очерки теории. Л., 1986. С. 39.

<sup>2</sup> Народные традиции и фольклор. С. 42.

<sup>3</sup> Неклюдов С. Ю. Фольклор современного города // Современный городской фольклор. М., 2003. С. 6.

(в частности, обрядовых), а параллельное формирование новых с активным участием фольклорного «автора». Ослабление средневековых этикетных норм открыло дорогу любовным и семейным песням, охватившим континуум фольклорного процесса.

### **Инициарный автор в роли медиатора**

В городской среде инициарный автор, представитель той или иной субкультуры, стал своего рода медиатором, связующим звеном между профессиональным, полупрофессиональным, любительским и фольклорным творчеством.

Продемонстрируем сложившуюся модель разноуровневого авторства на примере романа.

Поначалу заимствование западноевропейского жанра романа становится возбудителем творчества профессиональных авторов. Далее романс появляется в творчестве многочисленных любителей, главным образом, из разночинной, дворянской (шляхетской) среды. Следом активизируется инициарный автор, происходит параллельное вступление авторов из мещанской среды, формируется поэтика «жесточкого» (мещанского) романа. Следующий уровень – восприятие модели романа эстетически воспитанным фольклорным «автором». Результат – формирование поэтики народного балладо-романа и сюжетоподобной песни с драматическими мотивами.

Инициарный автор прокладывает путь в фольклорную среду не только романсу, но также бытовым и религиозным кантам (псалмам), где к их «обкатке» и разработке присоединяется фольклорный «автор»-исполнитель. Значительна роль инициарного автора в создании песен неволи и протеста, ибо там, где есть власть, есть насилие власти и сопротивление ей. Фольклорный «автор» фокусируется далее на разработке трех основных типов персонажей (субъектов действия или высказывания):

- ◆ героя – борца-протестанта;
- ◆ социальной жертвы с характерными элегическими жалобами на жизненные обстоятельства;
- ◆ сатирического разоблачителя.

В наше время масштабы деятельности инициарного автора только расширяются, охватывая новые социальные слои и виртуальное пространство. Буквально на наших глазах формируются особые грани фольклорного авторства и особый тип фольклорного «автора», неслиянного с традиционным, но неразрывного с ним.

### **Необходимость понятия «инициарный автор»**

В своде терминов и понятий «Восточнославянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии» (1993), подготовленном учеными России, Беларуси, Украины, и в энциклопедии «Беларускі фальклор»

(в 2 т., 2005–2006) нет статей ни о фольклорном «авторе», ни об инициарном. Выделение в словесном искусстве особой сферы инициарного творчества, равно необходимой фольклору и литературе как определенная полоса свободы, закономерно выдвинуло вопрос о специфике инициарного автора<sup>1</sup>. Разработка его теории требует учета феноменологических, социологических, культурно-исторических и других факторов.

Инициарный автор – фикция, теоретический конструкт или реальность словесного творчества? В чем специфика его художественного сознания? Каков культурный багаж? Имеет ли он определенное социальное лицо? Как соотносится с фольклорным «автором» и литературным? Можно ли говорить о его присутствии в пространстве словесного творчества в долитературный период? Являлось ли словесное творчество того времени гомогенным? Каков диапазон художественного мышления инициарного автора? Кто он – гений, ремесленник, любитель, эпигон? Каков объем его продукции в общем объеме словесного творчества?

Вот круг вопросов, требующих взвешенного подхода к их решению.

А что для этого есть на сегодняшний день, если судить по многообещающей книге В. П. Аникина «Теория фольклора» (2004), академическому сборнику «Беларускі фальклор: матэрыялы і даследаванні» (вып. 1–2, 2014–2015), материалам ежегодных конференций «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў», «Аўтэнтнычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання», «Шырмаўскія чытанні» или изданиям «Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі» (НАН РБ), «Фалькларыстычныя даследаванні» (БГУ) и др.? Практически ничего. Или ничего нового, как, скажем, в вузовском учебнике «Беларускі фальклор» (2007) с привычным определением фольклора как творческой деятельности народных масс, восходящим к дефиниции русского фольклориста В. Гусева в уже упоминавшемся «Словаре научной и народной терминологии».

По-иному обстоят дела у литературоведов. Вот только один пример. В сборнике «Антропология литературы: методологические аспекты проблемы» (2013) ученые в специальном разделе «Авторский “жизнетекст” в антропологической перспективе. Биография писателя и ее проекции в тексте» поднимают ряд вопросов, безусловно интересных для фольклористов, например, автор и его присутствие в произведении (А. Марданов), категория ненадежного нарратора (Н. Гнатюк), автор и герой (Е. Никольский), биографический дискурс (А. Кубасов), маркеры автор-

---

<sup>1</sup> Ковалева Р. М. Феномен инициарного словесного творчества относительно устно-поэтического // Актуальныя праблемы тэорыі літаратуры і фальклору. Мінск, 2014. Вып. 3. С. 83; Ковалева Р. М. Интегративные связи инициарного словесного творчества с фольклором // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Мінск, 2014. Вып. 17. С. 224.

ского присутствия (А. Жданова), автор, рассказчик и герой (И. Шпаковский), автобиографизм как форма самопознания (Л. Первушина) и др.<sup>1</sup>

Это позволяет сделать следующие выводы:

1. Инициарный автор как создатель протожанров, проторазновидностей, прототекстов и моделей всегда конкретен в своей субкультурной принадлежности. У его творений двойкая судьба: полное (частичное) забвение созданного или фольклоризация с утратой авторства.

2. Типы современного инициарного автора в его соотношении с фольклорным не выделены, не описаны, терминологически не обозначены, но данная проблема косвенно затрагивается в исследованиях по городскому фольклору (см. статьи А. Башарина, Е. Костюхина, И. Веселовой, И. Разумовой, А. Белоусова и др.).<sup>2</sup>

3. Художественное сознание самодеятельных инициарных авторов эклектично. Подобно литературным авторам, они, с одной стороны, хотят соответствовать веяниям времени, с другой – отвечать вкусам фольклорно ориентированной публики. Таких авторов выдает эстетично несбалансированный дискурс, назойливая эксплуатация ограниченного числа функционально-коммуникативных моделей.

4. Инициарное творчество столь же непрерывно, как и фольклорное, но в отличие от последнего колеблется между полюсами «прорыв» и «штамп», «сдвиг» и «клише», причем прорыв ни на что прежнее концептуально не похож, а клише не имеют ничего общего с фольклорной стереотипностью высказываний, ибо фольклорный дискурс, сколь бы ни был традиционен, обладает многовекторной художественной свободой, способностью противостоять монотонности.

Введение в контекст фольклористических исследований категории «инициарный автор» может приблизить решение задачи, обозначенной К. В. Чистовым как «максимально конкретное изучение генезиса отдельных форм»<sup>3</sup>.

#### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Ковалева, Р. М.* Актуальные вопросы фольклористики как интегративной дисциплины : учеб.-метод. пособие / Р. М. Ковалева. – Минск, 2020.

*Лорд, А. Б.* Сказитель / А. Б. Лорд ; пер. с англ. и коммент. Ю. А. Клейнера, Г. А. Левинтона. – М., 1994.

---

<sup>1</sup> Антропология литературы: методологические аспекты проблемы : сб. науч. ст. : в 3 ч. Гродно, 2013. Ч. 2. С. 3–196.

<sup>2</sup> Современный городской фольклор. М., 2003. С. 487–644.

<sup>3</sup> Чистов К. В. Народные традиции и фольклор. С. 56.

## ФОЛЬКЛОРИЗМ И ФОЛЬКЛОРИЗАЦИЯ

Типология фольклоризма. Что такое фольклоризм. Проблема теории фольклоризма. Типы фольклоризма. Органичный фольклоризм, структурно-информативный фольклоризм, бытийный фольклоризм, фольклоризм трансформационного типа, порождающий фольклоризм, рационалистический фольклоризм, конструктивный фольклоризм, стихийный фольклоризм, наивный фольклоризм, интуитивный фольклоризм. Фольклоризация. Что такое «фольклоризация». Проблема теории фольклоризации. «Стрела» фольклоризации. Корректировка теории фольклоризации. Волны, виды и уровни фольклоризации.

### 6.1. Типология фольклоризма

**Что такое фольклоризм.** Явление, известное под названием «фольклоризм», давно отмечено исследователями. Автор термина французский фольклорист XIX в. П. Себийю понимал под фольклоризмом различные формы увлечения фольклором. В настоящее время фольклоризм определяется как разнообразные виды актуализации фольклора в несвойственных ему, т. е. неаутентичных, контекстах. Мы выделили несколько *типов* фольклоризма: органичный, структурно-информативный, бытийный, порождающий, трансформативный, рационалистический, конструктивный, стихийный, наивный, интуитивный, естественный. Отметим, что названия типов фольклоризма в известной мере условны.

**Проблема теории фольклоризма.** Проблема литературного фольклоризма при наличии большого количества работ, посвященных частным вопросам использования фольклора тем или иным писателем, далека от окончательного решения. Кажется, ясно, что такое фольклоризм, но каковы типы литературного фольклоризма, его виды и подвиды, вряд ли где-то обозначено.

Нас заинтересовали не столько результаты использования фольклора, сколько характер интегративных процессов по линии «фольклор → литература», а также типологические константы фольклоризма. Исходным посылом для выделения типов фольклоризма стал для нас анализ тенденций художественного мышления в ту или иную эпоху, определяющих ее стиль («стиль эпохи» – термин Д. С. Лихачева), и, соответственно, учет индивидуальных особенностей художественного мышления писателя.



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

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

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

*Бытийный фольклоризм* свойственен произведениям, в которых за бытовым фоном, насыщенным исторически верными фольклорно-этнографическими деталями, просматривается его опора – то, что во времена В. Г. Белинского определялось как «народность». Примеры подобного рода фольклоризма – «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, «Новая земля» Якуба Коласа и т. д. Недаром О. Н. Гречина, говоря о фольклоризме «Евгения Онегина», охарактеризовала Лариных как «звено, связывающее жизнь русских помещиков, которая на виду и известна, с глубинной на-

родной жизнью, полной таинственных сил», правда, делая оговорку, что «в семье Лариных только Татьяна видит и чувствует эту глубинность». Тот же тип фольклоризма свойственен романам М. Стельмаха «Кровь людская – не водица», «Правда и кривда», воплотившим феномен национальной памяти украинского народа, «Полесской хронике» И. Мележа, поэзии М. Малявки, где быт его малой родины, ее прошлое и настоящее включаются в книгу бытия белорусского народа.

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

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

**Фольклоризм трансформационного типа** при некотором сходстве с порождающим фольклоризмом – следствие особого вида диалога литературного произведения с фольклором, диалога-спора, дискуссии, несогласия, отрицания, когда новое смысловое содержание ложится поверх старых форм – сюжетных, образных, стиливых. Так, традиции волшебносказочного повествования безусловно присутствуют в «Пиковой даме» А. С. Пушкина, но двойственен его Германн, как и спорящий с традиционным сказочным финалом конец пушкинской повести. Главный герой являет себя, по терминологии В. Я. Проппа, то истинным, то ложным, имеет антагониста и дарителя, но поражение уже заложено в самой его натуре. Финал полностью соответствует сказочному. В «Сказке о золо-

том петушке» старый царь-сладострастник наказан, однако у Пушкина развязка лишена главного – сказочного утопического оптимизма, основанного на ритуале обновления царской власти.

Ещё более яркий пример – пьесы Е. Шварца. Баллада Янки Купалы «Бандароўна» также спорит с фольклорным первоисточником, превращая героиню из веселой девушки, чье поведение осуждается народом, в великолепный символ гордой, духовно свободной женщины.

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

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

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

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

**Конструктивный фольклоризм** при всем формальном сходстве с рационалистическим все же отличается от него. Данный тип обычно выражает себя через вполне осознанное конструирование авторской фольклорно-мифологической линии, позволяющее выделять авторские мифофольклоремы, причем очень часто ориентированные на мифологические первоначала, разрушение которых катастрофично по своим последствиям. Так, символом социально-нравственной катастрофы становится затопление Острова (проекция всей земли), Лиственя (проекция мирового дерева), зооморфного Хозяина острова и Старых Матерей (по сюжету конкретных жительниц) в «Прощании с Матёрой» В. Распутина.

Посягательство на святое – свободу царственной рыбы, предстающей как бессознательная витальная константа природы, повторяется в параллельных посягательствах на человеческую жизнь в «Царь-рыбе» В. Астафьева. Трагическая смерть Матери найманов от руки сына-манкурта фокусирует и легендарно-исторические, социально-политические и футуристические компоненты, объединенные темой ужаса беспамятства, в романе Ч. Айтматова «И дольше века длится день» («Буранный полустанок»). «Последняя пастораль» А. Адамовича – типичный эсхатологический миф со структурными элементами волшебного-фантастического сказки.

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

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

**Наивный фольклоризм** имеет место при подражании, но не аутентичным образцам фольклора, как при стилизациях, а неким псевдофольклорным симулякрам, закрепившимся в сознании профессиональных и самодеятельных авторов. Особенно активно наивный фольклоризм начинает бытовать с XVIII в., после формирования народной необрядовой лирики. Этот тип присущ, например, творчеству А. Кольцова. Яркие примеры – фальсификации типа «Русских вед», «Велесовой книги» и подобные, творения некоторых поэтов-песенников, пишущих якобы в народном духе.

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

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

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

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

Есть смысл учитывать при этом фольклоризм закрытого, герметичного, типа, ограниченного использованием национального фольклора, и открытого, представляющего через конгломерат этнического, иноэтнического и мифофольклором самого автора (полифольклоризм). Если признать, что фольклоризм, равно как и его отсутствие, является одной из стилиобразующих черт авторского письма (здесь имеется в виду синтактика, интеграция, иерархия, симметрия и асимметрия разных типов фольклоризма), то проблема классификации типов фольклоризма, бесспорно, приобретает большую важность, особенно если учесть специфику современного литературного процесса.

## 6.2. Фольклоризация

Традиционно под фольклоризацией понимается процесс ассимиляции в сфере устного народного творчества произведений религиозной и светской литературы. Усилия ученых концентрируются на сопоставительном анализе первоисточника и его фольклоризированной версии. Хотя довольно часто никакой фольклоризации не наблюдалось, фольклористам советского времени приходилось выдавать желаемое за действительное, чтобы доказать расцвет народного творчества и засвидетельствовать его тесные связи с литературой. Популярные массовые песни профессионалов и композиторов-любителей, широко транслировавшиеся по радио и входившие в репертуар художественной самодеятельности, позиционировались как фольклоризированные. Вопреки реальному положению вещей и теории вопроса они считались причастными к устной традиции. В белорусской фольклористике вплоть до наших дней кочуют одни и те же сомнительные примеры якобы «фольклоризированных» литературных произведений, причем число их минимально.

Время от времени нужно пересматривать теории, которые исчерпали себя или не работают в новых условиях. Сказанное полностью относится к теории фольклоризации и практике ее анализа.

### Проблемы теории фольклоризации

Теория фольклоризации относится к числу периферийных научных проблем. Она имеет самостоятельное значение, хотя и связана с теорией и историей фольклора. Предмет теории фольклоризации – экстрафольклорные и интрофольклорные факторы жанрово-стилевых сдвигов в народном творчестве.

**Экстрафольклорные факторы** – наличие творений архаичного геноавтора, предшествующего фольклорному «автору», а также произведений, сюжетов и образов религиозной и светской литературы, продуктов массовой культуры как возможных объектов фольклоризации.

**Интрофольклорные факторы** – иноэтничный фольклор, произведения которого заимствуются и ассимилируются.

Осмысление роли фольклоризации в фольклорном процессе осложняется недостаточной базой фактического материала и общей слабостью теории фольклора.

Поступают предложения вообще отказаться от использования термина «фольклор», что нашло отражение в документах ЮНЕСКО. В таком случае сразу теряют смысл два других термина – «фольклоризм» и «фольклоризация». Нетрудно сделать вывод, что такой отказ самым катастрофическим образом скажется на изучении факторов, обеспечивающих сдвиги в фольклорном процессе. Показателен следующий момент. В информационном письме, распространенном в преддверии Научных чте-



семиологизацию – редукцию, трансформацию или, наоборот, расширение значения.

На протяжении столетий активно фольклоризировался материал, почерпнутый из инициарной сферы, отличной и от фольклорной, и от литературной. Фольклорный процесс настолько органично ассимилировал заговоры, заклинания – творчество волхвов, чародеев, знахарей, обрядовую поэзию, имевшую магическую функцию, а также былины – творчество профессиональных певцов, что все они по праву считаются итогом народного творчества. Волна фольклоризации литературного произведения почти всегда имеет короткий пробег и довольно быстро, на протяжении жизни одного-двух поколений, сходит на нет. Если прежде фольклоризация песен и романсов на стихи русских поэтов XIX в. находила поддержку в широко распространенных песенниках и лубочных картинках, а позже – в демократизации развлекательной сферы и появлении такого чуда техники, как граммофон с записями профессионально исполненных произведений, в том числе городских романсов, то с изменением ситуации следы фольклоризированных литературных текстов теряются во времени. Их фиксации уже настолько единичны и пространственно ограничены, что не приходится говорить об их сколько-нибудь заметном прямом влиянии на устную традицию.

### **Корректировка теории фольклоризации**

Основой корректировки теории фольклоризации может стать углубленное изучение фольклорного процесса в прошлом и настоящем.

Волна древнейшей фольклоризации дофольклорных и долитературных произведений затронула все человечество. Она отозвалась во всех культурах и цивилизациях. Художественные открытия личностей, которых допустимо, пусть и условно, относить к профессионалам архаичной эпохи, становятся в процессе фольклоризации «перводвигателем» (Аристотель) устного народного творчества, условием его явления на культурной арене.

Проблема в том, что представления о современном фольклоре изобилуют противоречивыми суждениями. Многие ученые вполне согласны с тем, что фольклор может бытовать в разных формах – не только в устной, но и в письменной, а в настоящий момент и в сетевой. Уникальность момента в следующем: скорость протекания процессов в *net*-пространстве такова, что в ряде случаев можно было бы «ухватить» модель фольклоризации *в становящемся режиме*. Вчерашний подход к фольклоризации только как к творческой ассимиляции исключительно литературных и религиозных текстов нуждается в корректировке. Сама теория и история фольклоризации с характерными для нее волнами и спадами, макро- и микропроцессами до сих пор по многим параметрам представляется неясной. Даже приблизительно не очерчены ее типы и виды.



Способность фольклорного творчества реагировать на изменения в окружающем мире и культурном пространстве основывается в том числе на действенности процессов фольклоризации как антропологического феномена. Поскольку проблему авторства в фольклоре ученые обходят стороной, возникают суждения о сближении современного городского фольклора (по терминологии С. Ю. Неклюдова – постфольклора) с литературой, что не выдерживает никакой критики. За внешним сходством современного фольклорного и литературного дискурса скрывается их глубокое внутреннее различие. Фольклорное мышление наших современников давно не применяет язык былин и исторических песен времен Кириши Данилова, сказок А. Н. Афанасьева. Использование литературоподобных форм началось в фольклоре не вчера, но это именно *использование*, желание говорить на общепринятом, а не архаизированном языке, подходящем только для стилизаций.

Сегодня фольклорное сознание образованного человека настроено на современные ритмы, факты, художественные возможности, на нового потребителя и транслятора фольклора.

На арену фольклорного творчества вышел новый тип фольклорной личности с присущим ей «письмом», находящимся как бы *между*. Вслед за Р. Бартом это «письмо» можно назвать особым функциональным *диалектом*, соединяющим в себе черты старого жанрового стиля, узнаваемого как фольклорный, и нового, выработанного «с оглядкой» на нормы литературного языка. Для всех носителей фольклора как в прошлом, так и в настоящем в равной степени значимо «наличие каких-то предшествующих высказываний – своих и чужих, – к которым его данное высказывание вступает в те или иные отношения (опирается на них, полемизирует с ними, просто предполагает их уже известными слушателю)»<sup>1</sup>. Сказанное М. М. Бахтиным становится аргументом в пользу стилиевой автономности современного фольклора. Кроме того, не имеет значения форма его бытования: фольклор «всегда хочет быть услышанным»<sup>2</sup>, дополненным, измененным, разлитым по вариантам.

### **Волны, виды и уровни фольклоризации**

Волны фольклоризации всегда имеют начало, определенную интенсивность, длину исторического «пробега», разную судьбу и скорость затухания. При стопроцентной фольклоризации явления оно воспринимается как существующее издревле, родное, наследственное, исконно национальное, а ученые рассматривают его как созданное народом, что автоматически закрывает вопрос о возможно имевшей место в прошлом фольклоризации индивидуально созданных творений (например,

---

<sup>1</sup>Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 261.

<sup>2</sup>Там же. С. 324.

шаманских заговоров, русских былин, украинских дум). Диапазон затухания колеблется от частичного до полного исчезновения фольклоризованного произведения или жанра из зоны устного бытования. Так, к примеру, исчезли песни-славы князьям и воинам-героям сражений.

Роль фольклоризации как двигателя творческого процесса с учетом таких ее уровней, как *макрофольклоризация* и *микрофольклоризация*, исключительно велика. Истоком макрофольклоризации служит инициарная сфера – поставщик новых жанров, истоком микрофольклоризации – конкретные произведения, относящиеся к инициарной, литературной, религиозной сфере. Различаются *первичная* и *вторичная* фольклоризация, когда то или иное произведение повторно возвращается в фольклор через исполнителя, воспользовавшегося знанием рукописных и фольклорных сборников.

Выделяются ступени первичной фольклоризации. Прежде всего это фольклоризация живого факта. Для геноавтора мистического типа («шамана») таким «фактом» были видения, возникающие в его измененном сознании, для геноавтора исторического типа – реальные события. Современные средства коммуникации делают доступной наблюдению «горячую» фазу фольклоризации. Нечто похожее фиксировалось и раньше, когда, к примеру, в довоенные годы ряд актуальных анекдотов связывался с именем Карла Радека.

Наше время уникально в том плане, что дает возможность «вживую» проверить прежние теории, касающиеся исторического развития фольклора от его «горячей» фазы с рядом промежуточных стадий к «холодной» фазе в виде классической традиции. К сожалению, в белорусской фольклористике не отслеживается байнет-фольклор, имеющий вполне уловимое начало и связь с реальными фактами.

Фольклоризация литературных произведений и творений анонимных авторов – явление достаточно позднее, относящееся, по мнению ряда ученых, к середине XVII в. Их деятельности во многом обязана кантовая (виршевая) культура, повлиявшая на формирование внеобрядовой лирики. Вопросам фольклоризации канта посвятила несколько работ профессор Белорусской академии музыки Л. Ф. Костюковец. Она засвидетельствовала, что ряд кантов переходил в фольклор одновременно с мелодией и текстом, иные получали новое музыкальное воплощение, третьи целиком принадлежали устной традиции. Канты-псалмы и светские канты (шуточные, любовные, переделки польских бытовых песен и др.) бытуют в устной традиции вплоть до настоящего времени. Так, в фольклорных экспедициях 1972–2011 гг. Л. Ф. Костюковец записала свыше 830 примеров<sup>1</sup>.

Вопрос, требующий пристального внимания и вдумчивого рассмотрения, – фольклоризация произведений белорусских писателей, равно

---

<sup>1</sup>См.: Костюковец Л. Ф. Фольклоризация канта. Минск, 2014.

как и степень их фольклоризма. По мнению Н. М. Гринчика, белорусская письменность вплоть до XVIII в. сознательно дистанцировалась от фольклорных традиций. На наш взгляд, даже тип *словесного фольклоризма* носил эпизодический характер и не имел столь широкого распространения, как представляется некоторым белорусским ученым. Положение мало изменилось в последующем. Даже при возрастающей роли фольклоризма и мифологизма в литературе XIX–XX вв. зафиксированных фактов непосредственной фольклоризации литературных текстов, прежде всего поэтических, наберется немного. Должным образом не проанализированы пути, условия и итоги фольклоризации произведений профессионалов и любителей. Очевидно, что особая ситуация сложилась в Западной Белоруссии. Например, песня-гимн на слова Янки Купалы «Не пагаснуць зоркі ў небе» записывалась на Полесье от ряда информантов как народная во время фольклорных экспедиций студентов БГУ в 70-е гг. XX в., что объясняется широким распространением в прошлом любительских хоров и агитационных листовок.

Таким образом, связка «фольклорный “автор” – геноавтор – литературный автор» является фактором дальнейшего преобразования, обновления, сохранения и трансляции устного народного творчества во времени. Разработка теории фольклоризации внушает надежду на комплексное исследование фольклорного творчества и фольклорного процесса.

## ФОЛЬКЛОР КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИСТЕМА

Системный подход к фольклору. Фольклорный, литературный, самодеятельный дискурсы. Системность модусов художественности в фольклоре. Героический, идиллический, элегический, драматический, иронический, комический, сатирический, трагический модусы художественности. Система «Произведение».

### 7.1. Системный подход к фольклору

Фольклор – это системно организованная художественная речь, характерной чертой которой является традиционность, наблюдаемая на всех уровнях фольклора, начиная от системы жанров, сюжетов, образов, мотивов и заканчивая поэтикой. Поэтому несмотря на принадлежность фольклора и литературы к общей области словесного искусства, правомерно выделять два разных типа дискурса – фольклорный и литературный (от лат. *discursus* – рассуждение, речь, высказывание). Их отличия вытекают из того, что первый является результатом моделирующей работы фольклорного сознания, которое способно оперировать только готовыми блоками-мотивами, синтаксическими клише, традиционными формулами и т. д., а другой – то соединяет традиционное и новое, то стремится к разрушению старых систем высказывания (авангардизм), либо предлагает новый «язык» (модернизм), либо соединяет все это (постмодерн).

Есть еще дискурс самодеятельного художественного творчества, который всегда находится на границе двух эстетических систем, не присоединяясь ни к одной. В своем творчестве самодеятельные местечковые поэты-песенники ориентируются на далеко не лучшие примеры популярных песен, имитируют фольклорный стиль, но не в состоянии передать его изысканную простоту. Их фольклоризм – неумелая подделка, а «литературность» – литературщина, весьма далекая от эстетики, проще говоря, это продукт ремесленной художественной деятельности.

В частности, попытка самодеятельных поэтов «дописать» народную песню привела к разрушению единства фольклорного дискурса. В песне «Ды чаго жы ты, Ванька, журышся?», записанной в 1940 г. в исполнении Лунинецкого народного хора и представленной им как белорус-

ская народная песня, сразу же выделяются чужеродные вставки. Тут и не свойственные фольклорному дискурсу неудачные рифмы «журьшся – пачалишся», «плакатыся – свататыся», «жанишся – памылишся», и заимствованные из хороводных песен припев «Люли, люли, люли», и неорганичное для лирических песен использование коллективного проклятия в концовке: «Ой, баюсь я жениться, Ой, каб не памылитися... Лю-ли, лю-ли, лю-ли, Век табе не жанитися».

Субъекты фольклорного, литературного и самодеятельного дискурса отличаются по типу художественного мышления и способу высказывания. Они оперируют не только различным набором художественных компонентов и внутритекстовых дискурсов, но и разными композиционными формами их соединения.

На поверхности лежит и явное и коммуникативное отличие типов дискурсов. Фольклорный дискурс апеллирует к общенациональной художественной традиции, литературный – к ее расширению, поскольку вместе со знакомыми формами предлагаются и новые; самодеятельный же дискурс неудачно соединяет знакомое из фольклора и литературы, он не оригинальный и поэтому не активизирует творческое восприятие.

## 7.2. Системность модусов художественности в фольклоре

Классический фольклор потому и называется классическим, что презентует «красивые» тексты, которые характеризуются эстетической завершенностью, художественной целостностью, или определенным модусом художественности. Термин «модус художественности» был введен в литературоведение Н. Фраем в 1967 г. в книге «Анатомия критики».

Говоря о художественном завершении, мы имеем в виду эстетическую целостность образной картины мира фольклорного или литературного произведения, которое может быть или смешным, или горестным, или воодушевляющим в зависимости от того, какой художественностью оно наделено: трагической, героической, комической, элегической и т. д.

**Модус художественности** – это целостность, которая складывается из типа героя и ситуации, авторской позиции (пафосной или нет) и читательского восприятия. Он имеет внутренне единую систему ценностей и поэтику, что соответствует этой системе.

Основа выделения модусов художественности – различные соотношения членов диады Я и Мир. Модус художественности – это эстетический аналог способа существования Я в Мире.

Внутреннее Я может совпадать либо не совпадать с его настоящей ролью в Мире, отсюда различные типы модусов художественности. Необходимо помнить, что фольклорный дискурс организуется с помощью

стереотипных высказываний, общих мест, формульных механизмов, прозаического повествования и лирических монологов, но именно они обеспечивают тот или иной модус художественности.

В литературе исследователи выделяют следующие модусы: героический, идиллический, элегический, драматический, иронический, комический, сатирический, трагический. Посмотрим, какие модусы художественности представлены в фольклоре.

**Героика.** Героический модус характерен для волшебных сказок. Их героям – богатырям – свойственно созвучие внутреннего мира и судьбы, поскольку они выполняют те задачи, для которых предназначены. Фантастика волшебных сказок служит знаком избранности, например чудесное рождение героя или необычайно быстрый рост (генетически это предок, появляющийся в момент опасности). Создается впечатление, что и помощники, и советчики (люди, звери, птицы) только и ждут, чтобы помочь герою, поскольку ему придется сражаться с потусторонними силами, возвращать на небо солнце, освобождать невесту (мать или братьев). Женщина в сказке всегда либо жертва, либо мудрая помощница, без которой секреты врагов раскрыть невозможно. Если же в сказке ничего не происходит, герой сам ищет подвиги.

В сказках эстетическое еще не отделено от морального и политического, и благополучие царской семьи трактуется как благополучие всей сказочной державы. Поэтизация подвига происходит не за счет восхвалений героя, а через констатацию его результатов, совпадающих с общими интересами.

**Идиллика.** Целиком идиллический мир в календарно-обрядовой поэзии (здесь нет проблем, конфликтов, человек находится в абсолютной гармонии со сверхъестественным миром и с природой, самим собой и семьей). Главный прием – идеализация (все красивы, уважаемы, умны, наделены счастливой судьбой).

Этот модус представлен в пословицах (где отождествляются родной дом и мать), в свадебных песнях (в образе родного дома невесты), в сказках (до точки вредительства и после победы), в лирических песнях (про счастливую любовь) и т. д.

**Элегизм.** Свойственен фольклору в незначительной степени. Примером могут служить семейные лирические песни (лирическая героиня ощущает себя одинокой – лучшие годы прошли, она вынуждена отказаться от своей любви: «*Ой, береза, березонька, Ой, грустно ль тебе? Ой, в темном лесу стоя, Ой, на полянке плача*»).

**Драматизм.** Этот модус в отличие от элегического представляет Я – страдальца, который не волен в выборе своей земной жизни, но у него есть перспектива – самореализоваться: «*Ой, пайду я, куда век не ходила, Ой, не встречу ль я, кого верно любила*»; «*А я ту калину, Да сламлю, да пакину. За лихим мужем, за разбойничком Я навеки загину*».

**Ирония.** Ирония принципиально не характерна для героического и идиллического модусов, но возможна для остальных.

Пример: *«Чаму ж мне не пець, / Чаму ж не гудзець, / Калі ў маёй хатачцы / Парадак ідзець? / Мушка ў акенцы / У цымбалкі б'ець, / Павучок на стенцы / Крона снуець, / Петушок на століку / Крошачкі дзяўбець, / А дзіцё ў калысачцы / Як бычок равець».*

Ирония – противоположный полюс драматического модуса семейных песен. Вот, например, как рассказывает о своих страданиях жена, видя умирающего мужа: *«Как я с горя да печали / пирогов напекла – подавиться хотела. / Как я с горя да с печали / вина, пива набрала – утопиться хотела».*

**Комизм.** Как модус художественности комизм строится на дивергенции (расхождение), т. е. на разного вида расхождениях, когда внутреннее комического субъекта расходится с его внешними качествами. Например, дурень в бытовой сказке старается вести себя как умный, но все постоянно путает: встретив похоронную процессию, произносит благопожелательную словесную формулу, которая была бы уместна при уборке урожая: «Носить вам, не переносить».

**Сатира.** В отличие от комизма сатира поэтична. В ней всегда присутствует активная авторская позиция высмеивания. Стержень сатирической ситуации – пустые претензии персонажей на значительную роль в социальной организации и жизни.

Честно говоря, примеров сатирического модуса художественности в фольклоре мы не нашли. Конечно, есть произведения, в которых раскрываются злые, недобрые персонажи (обычно богатеи, паны), но в таких случаях мы имеем дело не более чем с публицистическим пафосом, иронией, комизмом, либо даже с обрядовым принижением персонажа.

**Трагизм.** В произведениях фольклора множество трагических ситуаций, но нет трагических героев. А если так, то и трагический модус художественности фольклору не свойственен.

Трагический модус существования в качестве модели эстетического завершения характеризуется следующим: самоотречение героя становится парадоксальным способом самоутверждения. Герой действует исходя не из внешних предписаний или отведенной ему роли, а из собственного морального императива – он шире уготовленного ему места.

Например, Хома Брут, который не внял предупреждению внутренне-го голоса, шептавшего: «Не смотри!», все же хочет заглянуть в глаза нечистой силе из-за непонятного внутреннего любопытства – и погибает. Король Лир отказывается от королевства, от власти, чтобы утвердить себя в качестве отца, – и что? Анна Каренина выбирает смерть, чтобы утвердить (еще раз) свою свободную волю, – вы помните, чем это заканчивается.

### 7.3. Система «Произведение»

Обычно бытовое сознание не разделяет понятия «произведение» и «текст». Для массового потребителя литературы это одно и то же, слова-синонимы. Но после работ Ф. де Соссюра, который рассматривал язык и речь как два различных явления, уже невозможно было пользоваться одним только термином «произведение».

Произведение – это то, что сделано, создано.

В школьной практике многие учителя до сих пор считают, что литературное произведение создается (пишется) писателем, автором. Но что получает читатель после того, как повесть, стихи, роман опубликованы?

1. **Текст.** Только текст, и не более того. Чтобы прочитать текст, читатель должен знать язык. Китайский текст для нас – это набор непонятных иероглифов. То же самое арабская вязь. Мы сможем прочитать (озвучить) сербский кириллический текст, но не поймем его смысл. Нам будут знакомы некоторые слова, которые совпадают со словами родного языка, но не всегда будут совпадать их значения, значит наше понимание будет ошибочным.

Например: сербское «баба» – то же самое, что у нас «бабушка», «старушка»; «превести бабу?» – кажется, что это «привести бабу?» Нет. Это значит «кинуть плоский камешек по воде». А «варка» – это «обман, иллюзия» и т. д.

Таким образом, текст – это собственно языковая грань художественного произведения, его языковая оболочка, а не все произведение.

Кроме текста произведение включает его предметно-образное тело, то, что мы называем художественным миром.

2. **Художественный мир** любого произведения – это система, так или иначе соотнесенная с миром реальным, но независимая от него. Из чего состоит художественный мир? В него входят: люди с их внешними и внутренними (психологическими) характеристиками; явления и действия; природа (живая и неживая); предметы и вещи, созданные человеком; пространство и время; фантастические существа и фантастические явления и т. д.

При переводе произведения на иностранный язык передается не его текст, а именно качества художественного мира. Каждый язык – это код. Переводчик переходит с одного кода на другой и таким образом создает новый текст. А художник, прежде чем напишет текст, должен сочинить определенный мир, поместить его в определенное пространство, время, населить персонажами, животными, птицами, охарактеризовать их, придумать для них различного рода взаимоотношения, т. е. сформировать сюжет, одеть персонажей, дать им характеры и т. д.

Персонажи и сюжет – это предметная сфера произведения. Предметная сфера различных текстов может иметь много общего. Допустим,



в любовной лирике всегда есть «он», «она», их чувства, мысли, переживания, встречи, расставания, описание состояния души и так далее, это значит, что каждый жанр ориентируется на свою картину мира.

Художественный мир как литературного, так и фольклорного произведения целиком условен, хотя материал для него берется из реальности. Отметим, что реальность – это не только окружающая нас действительность, но также и внутренний мир человека – его мысли, чувства, фантазии, сновидения, суеверия.

3. Третий компонент произведения – его идейно-содержательная сфера – **художественное содержание**. Именно оно придает произведению целостность и единство. Под единством произведения понимается подчиненность всех его частей одной идее, т. е. авторской концепции мира.

Таким образом, фольклорное произведение, как и любое художественное, состоит из текста, мира произведения и содержания произведения: мы читаем *текст*, воспринимаем *мир* и пытаемся понять *содержание* (т. е. авторскую концепцию мира, жизни, человека, определенных проблем и т. д.).

## НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ФОЛЬКЛОРА

Национальный фольклор. Национальный характер и фольклор. Этнопсихотип фольклорного «автора». Фольклорный «автор» в его отношении к национальному характеру. Национальная мифосфера как основа национального фольклора. Мифологема. Мифосфера.

У любого народа есть устно-поэтическое творчество, при этом каждый этнос (от греч. *ethnos* – народ) включен в собственное фольклорное пространство, в котором, кроме общеизвестных видов и жанров, представлены специфические, национальные (например, былины у русских, думы у украинцев, волочebные песни у белорусов и т. д.).

### 8.1. Национальный характер и фольклор

Этнос – живая система, находящаяся в постоянном развитии. Характер и психотип любого народа уникальны, поскольку их формирование происходит в специфических, только им присущих условиях. Особенности национального психотипа складываются под воздействием факторов этногенеза, природно-географических условий, религиозно-конфессиональных доминант, историко-бытовых нюансов. В целом национальный характер можно определить как исторически сложившуюся систему черт социального темперамента, психологических традиций, эмоционально-психологических и, соответственно, художественно-изобразительно-выразительных реакций.

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

- ◆ национальный психотип в его связи с фольклорным сознанием и фольклорным мышлением народа;
- ◆ национальная система духовных ценностей и место в ней фольклора;
- ◆ корреляция характера и содержания фольклорного творчества с особенностями национального психотипа;
- ◆ этнопсихотип фольклорного автора;
- ◆ концепция личности в национальном фольклоре и др.

И фольклорное сознание, актуализирующее результаты национального народно-поэтического творчества, обобщающее духовный и эстетический опыт отдельного этноса, отбирающее из речевой стихии этнически-

маркированные формулы, клише, ритмы, формирующее первоначальный национально-эстетический капитал; и фольклорное мышление, оперирующее структурами и обладающее жанровой презентативностью, представляют различные психотипы фольклорного «автора». Мы определили, что фольклорный «автор» – это суперличность определенного психотипа, определяющего жанрово-видовую специфику национального фольклора. Типологии фольклорного «автора», его исторической миссии посвящена пятая глава данного учебного пособия – «Проблема авторства в фольклоре». Корреляция характера и содержания фольклорного творчества с особенностями национального психотипа рассмотрены в первой главе нашего пособия – «Антропология фольклорного творчества».

## 8.2. Этнопсихотип фольклорного «автора»

Художественная система национального фольклора подобна личной печати автора. Следовательно, сравнивая, к примеру, особенности белорусского и русского фольклора, выходим на психотип их «автора», а через этнопсихотип глубже понимаем причины неповторимости и уникальности национального.

При описании психотипа мы воспользовались методикой А. Афанасьева, автора книги «Синтаксис любви. Типология личности и прогноз парных отношений» (2000), доказавшей свою эвристичность в плане решения данной задачи. На основании иерархического соотношения четырех психических модулей, или функций: Эмоции («души»), Логика («ума»), Физики («тела»), Воли («духа») – А. Афанасьев выделяет 24 психотипа, сопровождая их анализ иллюстрациями со ссылкой на характеры известных личностей, оставивших значительный след в истории и культуре.

Опираясь на хорошо известные исследователям особенности национального фольклора (жанрово-видовой состав, жанровая аксиология и лакунарность в рамках системы, национальные образы-символы, наличие или отсутствие определенных персонажей, мотивов и т. п.) и с учетом возможных четырех позиций каждой из обозначенных функций, при которых две верхние (сильные) противопоставляются двум нижним (слабым), мы попробовали составить психологические портреты белорусского и русского фольклорных авторов. Оказалось, что, совпадая по функциям – верхним и нижним, авторы диаметрально различаются по позициям функций.

Представить здесь весь исследовательский материал нет возможности, поэтому мы остановимся только на некоторых выводах, касающихся психологических причин национального своеобразия фольклора двух народов.

| Белорусский автор | Русский автор |
|-------------------|---------------|
| Сильные функции   |               |
| 1-я Эмоция        | 1-я Физика    |
| 2-я Физика        | 2-я Эмоция    |
| Слабые функции    |               |
| 3-я Логика        | 3-я Воля      |
| 4-я Воля          | 4-я Логика    |

Прежде всего понятной становится причина бросающихся в глаза отличий в музыкальном строе песенной лирики. Широчайший диапазон русских необрядовых песен – от сверхритмичных «частых» до сверхраспетых «протяжных» является производимым от 2-й Эмоции их автора – процессионной, потому и освоившей весь ритмический спектр. Белорусскому автору с его 1-й результативной Эмоцией полярность чувств не свойственна. Отсюда гармоничная самодостаточность белорусского напева, отсечение крайностей при избыточности одного регистра.

Ряд оппонентов может посчитать, что примерять психическую типологию к фольклорным «авторам» более чем сомнительно. Но почему бы и нет, если мы приветствуем междисциплинарные подходы? Именно на грани интуиции и знания приходим к пониманию, почему у белорусов не могло быть героического песенного эпоса и богатого фонда исторических песен, столь характерных для русского фольклора. Не в том ли дело, что русский автор с его результативной 1-й Физикой склонен восхищаться силой и яркими личностями? Белорусский же автор с его процессионной 2-й Физикой направляет свой творческий порыв совсем в другую сторону – мирную, хозяйственную, созидательную, семейную. Не отсюда ли поражающее славистов богатство, видовая разветвленность и прекрасная сохранность календарно-обрядовых песен, выразительность толочных и осенних, уникальность родильных, крестильных, матримониальных «цярэшак» и других песен? Русский богатырь становится символом национальной культуры, а белорусский автор оставляет *асилков* и *волотов* за пределами исторического времени и национальной аксиологии.

Не в 3-й ли результативной Логике белорусского автора, которой свойственен социальный скептицизм при склонности к суевериям, причина столь индифферентного отношения к обрисовке оппозиционных личностей при тщательной разработке мифологической тематики? Добавим, что мифоритуальные баллады – лакуна в русском фольклоре. И уже вполне закономерным и объяснимым кажется обостренный интерес русского автора к оппозиционерам (руководителям восстаний, разбойникам, удалцам), беспаспортным бродягам, юродивым, плутам и насмешникам. Всему причиной его 3-я процессионная Воля. В белорусском фольклоре данные темы если и присутствуют, то как периферийные, а песни, подобные русским «удалым», «разбойничьим», для белорусов не характерны.

### 8.3. Фольклорный «автор» в его отношении к национальному характеру

Как соотносится белорусский фольклорный «автор» с белорусским национальным характером? Это вопрос, требующий не умозрительно-го подхода и не голословных утверждений. Сказать, что белорусский национальный характер воплощает лучшие черты белорусов – значит ничего не сказать, а только повторить обычную мантру.

Самыми милыми людьми в мире А. Афанасьев назвал обладателей 4-й Воли. Именно их невольно описывают публицисты и ученые, говоря о белорусском национальном характере. Не один раз отмечались такие присущие белорусам черты, как обаятельность, приветливость, доверчивость, доброжелательность, искренность, толерантность, но и пассивность, близкая к конформизму, заниженная самооценка, нежелание брать на себя ответственность, избегание первых ролей, массовая покладистость и т. п. Согласно А. Афанасьеву, Воля – невидимый стержень всего порядка функций, ее положение «в функциональной иерархии имеет решающее значение для психики человека». А для народа? А для его фольклорного «автора»? Ясно, что этот автор не среднестатистический белорус и не доминирующий в обществе психотип. Каким образом отозвалась в фольклоре 4-я результативная слабая Воля фольклорного «автора», пока трудно сказать.

Фольклорный «автор» – субъект устно-поэтического творчества. Его историческая миссия состоит в создании особого художественного языка, возвышенного над обыденной речью и независимого от литературы.

Та невнятица, которая царит в теории фольклора относительно авторства, побуждает вслед за известным лингвистом XX в. Л. В. Щербой, призывавшим «любить, наблюдать и изучать человека ... как единственного носителя истинного языка», призвать изучать фольклорного «автора» – истинного *носителя* фольклорного языка и стиля.

### 8.4. Национальная мифосфера как основа национального фольклора

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

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

Дефиниций мифа много. До сегодняшнего дня достаточно популярным можно считать представление о мифах как о специфических древних рассказах определенной, в частности космогонической, проблематики со своей системой персонажей, включающей богов, животных-демиургов, первых людей, культурных героев и т. п. Собственно, в переводе с греческого «миф» и означает «рассказ», «предание», «слово». Е. М. Мелетинский счел нужным подчеркнуть повествовательный характер мифа, который, по его мнению, «есть символическое описание модели мира посредством рассказа о происхождении различных элементов мироустройства». Главной, но не единственной формой бытования мифологии он посчитал словесную и отсюда сделал вывод, что мифы являются «древнейшей частью словесного фольклорного наследия».

Проблема «миф и фольклор» настолько сложна, широка и многогранна, что стоит приветствовать все подходы к ее разрешению. Парадокс заключается в том, что практически ни один миф в его якобы исконной повествовательной форме не известен науке. С большей или меньшей степенью достоверности можно реконструировать только мифологические повествовательные структуры. Все так называемые мифы европейских народов, в том числе и славянских, дошли до нас в десакрализованной светской форме через посредство устной и письменной литературы. Именно письмо дало возможность зафиксировать поэмы Гомера и Гесиода, «Младшую» и «Старшую Эдду». По сравнению с мифами эти произведения представляют собой новые жанровые формы, но именно они, как и «Метаморфозы» Овидия, летописи славянских народов, хроники, договоры и тому подобные письменные памятники раннего Средневековья, считаются источниками сведений о древней мифологии. Благодаря им мифология стала частью человеческой культуры Нового времени.

Мы рассматриваем миф как посыл к творчеству в словесной форме, а в художественном произведении – как воплощенную мифологему.

### Мифологема

Мифологема, как ее определяет А. Л. Топорков, – единица мифологической системы, имеющая самостоятельную семантику. Он считает, что на практике с мифологемой может связываться ряд представлений. Например, мифологема Солнца включает представления «колесо», «огонь», «человек», «ангел», «лицо Бога», «отблеск божественного сияния» и др.<sup>1</sup>

Под мифологией обычно понимается собрание мифов, с одной стороны, и наука о мифах – с другой, т. е. объект изучения и наука о нем

---

<sup>1</sup> Топорков А. Л. Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. Минск, 1993. С. 154.

терминологически объединяются, что вряд ли корректно. Считать мифологию собранием мифов просто неверно, поскольку речь должна идти, по крайней мере, о гипотетических древних мифах, ретранслированных зрелой устной литературой («Ригведа», «Махабхарата», поэмы Гомера), ранней письменной или реконструированной на основе письменных памятников, устного народного творчества и языковых данных.

Нисколько не отвергая термины «миф» и «мифология», считаем целесообразным использование нового термина – «мифосфера».

## Мифосфера

Мифосфера – это не собрание мифов. Она представляет собой целостность следующих категорий:

- ♦ коллективное бессознательное, т. е. психологические *структуры*, названные К. Г. Юнгом *архетипами*; возможно, они наследуются, как предположил ученый;
- ♦ мифологическое сознание, в котором живое и мертвое, человеческое и природное, одушевленное и неодушевленное в семантическом плане совершенно тождественны;
- ♦ мифологические представления, например о богах, духах, *святых дзюдах* – сакральных предках, трансцендентном пространстве, континуальном (вечном) времени, о происхождении различных явлений, сфер, стихий, предметов, человека, этноса и т. д.;
- ♦ собственно мифотворчество в его вербальной (словесной) и невербальной (предметной, действенной) форме<sup>1</sup>.

Национальная мифосфера неповторима. Она представляет собой определенную целостность, характеризующуюся исторически обусловленными связями ее культурных слоев – от архаичного до современного, образующих соответствующие парадигмы. В ней выделяются концепированные сферы – части мифосферы, где базовая идея – мифологическая или мифоритуальная, интегрируясь с фольклором, получает жанрово-видовое оформление (заметим при этом, что они существуют не изолированно одна от другой, а в сложном взаимодействии).

1. *Сфера древнего, слабо персонифицированного бога, восходящая к эпохе общности индоевропейских народов.* Его материальное воплощение – деревянный идол (др.-рус. капь) в виде столба, лишенный антропоморфных черт (ср. купальский шест в центре костра, масленичную гору и связанную с ней символику масла и сыра, структуру культовых фаллических памятников в Индии, возможную связь названия колядного праздника с «колодой»). Позже это дало многоликих идолов типа Збручского

---

<sup>1</sup>Ковалева Р. М. Актуальные вопросы фольклористики как интегративной дисциплины. Минск, 2020. С. 80.

(ср. туманное «Все-Боги» в индийской мифологии). Семантика архаичного бога – «тот, кто наделяет долей (хорошей или плохой), богатством, благом», в этом славянское «бог» родственно другим индоевропейским названиям (авест. *baṇa*, др.-перс. *baga*, др.-инд. Бхага). Почти все обращения к богу, содержащиеся в восточнославянских заклинательных и ритуальных песнях, традиционно относятся именно к этому архаическому божеству. Например: «Благаславі, божа, вясну заклікаці» (бел. веснянка), «Благаславі, божа, тэй посажэ» (бел. свадебная песня), «Дай, божа, на жыщечка род, на статачак плод» (бел. колядка). С ним, по-видимому, соотносятся: столбовой ритуал в белорусской свадебной обрядности; восточнославянская масленичная колодка как божье наказание (распространенное в науке истолкование) или – генетически – божья благодать, сила, которую цепляли к ноге не женившегося вовремя парня (ср. колдовать, колдун); полесский Куст «з зялёнага клёну», который по сей день приводят в каждый дом на Троицу или в понедельник после нее (ср. латыш. *kers* – куст, но литов. *kerai* – чары); мотив прихода бога к хозяину в колядках; символика кожуха (первоначально шкура животного) и дождя в свадебной обрядности (идея множественности богатства, его изобилия); загадочные припевы русских колядок «Таусень», «Овсень», «Боу овсень», «Бай овсень», «Баусень», сопровождающие описание богатства, и более четкое «Бог ему дал!».

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

2. *Универсальная для эпохи индоевропейской общности народов митраистическая* (по терминологии Л. Н. Гумилева) *сфера в ее связи с солярным культом*. Отсюда идеи устройства природного и социального космоса, составляющие основу календарной и свадебной обрядности. Они находят выражение в слове «лад», получившем узконаправленное значение «семейный порядок», «соединение». В этом плане интересны украинские свадебные песни – «ладканки», сопровождающиеся хлопаньем в ладоши, припевы «Ладу, ладу!», «Слава! Ой ладо мое!», «Ой, ладу!», «Млада!» в подблюдных песнях, предвещающих свадьбу, «Диво ули ляду!» – вечное девичество, а также припевы «Ой, дид ладо» или «Адным ладам» в хороводной песне «А мы просо сеяли», где наблюдается соединение аграрных и брачных мотивов.



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

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

*3. Сфера ключевого праславянского мифа о борьбе Громовержца со своим противником в совокупности космогонической и семейной линий.* Сюжет находится в русле мировой парадигмы мифологического змееборства. В фольклоре восточных славян миф о боге Грозы (Грома) трансформировался в сказочные, а позже – в былинные сюжеты («Добрыня и змей», «Алеша и Тугарин»).

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

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

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

*4. Сфера переходных состояний человека и его окружения (пространственных, временных, природных, социальных, бытовых) с идеей пересечения границы, порога, трансформации.* В ее зоне, по сути, находится вся магическая практика с такими жанрами, как заговоры, заклинания, за-

клинательные и величальные песни, волшебные сказки, повествующие о путешествии героя в «иной мир» или к его границе, часто с последующей трансформацией главного действующего лица, обрядовые по происхождению белорусские балладные песни с мотивом метаморфозы («Браткі», «Ціхоня»), календарная и семейная обрядность.

5. *Сфера земных духов природы, фантастических персонажей «инога мира», демонических существ культурного пространства.* Восточнославянские былички большей частью построены на мотиве неожиданной встречи человека с лешим, водяным, чертом, оборотнем, ведьмой, русалкой, домовым и т. д. Сказочные герои встречаются на своем пути Змея, Бабу Ягу, водяного царя, змеиную царевну, жар-птицу и т. д. На Гомельщине известен обряд «Проводы русалки», включающий группу русальных песен. Обрядовые формулы-призывы «святых дзядоў» и Мороза на Коляды, песни-заклички, обращенные к солнцу, дождю, радуге, обрядность вызывания дождя и испрашивания урожая (например, у аиста) продолжают этот ряд.

Сфера переходных состояний и сфера демонологии соотносятся между собой, но в первой доминирует, условно говоря, вторжение человека в иной мир, а во второй акцент делается на присутствии фантастических существ в мире людей, их призывании или проводах.

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

Особый интерес представляют белорусские волочебные песни на календарную тему, в которых действуют олицетворенные языческие и христианские праздники. Функция произведений – магическое воссоздание циклического времени, достигаемое через перечисление праздников годового круга, которых Господь в соответствии с законом, записанным в книге, отправляет одного за другим в путь. В волочебных песнях сюжет

христианской иконы (Господь с книгой в руке) удивительным образом сочетается с ритуальной идеей сотворения времени. Таким образом, белорусы по-своему, поэтически, прочитали книгу Бога.

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

Таким образом, национальная мифосфера служит основанием и маркером национального фольклора.

#### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Кавалёва, Р. М.* Абрэсы рытуальна-магічнай сферы беларускага фальклору : зб. арт. / Р. М. Кавалёва. – Мінск, 2005.

*Лосев, А. Ф.* Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М., 1991.

*Мелетинский, Е. М.* Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М., 2000.

*Потебня, А. А.* Символ и миф в народной культуре / А. А. Потебня. – М., 2000.

## АСПЕКТЫ ФОЛЬКЛОРНОЙ ЖАНРОЛОГИИ

Общие принципы классификации фольклора. В. Е. Гусев о проблеме классификации фольклора. Эстетический принцип классификации эпического и лирического народного творчества. Н. И. Кравцов о фольклоре как системе жанров. В. Я. Пропп о социальном принципе классификации лирических песен. Проблема жанра в фольклоре. Понятие жанра в фольклористике. Родовое деление фольклора. Видо-жанровое деление фольклора. Фольклорные метажанры. Внесистемные дискурсы фольклора. Фольклонные экстражанры. Фольклорные квазижанры. Фольклорные инфражанры.

### 9.1. Общие принципы классификации фольклора

В науке нет единой общепринятой классификации фольклора. Это связано, во-первых, с различным пониманием и определением понятия «фольклор», во-вторых, со спецификой фольклорных произведений, к изучению которых не всегда можно применить традиционные литературоведческие подходы. Попытки классификации фольклора предпринимались начиная с XIX в. Они строились на различных методологических принципах: формальном, социальном, функционально-этнографическом, искусствоведческом, филологическом и др. Соединить их вместе, чтобы создать универсальную модель классификации, не получалось. Искания некоторых ученых кратко подытожены в работе советского фольклориста В. Е. Гусева «Эстетика фольклора» (1967).

#### **В. Е. Гусев о проблеме классификации фольклора**

Виктор Евгеньевич Гусев (1918–2002) – советский и российский ученый, известный научными трудами по славянской фольклористике. Сферу его научных интересов, помимо фольклористики, составляла традиционная культура, эстетика устного народного творчества, выявление закономерностей и тенденций развития и функционирования фольклорно-этнографической традиции. Не обошел он вниманием и чрезвычайно острую проблему классификации фольклора. В своем труде «Эстетика фольклора» В. Е. Гусев приводит наиболее интересные, на его взгляд, классификации, предложенные зарубежными и советскими учеными. Он отмечает, что те фольклористы, которые понимают фольклор широко, в качестве совокупности разнообразных видов народной культуры, решают задачу классификации как группировку этих видов.

Так, Дж. Л. Гомм полагал, что все продукты народной традиции можно объединить в две группы:

- ◆ мифы, сказки, легенды;
- ◆ обычаи, церемонии, действия (обряды), верования.

Ш.-С. Бён выделила три группы фольклора:

- ◆ верования и действия, принадлежащие к различным областям (например, к земле и небу, миру растений, животных, человеческого бытия и др.);
- ◆ обычаи, как общественные, так и относящиеся к индивидуальной жизни, включая игры, танцы, спорт;
- ◆ прозу (легенды, сказки и др.), пение (песни и баллады) и речения (пословицы, поговорки и др.).

П. Сентив делил фольклор на три большие части, связанные со сферами народной жизни:

- ◆ жизнь материальную (все виды народной материальной культуры);
- ◆ жизнь интеллектуальную (народный язык, народные знания, народная философия, магические обряды, религиозные верования и народная эстетика, часть которой представлена «народной литературой», т. е. загадками, танцами, песнями и балладами, сказками, баснями, народным театром и др.);
- ◆ жизнь социальную (семейные отношения, объединения, союзы, общества «простых людей»).

А Тэйлор различает следующие области фольклора:

- ◆ фольклор физических объектов (народная материальная культура);
- ◆ фольклор жестов и игр;
- ◆ фольклор идей;
- ◆ устный фольклор, или фольклор слов.

Это далеко не полная картина различных подходов к классификации фольклора в зарубежной науке, но ее пестрота очевидна.

Решить проблему классификации фольклора пытались и советские фольклористы, продолжая поиск общих принципов. В отличие от большинства западных коллег, они сужают понятие фольклора и трактуют его прежде всего как *произведения словесного искусства*. Это значит, что для выявления специфики фольклорного произведения в одинаковой степени важны содержание и форма в их взаимообусловленности, другими словами, его *жанр*. В работах советских исследователей также не было единства мнений, однако большинство из них разделяло мысль, что в основу общей классификации должна быть положена типология, т. е. выделение типологически общих для фольклора разных народов *жанров*. Национальные формы этих жанров подлежат национальным классификациям, в которые должны включаться специфические жанры и виды фольклора, присущие одному или нескольким родственным народам.

В. Е. Гусев был убежденным сторонником общей классификации, так как она, «во-первых, устанавливает родовые и видовые признаки и тем самым способствует пониманию природы изучаемого материала. Во-вторых, она устанавливает соотношение основных формообразующих элементов и тем самым способствует пониманию структуры изучаемого материала. В-третьих, она устанавливает соотношение простых и сложных, первичных и вторичных форм и тем самым помогает понять историческую эволюцию изучаемого



Судьба Николая Ивановича сложилась непросто. В 1934 г. он был арестован по сфабрикованному ОГПУ «Делу о славистах» и отбывал срок до 1938 г., работая экономистом в лагере-совхозе в Ташкентской области. После заключения Н. И. Кравцов не мог вернуться в Москву, поэтому приехал в г. Тамбов, где у него были родственники и знакомые. В 1939 г. его приняли на должность старшего преподавателя по курсу истории русской литературы в Тамбовский государственный педагогический институт. Благодаря необычайному трудолюбию, работоспособности, общительности и таланту педагога Н. И. Кравцов стал преподавателем высокого класса. С 1941 г. он руководил кафедрой русского языка и литературы. Параллельно с 1947 г. работал в Институте славяноведения АН СССР. После защиты докторской диссертации по сербскому эпосу в 1949 г. он был утвержден в звании профессора. Плодотворная и разнообразная научная и педагогическая деятельность Н. И. Кравцова была замечена, и в 1959 г. он был приглашен в Москву, где работал в Институте славяноведения, а с 1962 г. до последних дней своей жизни руководил кафедрой устного народного творчества филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова.

Н. И. Кравцов был одним из первых, кто предложил новое понимание фольклора не как совокупности разрозненных произведений народной культуры, а как самостоятельной, цельной системы. Обоснование функционально-структурного строения фольклора как системы можно найти в ряде его работ. В книге «Славянский фольклор» (1976) ученый аргументирует следующие положения:

1. Формирование системы жанров является важной закономерностью развития фольклора.

2. Система фольклорных жанров возникает в связи с тремя явлениями: во-первых, в связи с общими для них идейно-художественными принципами; во-вторых, в связи с исторически развивавшимися взаимоотношениями; в-третьих, в связи с общей исторической судьбой жанров.

3. Все жанры имеют общие черты, которые объединяют их во внутренне связанную систему, состоящую из взаимозависимых произведений:

◆ общая идейная сущность – народность, основой которой является изображение жизни народа, отражение его психологии и воззрений, выражение его идеалов и стремлений;

◆ взаимодополнение: каждый жанр имеет свою особую задачу – изображение одной из сторон жизни. Предмет изображения одной группы жанров – история народа (былины, исторические песни, предания), другой – труд и быт народа (календарные обрядовые песни, трудовые песни), третьей – семейные и личные отношения (семейные и любовные песни), четвертой – моральные воззрения народа и его жизненный опыт (пословицы). Вместе взятые, они широко охватывают быт, труд, историю, общественные и личные отношения людей и таким образом дополняют друг друга;

◆ общность принципов народной эстетики – простоты, краткости, сюжетности, поэтизации природы, определенности моральных оценок героев (явно положительных или отрицательных);

◆ общая система художественных средств (принципы композиции, символика, особые типы эпитетов и т. д.).

Н. И. Кравцов отметил такие формы взаимодействия жанров, как взаимодействие, взаимообогащение, соединение, слияние или, точнее, переход одного жанра в другой. По его мнению, исторически сложившаяся система жанров может развиваться, совершенствоваться, обогащаться, но может и распадаться. Он был убежден, что фольклор необходимо изучать как целостную, внутренне связанную систему жанров, а отдельные жанры рассматривать в их взаимоотношениях с другими жанрами<sup>1</sup>.

### **В. Я. Пропп о социальном принципе классификации лирических песен**

Владимир Яковлевич Пропп (1895–1970) – выдающийся советский филолог-фольклорист, получивший мировое признание благодаря работам, посвященным сравнительно-типологическому изучению фольклора.

Родился будущий ученый в семье поволжских немцев-крестьян. Окончил филологический факультет Петроградского университета. Работал школьным учителем, преподавателем в Ленинградском государственном университете. Работа В. Я. Проппа «Морфология сказки» (1928), посвященная выявлению структуры сказок, оказала большое влияние на развитие структуралистских исследований фольклорных и литературных текстов. В монографии «Исторические корни волшебной сказки» (1946) ученый обратился к проблеме происхождения сказочных сюжетов и мотивов, связав их структуру со структурой древних племенных обрядов инициации (посвящения). Ряд исследований посвящен вопросам теории фольклора, включая проблему систематизации и классификации фольклорного материала, методологии его изучения.

В своей работе «Жанровый состав русского фольклора» В. Я. Пропп отмечает, что огромную часть фольклора занимают лирические песни. Они весьма разнообразны, поэтому изучать их можно с различных сторон. С точки зрения форм бытования и исполнения можно говорить о песнях хороводных, игровых, плясовых и таких, которые исполняются только голосом, вне хореографического движения. По бытовому применению можно выделить песни трудовые, посиделочные, святочные, свадебные и т. д. По выражению в песнях отношения к миру выделяют песни сатирические, укоряющие, величальные, оплакивающие, сетующие. С точки зрения темпа и характера музыкального исполнения существуют песни протяжные, частые и промежуточные (полупротяжные). Наконец, есть песни разных социальных групп: крестьян, бурлаков, солдат, рабочих.

Исследователь убежден, что различные социальные группы создают разные по содержанию и форме песни. Тем самым он внес вклад в развитие социофольклористики. По его мнению, разделение песен по социальному признаку «не противоречит признаку поэтики» и позволяет систематизировать «пестрый и разнообразный мир песни»<sup>2</sup>.

Согласно В. Я. Проппу, классификация песен по социальному признаку выглядит следующим образом: 1) песни крестьян, ведущих земледельческий труд; 2) песни крестьян, оторвавшихся от земледельческого труда; 3) песни рабочих.

<sup>1</sup>Кравцов Н. И. Славянский фольклор. М., 1976. С. 32–42.

<sup>2</sup>Пропп В. Я. Поэтика фольклора. М., 1998. С. 50.





мысливаются и обретают иное звучание. Фольклористическая наука не стоит на месте, она стремится разрабатывать теорию фольклора с учетом современного развития культурологии, этнологии, лингвистики, литературоведения, психологии и других наук. В этом же русле ведется работа и над проблемами теории фольклорного жанра.

### Понятие жанра в фольклористике

В отечественной фольклористике понятие «жанр» используется в двух основных значениях: 1) совокупность произведений (текстов), объединенных общностью художественного содержания, поэтической системы, функций, особенностей исполнения, связей с невербальными художественными формами (музыка, танец, театр); 2) система содержательных, собственно поэтических, функциональных и исполнительских принципов, норм, стереотипов, за которой стоят представления о взаимоотношении с действительностью и которая реализуется в конкретных произведениях (совокупности произведений)<sup>1</sup>.

Одной из специфических жанровых функций, которая раскрывает синхронный срез жанрового состава фольклора, выступает внутри- и межжанровая классификация произведений. В диахроническом плане фольклорный жанр представляет собой результат сложных исторических процессов эволюции, трансформации и переосмысления традиции. Это особым образом структурированный в определенную систему многовековой опыт. Как воплощение художественного опыта народа фольклорный жанр имеет еще один, вертикальный срез, содержащий в себе несколько уровней. Наиболее конкретный и индивидуальный из них – целостная неповторимость художественного произведения, за которой стоят жанрово-видовые признаки. Далее располагается уровень родовых признаков художественного мышления в сфере словесного творчества. И, наконец, наиболее глубоким и универсальным уровнем являются общие исходные законы художественного сознания. Это структурные основы художественного сознания как такового, архетипические особенности словесного искусства.

Фольклорный жанр, как и любая «живая» и самодостаточная система, стремится к самосохранению. Определенная гибкость, подвижность системы жанра, ее способность к мутациям, по выражению Ю. М. Тынянова, позволяет жанру соответствовать запросам общества на протяжении долгого времени. Разумеется, жанр может переживать и кризисные состояния. Утрата «подвижности», ослабление «духовной активности» жанра могут привести к его выходу из живого потока и превращению в фольклорно-исторический памятник<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб., 1994. С. 155.

<sup>2</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 256.

Фольклорному жанру свойственны не только изменчивость, но и определенная устойчивость структуры, которая является залогом продолжительности его существования. Благодаря этому жанр может выступать как единица классификации произведений, указатель их устойчивых черт. Относительная неизменность, «консерватизм» жанровой структуры обеспечивают ее жизнеспособность. И в этом своем качестве жанр выступает как «память искусства». По утверждению М. М. Бахтина, «жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало»<sup>1</sup>.

Устойчивость жанровой структуры не единственный фактор, обеспечивающий продолжительность существования фольклорного жанра. Последний обуславливается еще и особым жанровым сознанием носителей устно-поэтической традиции, определяющим для которого является специфика жанрового мышления, выступающего тем неизменным ядром, которое сохраняется на протяжении всей жизни жанра под слоем различных новообразований. Именно жанровое мышление, по словам А. Н. Андреева, «является регулятором жанровой преемственности»<sup>2</sup>. Таким образом, фольклорный жанр, восходящий к «коллективному бессознательному», имеющий древние корни, сохраняет способность к актуализации, чтобы иметь возможность использования в новых эстетических ситуациях на разных этапах исторического развития общества.

В фольклоре, который, как полагают, не связан с индивидуально-авторским творчеством, категория жанра обретает особенно важное значение. Фольклорный жанр – это система, которая включает в себя и свои законы создания и существования художественного произведения, и особый код, обеспечивающий дешифровку конкретного текста, и определенную модель отношения к действительности, и неповторимую жанровую картину мира.

Жанровые признаки, которые позволяют определить критерии выделения и размежевания фольклорных жанров, в значительной степени обусловлены родовой принадлежностью произведений.

### Родовое деление фольклора

Деление словесного искусства на три рода: эпос, лирику и драму – берет начало в античности. В третьей книге трактата Платона «Государство» приводится рассуждение Сократа о родах поэзии. Эти мысли развивает Аристотель в своей «Поэтике». Он характеризует роды поэзии как особые типы отношения «носителя речи» к художественному целому: рассказывать о событии можно или «как о чем-то отдельном

---

<sup>1</sup>Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 142.

<sup>2</sup>Андреев А. Н. Целостный анализ литературного произведения. Минск, 1995. С. 85.

от себя», или оставаясь самим собой, «не изменяя своего лица», или представляя изображаемых лиц как «действующих и деятельных». Подобное понимание родов широко распространено в литературоведении. Известны и другие трактовки эпоса, лирики и драмы. Ф. В. Шеллинг представлял их в качестве типов художественного содержания, обособляя таким образом от поэтики. Г. В. Ф. Гегель для характеристики поэтических родов использовал категории «объект» и «субъект»: эпос объективен, лирика субъективна, драма соединяет то и другое. Гегелевскую концепцию разделял и В. Г. Белинский, укоренив ее в отечественном литературоведении. Свое понимание поэтических родов привнесли ученые и в XX в., но античная традиция продолжает оставаться основополагающей и по сей день.

Перенятое у литературоведов деление на эпос, лирику и драму используют и применительно к фольклорному материалу, хотя мнения исследователей-фольклористов о целесообразности такого деления различны. Одни полагают, что такое деление вполне закономерно (В. Е. Гусев, В. В. Митрофанова); вторые отмечают несоответствие фольклорного материала традиционной родовой систематизации и используют измененную (расширенную) схему (Д. Н. Балашов); третьи уверены, что родовое деление неприемлемо для фольклора, и предлагают иные пути его систематизации (Б. Н. Путилов).

В. Е. Гусев при выделении эпического, лирического и драматического родов в фольклоре придерживался гегелевской традиции и в основу положил соотношение «коллективно-объективного» и «коллективно-субъективного» начал, т. е. преобладания или обобщения объективных явлений действительности (природы и общества) или выражения психической жизни народа, его внутреннего состояния, мыслей, чувств и т. д. Таким образом, к эпическому роду он относит фольклорные произведения, в которых преобладает типизация явлений объективной действительности над выражением отношения к ней (былины, легенды); к лирическому роду – произведения, где превалирует типизация отношения коллектива к действительности (необрядовые песни). А нераздельное сочетание «объективного» и «субъективного» в разворачивании действия, по его мнению, образует драматический род<sup>1</sup>. Исследователь также отмечает, что деление на роды в некоторой степени относительно и не исключает существования промежуточных, переходных групп произведений.

Д. М. Балашов полагает, что в отношении фольклора деление на эпос, лирику и драму является неудачным. Аристотель, поясняет ученый, под эпосом понимал только такие жанры повествовательного характера,

---

<sup>1</sup> Гусев В. Е. Эстетика фольклора. С. 104–105.

которые поются (гомеровский эпос), поэтому относить к эпическому роду прозаические жанры не следует. Драмы же в фольклоре нет вовсе, есть обряд. А так называемую народную драму он относит к профессиональному, а не фольклорному искусству<sup>1</sup>. Согласно высказанным замечаниям, Д. М. Балашов выделяет четыре родовые группы: эпос (былины, исторические песни, духовные стихи и др.), народную прозу (сказки, легенды, былички и др.), лирику (необрядовая поэзия) и обрядовую поэзию (календарно-обрядовую, семейно-обрядовую, заговоры и др.).

Б. Н. Путилов высказал мнение, что переносить литературоведческое деление на роды и виды в сферу фольклора нецелесообразно – слишком велика разница между литературой и фольклором. Вслед за В. Я. Проппом он предлагает на место понятия «рода» как наиболее общего разряда классификации поставить понятие «область». Критерием выделения «областей», с точки зрения ученого, выступает «определяющая форма функционирования» произведений<sup>2</sup>. Таким образом, Б. Н. Путилов выделяет в фольклоре «области» необрядовой прозы, необрядовой поэзии, фольклор ритуализированных форм, собственно драматические произведения, фольклор речевых ситуаций (малые фольклорные жанры).

### **Видо-жанровое деление фольклора**

Соотношение понятий «вид» и «жанр» фольклористами и теоретиками литературы понимается по-разному. Некоторые ученые считают вид более крупной единицей деления, чем жанр. В частности, для В. Я. Проппа сказка – это вид, волшебная сказка – жанр<sup>3</sup>. Другие исследователи более широкое значение закрепляют за термином «жанр». У В. Е. Гусева сказка – это жанр, а волшебная сказка – вид<sup>4</sup>. Есть ученые, которые понятия «вид» и «жанр» отождествляют<sup>5</sup>. Б. Н. Путилов считает неудачным не только родовое деление фольклора, но и использование литературоведческого термина «жанр» в отношении фольклора, так как это «влечет за собой множество чисто литературоведческих понятий, традиций и предрассудков»<sup>6</sup>.

Сущностные характеристики и признаки жанра как фольклорно-художественной категории конкретизируются и реализуются в опреде-

---

<sup>1</sup>Балашов Д. М. О родовой и видовой систематизации фольклора // Русский фольклор / под ред. А. А. Горелова. Л., 1977. Т. 17. С. 26.

<sup>2</sup>Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. С. 160.

<sup>3</sup>Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 60.

<sup>4</sup>Гусев В. Е. Эстетика фольклора. С. 111.

<sup>5</sup>Балашов Д. М. О родовой и видовой систематизации фольклора. С. 28.

<sup>6</sup>Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. С. 155.

ленной системе жанров. Д. М. Балашов уверен, что деление фольклора на жанры не является придумкой исследователей, что «его основы заложены в самой действительности»<sup>1</sup>.

Однако фольклорные жанры с трудом поддаются систематизации и классификации. Они не укладываются в четко очерченные, обособленные объединения, а представляют собой сложную систему взаимопроникаемых и взаимозависимых жанровых групп. Задача межжанровой классификации фольклора тесно связана с выявлением жанровых признаков, которые определяют объединение произведений в определенную группу и ее отличие от других групп.

**Критерии выделения и размежевания жанров.** Ученые давно ищут ответ на вопрос о критериях размежевания фольклорных жанров. Одни полагают, что в основе жанрового деления должен находиться единый принцип. Так, Д. М. Балашов считает, что «в основу классификации фольклорных жанров должен быть положен принцип разграничения по эстетическим категориям», а точнее, по формально-эстетическим особенностям<sup>2</sup>. В. П. Аникин утверждает, что «поэтическую природу жанров» народного творчества прежде всего определяет их «бытовое и идейно-эстетическое применение»<sup>3</sup>. Е. А. Костюхин говорит об определенной «смысловой доминанте»: «В каждом жанре есть своя смысловая установка: в одном случае это комический эффект, в другом – поучение, в третьем – информация об интересном случае»<sup>4</sup>. Таким образом, на место критерия, который, по мнению ученых, способен наиболее полно выявить особенности жанра, предлагались содержание (основная содержательная доминанта, а вместе с этим отношение к действительности), поэтика (или тип структурной организации), функции (бытовое предназначение), форма исполнения, отношение к музыке и др.

Другие исследователи вслед за В. Я. Проппом утверждают, что единого принципа определения жанра нет и лишь совокупность тех или иных признаков позволяет выявить его специфику и выделить из ряда других (Б. Н. Путилов, В. Е. Гусев, Э. В. Померанцева и др.). Однако В. Я. Пропп отмечает, что не в каждом случае для выделения жанра нужны все названные аспекты. Использование всех критериев обязательно только для определения поэтических жанров. Для остальных это не обязательно. Например, критерий «отношение к музыке» необязателен для жанров, произведения которых не поются. Критерий «бытовое применение»

---

<sup>1</sup> Балашов Д. М. О родовой и видовой систематизации фольклора. С. 24.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Аникин В. П. Возникновение жанров в фольклоре (к определению понятия жанра и его признаков) // Русский фольклор / под ред. А. А. Горелова. М. ; Л., 1966. Т. 10. С. 28–29.

<sup>4</sup> Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. М., 1987. С. 80.

только для некоторых жанров является определяющим, как и «форма исполнения». Единственным существенным и обязательным для всех жанров остается признак формы – «совокупность поэтической системы», иначе говоря, «поэтики», под которой ученый понимает «совокупность приемов для выражения художественных целей и эмоционального и умственного мира, или короче – изучение формы в связи с ее конкретным, фабульным и идейным содержанием»<sup>1</sup>. Таким образом, В. Я. Пропп возвращается к тому, что главным критерием выделения и размежевания жанров являются их формальные особенности. Тем не менее среди отечественных ученых-фольклористов наиболее широко закрепилось именно пропповское понимание жанра как «совокупности произведений, объединенных общностью поэтической системы, бытового предназначения, формы исполнения и музыкального лада»<sup>2</sup>.

В. В. Митрофанова уверена, что это определение необходимо расширить: «Произведения одного жанра объединяют не только указанные признаки, но и идейно-тематическое единство, общность сюжетов и ситуаций». «Каждый жанр народного творчества отражает определенный круг исторической деятельности людей, имеет свои сюжеты и ситуации, показывает их согласно с личными, только ему присущими законами»<sup>3</sup>.

В. Е. Гусев отмечает, что задачу определения жанров осложняет и то, что они имеют национальную специфику. Общность названия «сказка» у разных народов указывает только на типологическое сходство жанров, которые, однако, могут значительно отличаться в своих конкретных признаках. С другой стороны, исследователи подчеркивают, что «жанр – не автономная, раз и навсегда заклассифицированная величина», и его определение всегда имеет условный характер<sup>4</sup>. Вопрос о критериях выделения и размежевания фольклорных жанров, по сути, остается открытым.

**Белорусские фольклористы о видо-жанровом делении фольклора.** Белорусские фольклористы в целом разделяют мысль о возможности использования иерархической классификации применительно к фольклорному материалу. Приверженцы системной схемы «род – вид – жанр» отмечают, что деление фольклора на виды осуществляется по различным критериям: средства художественной изобразительности и выразительности позволяют выделить словесно-мимический (прозаический), словесно-музыкальный (поэтический) виды; наличие или отсутствие обрядовой функции делит жанры на обрядовые и необрядовые и т. д. Некоторые исследователи делят жанр на «жанровые раз-

---

<sup>1</sup>Пропп В. Я. Поэтика фольклора. С. 218.

<sup>2</sup>Там же. С. 75.

<sup>3</sup>Митрофанова В. В. К вопросу о нарушении единства в некоторых жанрах фольклора // Русский фольклор / под ред. А. А. Горелова. Л., 1977. Т. 17. С. 36.

<sup>4</sup>Гусев В. Е. Эстетика фольклора. С. 13.

новидности». Так, волшебная сказка, согласно К. П. Кабашникову – это разновидность жанра сказки<sup>1</sup>.

В белорусской университетской фольклористике жанрология стала объектом особого внимания. Исследователи Белорусского государственного университета пришли к выводу, что даже при несовпадении или частичном совпадении терминологических систем корпус традиционных жанров любого национального фольклора опирается на ограниченное количество базовых форм и в основном типологически соответствует общемировому. Они обосновывают правомерность использования иерархии «род – жанр – класс – вид – жанровая разновидность». В частности, отмечается, что в фольклоре большинства народов мира представлен, к примеру, такой *жанр*, как песня. Он так или иначе соотносится с эпическим, лирическим, драматическим началом. Так, в славянском фольклоре встречаются эпические, лирические, драматические, лиро-эпические, лиро-драматические песни. Согласно функционально-этнографическому принципу жанр песни делится на два *класса*: обрядовые и необрядовые. В жанровом классе, например, обрядовых песен выделяются самостоятельные *виды*: календарно-обрядовые и семейно-обрядовые. К жанровым *разновидностям* календарно-обрядовых песен, в зависимости от тематики, относятся колядные, масленичные, юрьевские, купальские и т. д. Далее песни можно классифицировать в зависимости от ведущего *мотива*<sup>2</sup>.

В такую классификационную схему логично укладываются и прозаические фольклорные жанры. Допустим, традиционное деление на сказочную и несказочную прозу можно обозначить в разряде класса. Так, классификация сказочной прозы может проходить по следующей иерархической модели: *род* – эпический → *класс* – сказочная проза → *жанр* – сказка → *жанровые виды* – анималистическая, волшебная, реалистическая → *жанровые разновидности*, например, реалистической сказки – авантюрно-новеллистические, бытовые, социальные. Для легендарной прозы характерна следующая последовательность: *род* – эпический → → *класс* – несказочная проза → *жанр* – легенда → *жанровые виды* – мифологическая, историческая, топонимическая, морально-этическая → → *жанровые разновидности*, например, мифологической легенды – космогоническая, зоогоническая, антропогоническая, эсхатологическая.

Следует отметить, что проблема жанровой идентификации и классификации фольклора по-прежнему остается открытой, дискуссионной и чрезвычайно сложной. Проблемное поле фольклорной жанрологии

---

<sup>1</sup> *Кабашнікаў К. П.* Жанравы склад беларускай народнай прозы // Народная проза / К. П. Кабашнікаў, А. С. Фядосік, А. В. Цітавец. Мінск, 2002. С. 82.

<sup>2</sup> *Ковалева Р. М.* Актуальные вопросы фольклористики как интегративной дисциплины. С. 115–117.



в XXI в. заметно расширяется за счет пристального интереса к активно развивающемуся городскому фольклору и мультимедийному народному творчеству в интернет-коммуникациях, что требует от исследователей пересмотра традиционных подходов к изучению новых явлений и поисков адекватных терминов для их обозначения.

### Фольклорные метажанры

За пределами терминологических споров оставалась и по сей день остается проблема определения некоторых комплексов, представляющих собой не жанр, не вид, тем более не род, а скорее *метажанр*. Такими метажанрами являются хороводные и балладные песни.

Традиционно под жанром понимается типология – совокупность формальных и содержательных особенностей ряда произведений, которые в реальности могут значительно отличаться друг от друга, что не мешает рассматривать их в контексте определенного жанра или его модификаций. Вместе с тем использование понятия «метажанр» позволяет обратить особое внимание на наджанровые историко-типологические группы.

Понятие метажанра было предложено известным теоретиком литературы Н. Л. Лейдерманом, перу которого принадлежит книга «Теория жанра». Он определил его как «ведущий жанр», которому свойственна целая группа жанров, с принципиальной направленностью содержательной формы, опредмечивающей их семантическое родство<sup>1</sup>. Подобно литературным метажанрам хороводные и балладные песни также преодолевают привязанность к одному определенному роду и даже выходят за пределы одного искусства. Пожалуй, хороводные песни – «старший жанр» (по выражению Ю. Тынянова) даже по отношению к балладным песням, часть из которых генетически связана с обрядовым хороводом, что до сих пор фиксируется на белорусском материале.

Границы метажанра традиционно остаются очень нечеткими, но это не та нечеткость, которая свойственна любому жанру, даже самому структурированному. В пределах метажанра обретают самые разные песенные виды и разновидности, в том числе лирические и эпические. Все они так или иначе «нанизаны» на хоровод, причем в них постоянно происходят модификации внутренних и внешних связей. Казалось бы, эпические балладные песни резко отличаются от хороводных, но реальную историю их взаимоотношений еще предстоит выяснять. Следовательно, анализ хороводных и балладных песен должен проводиться посредством обнаружения фактов перемещений через границы, взаимного переноса свойств и функций друг на друга.

---

<sup>1</sup>Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е годы. Свердловск, 1972. С. 135.

### 9.3. Внесистемные дискурсы фольклора

Вне системы традиционно выделяемых фольклорных жанров находятся *экстражанровые, квазижанровые и инфражанровые явления дискурсивной прозы* (от фр. *discours* – речь, беседа, разговор). Дискурсивная проза состоит из огромного количества ситуативных многообразных текстов, которые не укладываются в систему классификации традиционных жанров, хотя и принадлежат к традиционному фольклору. Если представить экстражанры, квазижанры и инфражанры как отдельную систему, то вместе с системой традиционных жанров мы получим объемное представление о поле фольклорной словесной культуры.

Внесистемные дискурсы фольклора качаются на волнах жизненных ситуаций и ситуативной речи, создают симбиотические единства и перекрещивающиеся множества, свободно перераспределяются, так что не всегда можно сказать, с чем мы имеем дело. Тематика фольклорной дискурсивной прозы хотя и чрезвычайно широкая, но специфическая. Она охватывает народные традиции, обычаи, обряды, поверья, фрагменты рационального, магического и мифологического освоения мира, взгляды на бога и человека, людей и не-людей, животный и растительный мир, культурные и природные объекты (камни, холмы, болота; сооружения, вещи, предметы).

#### Фольклорные экстражанры

Экстражанры (от лат. *extra* – вне, снаружи, кроме + *genre* – род, вид) дискурсивной фольклорной прозы генетически принадлежат к архаической стадии народной культуры и на протяжении тысячелетий так и не обрели устойчивой, типологически выразительной жанровой формы, как это произошло со сказками, быличками-*примхліцями*, легендами, пословицами и др. Вместе с тем им нельзя отказать в наличии другой «формы» – тематической, а также в способности, если в этом есть необходимость, структурироваться. Данное обстоятельство позволяет выделять экстражанры из потока бытовой речи, рассматривать как выражение ряда представлений, например мифологических, о том или ином демоническом персонаже низшей мифологии и его характерологических признаках.

Состав экстражанров пока точно не определен, чаще всего они фиксируются в виде примет, поверий, оберегов, гаданий, расшифровки снов и т. д. Наиболее показательны приметы и поверья. Жизненной «привязкой» примет и поверий служит конкретная коммуникативная ситуация, которая включает по крайней мере двух лиц, например, напоминание детям о запрете трогать жабу, иначе ее бородавки перейдут на руки. В подобных случаях дискурсивный фольклорный элемент служит скорее

смысловой структурой, чем завершённым жанровым высказыванием. Поверья приобретают словесное выражение в форме запрета, но жанром, в строгом значении данного понятия, подобные высказывания не являются, как нельзя считать самостоятельным жанром и запрет.

Белорусский исследователь В. А. Василевич по поводу функциональности поверий отметил: «Павер’і ляжаць у аснове разнастайнай варажбы, тлумачэння сноў, чарадзеяства, знахарства, рытуальных дзеянняў, магічных прыгавораў, забарон і інш.»<sup>1</sup>. Из этого следует, что поверья нельзя считать устойчивым фольклорным жанром ни со стороны формы, ни со стороны морфологии, ни со стороны содержания. Поверья – отличные мастера перемены не только вида, но и контекста, содержания и структуры, чем и отличаются от нарративной фольклорной прозы. Они способны отливаться в разные формы. Распознать их можно только на основании смысловой конфигурации любых высказываний – аморфных и структурированных. Главное, чтобы они базировались на устойчивой вере в подлинность сверхъестественного, иллюзорного, мнимого. Коммуникация позволяет поверьям «плавать» в широких рамках от аморфности до жесткой структурности, от дискурсивности к нарративности, никогда не достигая последней самостоятельно, а только в составе или «на плечах» нарративных жанров, к примеру, *прымхліц*, легенд, где они становятся основой семантики образов, мотивов, сюжетных ситуаций, деталей, приобретая сюжетопорождающие и идейные функции.

Приметы, в отличие от поверий, «пророческих» сновидений, гаданий, – естественные предвестники событий и явлений. Их основная задача состоит в предсказании будущего – погоды, урожая, бескормицы, даров природы, состояния здоровья человека и животных, стихийных бедствий и т. п. Приметы образуют логико-тематическую группу простых или сложных предложений с инвариантной структурой «если – то», например, «Если ласточки летают низко – будет дождь». Когда примета приобретает свойство применяться по аналогии в отношении других явлений и ситуаций, она, оставаясь в качестве прямого выражения в сфере своего экстражанра, может выполнять функцию пословицы или поговорки. Допустим, типичной приметой является высказывание «З вялікае хмары малы дождж». Оно читается следующим образом: «Несмотря на то, что туча мала, из нее может быть малый / большой дождь», что соответствует наблюдениям за тучами. А в жизненной ситуации эти высказывания – типичные пословицы, иносказания, суждения о ситуации и ее участниках.

Показатели экстражанров – доминантные структурно-функциональные параметры, в соответствии с которыми они идентифици-

---

<sup>1</sup>Васілевіч У. А. Павер’і // Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. Мінск, 2006. Т. 2. С. 265.

руются и классифицируются. Их естественную форму можно лишь предполагать, настолько она непредсказуема, в лучшем случае – реконструировать ситуацию, в которой экстражанр актуализируется. Экстражанры приобретают четко структурированную форму лишь в процессе общения информанта с собирателем, но это их искусственная версия. То же касается квазижанров, предстающих в виде тематических дискурсивных блоков.

### Фольклорные квазижанры

Используя лингвистический термин, можно сказать, что **квазижанры** (от лат. *quasi* – как бы) – это *метаязык* информантов, с помощью которого они в присутствии собирателей производят знания о себе и о своей, местной, культуре, по их просьбе рассказывают о том или ином фольклорно-мифологическом или сугубо бытовом явлении. Таким образом, если зафиксирован аутентичный рассказ, ученые получают сведения о календарных и семейных праздниках и обрядах, сообщения о мифологических и народно-христианских представлениях, магических практиках и так далее как бы из «первых рук». В иных случаях это будет более или менее достоверный пересказ собирателя.

Фольклорные квазижанры оформляются в виде дискурсивных тематических блоков.

1. **Мифологический дискурс** – устные высказывания в форме описания, объяснения, мнения, касающиеся разного рода мифологических представлений белорусов: от высшей и низшей мифологии, мифологической семантики природных стихий и явлений до частей тела человека и предметов быта.

2. **Магический дискурс** – область прозаических высказываний носителей устно-поэтической традиции о магической практике бытового характера, ее целях, регламенте проведения, результатах и т. д. Ответы информантов могут касаться оберегов, запретов, норм поведения, отдельными частями включать заговоры, заклинания, молитвы и др.

3. **Календарно-обрядовый дискурс** связан с образом календарного праздника, обряда, обычая, который существует в сознании местных жителей. В натуральном виде он может существовать, например, как разговор между односельчанами о прошедшем празднике или беседа непосредственных участников праздничного обряда. В искусственном виде календарно-обрядовый дискурс предстает в ответах на вопросы собирателей.

4. **Семейно-обрядовый дискурс**, как правило, представляет собой высказывания о том, как в определенной местности проходят родины, крестины, как устраивают свадьбы, организуют похороны и поминания умерших.

5. *Народно-христианский дискурс* касается народных представлений о Господе Боге, Иисусе Христе, Божией Матери, святых, христианских праздниках и связанных с ними местных обычаев, поверьях, предостережениях, запретах и т. д. Порой эти представления очень оригинальные, фантастические и далекие от христианских.

### Фольклорные инфражанры

Фольклорные инфражанры (от лат. *infra* – под, ниже) связаны с социально-бытовым дискурсом. Последний существует издавна, но изучать его стали только со второй половины XX в., более активно – с 1990-х гг. в связи с общей демократизацией общества. Социально-бытовой дискурс обозначен в книге «Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии» через такие термины, як *чуткі, пагалоска* (бел.), *слухи, толки* (рус.), *чутки, поголоски, гутірки* (укр.)<sup>1</sup>. В последнее время наблюдается тенденция включать в область социально-бытовой прозы *сплетни*.

В обычной повседневной речи тексты социально-бытовой прозы представляют собой трудноопределимые единицы. Однако есть ситуации, когда их начало хорошо маркировано. Его знаки – слова «я слышала», «говорят», «ходит слух» и подобные. Информация, которую передают слухи и сплетни, может быть позитивной, нейтральной или негативной. Последняя, как правило, преобладает. В слухах и сплетнях фиксируются факты, которые будто бы уже произошли, а также прогнозируемые (о пенсии, об экологических и антропологических катастрофах, о политическом и экономическом положении, научных сенсациях и т. д.). Они претендуют на достоверность подобно традиционным жанрам фольклора, таким как легенды, былички, но на самом деле являются крайне субъективным, причем массовым, переживанием современности и недавней истории.

Жизнь слухов, сплетен, толков недолгая, но в развитии фольклора и в характеристике общественных настроений они играют важную роль:

◆ *жанрообразующую*. Слухи и сплетни – благодатная почва для создания легенд и анекдотов;

◆ *классификационную*. Данные бессюжетные тексты являются хранителями традиционных фольклорных мотивов и конденсаторами новых;

◆ *идеологическую*. Если согласиться с мыслью, что через фольклор народ выражает свои мысли, идеалы, мечты и надежды, отношение к обществу, быту, экономике, разным личностям, то слухи в виде слухов-надежд, слухов-страхов, слухов-похвал, слухов-предостережений, слухов-предупреждений и подобных являются сконденсированным выражением

---

<sup>1</sup> Восточнославянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии / редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) [и др.]. Минск, 1993. С. 332.

народного восприятия потоков жизни в синхронии и диахронии социально-культурного процесса.

Инфражанры социально-бытового дискурса бессюжетны и, подобно другим видам дискурса, его тексты определяются и обозначаются собирателями по доминантной теме.

#### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Беларускія народныя прыкметы і павер'і / склад. У. А. Васілевіч. Кн. 1. – Мінск, 1996; кн. 2. – Мінск, 1998; кн. 3. – Мінск, 1999.

*Кавалёва, Р. М.* Жанравы код фальклорнай карціны свету: Няказкавая проза. Дзіцячы фальклор. Загадкі. Казкі / Р. М. Кавалёва, Т. В. Лук'янава. – Мінск, 2012.

*Мелетинский, Е. М.* Статус слова и понятие жанра в фольклоре / Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / под ред. П. А. Гринцера. – М., 1994. – С. 39–105.

*Померанцева, Э. В.* Соотношение эстетической и информативной функций в разных жанрах устной прозы / Э. В. Померанцева // Проблемы фольклора. – М., 1975. – С. 75–82.

*Сержпутоўскі, А. К.* Прымхі і забавоны беларусаў-палешукоў / А. К. Сержпутоўскі. – Мінск, 1998.

*Фрейденберг, О. М.* Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М., 1997.

## ФОЛЬКЛОРИСТИКА КАК НАУКА О НАРОДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Филологическая фольклористика. Концепция фольклора как искусства слова. Разделы фольклористики. В. П. Аникин о теории фольклора. Методология изучения фольклора. В. М. Жирмунский о сравнительно-историческом изучении фольклора. Б. Н. Путилов о методологии сравнительно-исторического изучения фольклора. Интегративная фольклористика в отношении к филологической фольклористике. Проблемы интегративной фольклористики. История термина.

### 10.1. Филологическая фольклористика

Фольклористика как самостоятельная наука сформировалась только во второй половине XIX в. До этого она была растворена в мифологии и этнографии и примыкала к литературоведению. Лишь с появлением термина «фольклор» (*folklore*), включающего понятия «народная мудрость», «народное знание», т. е. духовное наследие прежних поколений, дошедшее из глубин веков до живущего и выраженное в слове – слове речи и художественном слове, фольклористика приобрела возможность получить имя, претендовать на самостоятельность, заявлять права на собственный объект изучения – устное народное творчество. Постепенно стала оформляться общая фольклористика, разрабатывающая теорию фольклора и методологию фольклористических исследований. С объектом исследования определилась этнически маркированная фольклористика, а также филологическая, концептуальной основой которой стало понимание фольклора как искусства слова. Основным предметом изучения последней избраны фольклорные жанры в историческом развитии их художественной формы и содержания<sup>1</sup>.

Вторая половина XIX в. отмечена оформлением научных школ, которые принято называть академическими: мифологической, исторической, школы заимствования, или миграционной, антропологической и др.

Представители *мифологической школы* первоосновой народного творчества считали мифологию и религию, преувеличивая роль мифологи-

---

<sup>1</sup>Ковалева Р. М., Приемко О. В. Интегративная фольклористика : учеб.-метод. пособие. Минск, 2017. С. 9–51.

ческих мотивов в фольклоре. Заслуга этой школы – разработка сравнительно-исторического метода.

Представители *исторической школы* ставили перед собой цель выявить связь фольклора, прежде всего эпоса, с национальной историей, четко ответить на вопросы: где, когда, в каких исторических обстоятельствах было создано то или иное произведение; на какие жизненные и поэтические источники опирались его создатели? Фольклорные произведения они чаще всего истолковывали только как отражение определенной исторической реальности. Заслуга исторической школы – систематизация сюжетного состава и создание исторической географии народного эпоса.

Сторонники *миграционной теории* объясняли сходство фольклора индоевропейских народов заимствованием произведений, миграцией бродячих сюжетов из определенного культурно-исторического центра.

Представители *антропологической школы* при помощи теории самозарождения сюжетов объясняли сходство фольклора народов, не находящихся между собой в этническом родстве или экономико-культурных связях, общностью человеческой природы, сходством психики и мышления людей; однако отрывали фольклорное творчество от социально-экономического развития и конкретной истории народов.

Каждая из школ оказалась важной для литературоведения и фольклористики, поскольку давала методологические обоснования исследованиям. Благодаря Ф. И. Буслаеву фольклор впервые начали изучать в университете не в составе истории литературы, а как отдельный предмет, что стало знаковым явлением для фольклористики<sup>1</sup>.

Виды фольклора многообразны: вербальный, материализующийся в слове; песенный, синтезирующий слово и напев; музыкальный, иначе – фонический фольклор, обращенный к слуху; музыкально-хореографический, танцевальный; песенно-хореографический с включением в хоровод песни; драматическое действие – обрядовое и внеобрядовое. Соответственно, фольклор является предметом изучения разных наук. Фольклорную музыку изучают музыковеды, народные танцы – хореографы, обряды и другие зрелищные формы народного творчества – театроведы, народное декоративно-прикладное искусство – искусствоведы. К фольклорным данным прибегает теория литературы при разработке проблем исторической поэтики. Не обходится без фольклора мифология: без него она теряет твердую почву под ногами, превращаясь из науки в квазинауку. Старые и новые записи фольклора использует диалектология, акцентируя особое внимание на дискурсивной и нарративной фольклорной прозе. Фольклорное слово – неотъемлемая часть вполне самостоятельной ветви фольклористики – этномузыковедения. К фоль-

---

<sup>1</sup>Ковалева Р. М. Актуальные вопросы фольклористики как интегративной дисциплины : учеб.-метод. пособие. Минск, 2020. С. 9–30.



клору обращаются историки, психологи, социологи, лингвисты, этнологи и другие ученые. Для филологов фольклор важен в первую очередь как искусство слова. Но нельзя не учитывать наличие в фольклоре моментов *синкретизма*, т. е. неразрывной связи устного творчества с элементами других искусств. Проблему обозначил известный ученый-фольклорист Ю. М. Соколов, который писал: «Фольклор входит в область сценического искусства (мимика, жест, драматическое действие) при исполнении не только так называемой народной драмы и драматизированных обрядов – свадебного, похоронного, земледельческих, хороводных и других игр, но и при сказывании былин, рассказывании сказки, исполнении песни; он входит также в область хореографического искусства (народные танцы, пляски, хороводы), музыкального искусства (напевы песен). Следовательно, и фольклористика частично совпадает с разделами таких дисциплин, как *театроведение, хореография, музыковедение*.

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

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

Итак, фольклористика не может не вторгаться в пределы театроведения, хореографии, музыковедения, этнографии и языкознания. В свою очередь названные дисциплины, конечно, не могут обойтись без помощи фольклористики»<sup>1</sup>.

Мы считаем, что фольклористика – вся, кроме своего филологического ядра, находится на границах с другими науками, обращается к ним, но уже совершенно на ином уровне, чем в XIX в., – на уровне вполне сложившейся самостоятельной дисциплины, имеющей устойчивое ядро классических работ и собственный научный дискурс, включающий в себя такие разделы, как теория фольклора; история фольклора; история фольклорных жанров; историография фольклористики; организация и методика собирания фольклора; систематизация архивных фондов; текстология и принципы издания фольклора.

Рассмотрению проблем теории фольклора посвящено учебно-методическое пособие «Теория фольклора», предназначенное для студентов-культурологов и искусствоведов. Его автор – лауреат Государственной премии, один из основателей белорусской культурологии, социолог культуры, историк науки, педагог, исследователь нематериального культур-

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

ного наследия Беларуси, доктор философских наук, профессор Энгельс Константинович Дорошевич.

Ученый обозначил цели учебно-методического пособия: ознакомить со спецификой фольклора через характеристику фольклористики как науки, его изучающей; обозначить эволюцию сферы интересов, основных понятий, категорий фольклористики, ее наиболее значимых теоретических и методологических проблем; познакомить с основными этапами записи, научной систематизации и сохранения фольклорных единиц<sup>1</sup>. При подготовке текста к печати Э. К. Дорошевич стремился решить ряд задач: «познакомить читателя с основными понятиями и терминологией теории фольклора; эксплицировать закономерности формирования фольклористики как отдельной научной отрасли; раскрыть потенциал фольклорных памятников для этноэкологии белорусов и ревитализации их нематериального культурного наследия; сформировать аналитическую компетенцию (понимание специфики и значимости) исследователей и преемников фольклорного наследия для моделирования условий ее сохранения в процессе их будущей деятельности»<sup>2</sup>.

Учебно-методическое пособие Э. К. Дорошевича включает три раздела. В первом разделе автор очерчивает проблемное поле фольклористики: рассматривает приметы фольклора, его особенности, историю; выделяет разделы фольклористики; представляет фольклористические школы и направления, определяет методологию фольклористики; актуализирует виды, жанры и поэтику восточнославянского фольклора. Во втором разделе он делает акцент на научных основах практической фольклористики, касающихся собирания фольклора, систематизации и издания фольклора, а также ревитализации фольклора. В третьем разделе «Фольклор и этноэкология» ученый поднимает важные вопросы идентификации постфольклора, становления постфольклора в Беларуси и интенции профессиональной деятельности фольклористов.

### **В. П. Аникин о теории фольклора**

Владимир Прокопьевич Аникин (1924–2018) – советский и российский филолог-фольклорист, доктор филологических наук, заслуженный профессор МГУ им. М. В. Ломоносова, разработавший основные положения теории фольклора.

В 1950 г. В. П. Аникин окончил филологический факультет МГУ. В 1954 г. под руководством В. И. Чичерова защитил кандидатскую диссертацию «Значение народной поэзии в творческом развитии А. Н. Толстого». В 1974 г. защитил докторскую диссертацию «Теория фольклорной традиции и ее значение для исторического исследования былин». В 1979–1995 и 2003–2018 гг. был

---

<sup>1</sup> Дарашэвіч Э. К. Тэорыя фальклору : вучэб.-метаэд. дапам. Мінск, 2016. С. 5–6.

<sup>2</sup> Там же.

заведующим кафедрой русского устного народного творчества филологического факультета МГУ.

В. П. Аникин активно занимался изучением былин, сказок, календарного и свадебного обрядового фольклора, малых жанров народной поэзии, а также фольклоризмом русских писателей XIX–XX вв. В своих работах ученый поднимал вопросы специфики устного народного творчества, исследовал его историю и теорию. Также В. П. Аникин разрабатывал проблемы типологии взаимосвязей фольклора и литературы.

Фольклористика обязана ученому рядом плодотворных исследований и идей, связанных с теорией фольклора. Библиография трудов В. П. Аникина насчитывает более 400 названий, в их числе 23 монографии.

Фундаментальный труд, вобравший огромный научный и педагогический опыт В. П. Аникина, обобщен в его книге «Теория фольклора», скромно названной курсом лекций (М., 2004). В ней дано системное освещение проблем, необходимых для понимания фольклора как самостоятельной области художественного творчества. В. П. Аникин говорит о четырех опорных идеях своей концепции.

1. Фольклорная традиция сохраняется на основе заимствования опыта предшественников. Фольклор своеобразен именно как народное, массовое, варьируемое, развивающееся, традиционное преемственное творчество.

2. Фольклор имеет свой способ воссоздания реальности: он сочетает ее прямое отражение с условным (сублимирующий метод).

3. Структура художественного образа – та основа, над которой возвышается вся грандиозная стилевая система фольклора<sup>1</sup>.

4. Фольклор требует системного анализа, что предполагает истолкование его художественной системности, <...> установление соотношения общерусского начала с локальным, а также национальных и интернациональных свойств<sup>2</sup>.

Оригинальная композиция книги – одна из творческих удач В. П. Аникина. Не повторяя ни плана, ни содержания курса теории литературы, автор предельно ясно раскрыл специфические понятия фольклорной теории и одновременно смог выразить целостное представление о предмете. По мысли В. П. Аникина, композиция книги образует своего рода последовательные круги с единым центром. Начиная с простого, ученый шаг за шагом вводит читателя в область сложнейших проблем. В книгу необходимо вчитываться, вновь и вновь возвращаться к ее идеям. Книга требует размышлений. Главы группируются вокруг общих тем:

- 1) фольклорный процесс;
- 2) жанрообразование, функциональность фольклора, характер художественных обобщений;
- 3) стилирование, структура и фольклорный стиль;
- 4) системность, общерусское и локальное, типология.

Каждая новая тема связана с предыдущими и расширяет объем освещения материала.

---

<sup>1</sup>Аникин В. П. Теория фольклора : курс лекций. М., 2004. С. 13.

<sup>2</sup>Там же. С. 15.

Специфика фольклора, считает В. П. Аникин, не требует выхода за пределы филологии. «Фольклор – особое искусство. Специфичны его природа, характер творческих процессов в нем, специфичны его образно-стилевые свойства и особенности»<sup>1</sup>. Ученый утверждает, что изучить специфику фольклора филологии удастся и с опорой на собственные подходы.

Основной единицей изучения, как принято в традиционной фольклористике, у В. П. Аникина выбран жанр. Именно он, по мнению ученого, – законодатель устного творческого процесса, регулирующий динамику и статику произведений. Соединяя содержательные и формальные признаки, жанр превращается в типовую структурную модель, которая реализует какую-либо целевую жизненную установку. Последнее особенно важно, например, колыбельные и трудовые песни имеют общий формальный показатель – утилизацию ритмического начала, но при этом у них разные жизненные установки. Глава о жанре – одна из наиболее ярких в книге.

Творческий метод фольклора ученый рассматривает как особый мировоззренческий принцип типизации жизненных явлений. Метод – это способ установить соотношение между реальной действительностью и ее изображением в искусстве. Фольклорному методу, по утверждению исследователя, свойственны метафоричность, ассоциативность, мышление по аналогиям, философская наполненность, охват всей полноты жизни. Этот метод, обладающий высоким уровнем типизации, автор предлагает называть *сублимирующим*.

Характеризуя фольклорный творческий процесс, В. П. Аникин подчеркивает, что в нем воспроизведение преобладает над созданием новизны. Рассматриваются вопросы авторства, синкретизма, синтеза, импровизации, канона, контаминации. Исследователь иллюстрирует свои наблюдения хорошо подобранным и тщательно проанализированным фактическим материалом. Он обращается едва ли не ко всем фольклорным жанрам. Анализируются заговоры, песни (трудовые, обрядовые и необрядовые), причитания, сказки, былины, духовные стихи, загадки, частушки, произведения детского фольклора и т. д. Положения, которые отстаивает В. П. Аникин, обязательно доказываются. Это важно еще и потому, что в книге ведется корректная полемика о праве фольклористики на самоопределение, о методе фольклористических исследований и т. д.

В книге хорошо освещены вопросы образности и стиля фольклора как словесного искусства. По утверждению автора, художественный образ синтезирует три основных структурных компонента: ощущение, представление и понятие. В синтезе возможно преобладание одного из компонентов или их равноправие. Преобладание ощущения порождает эмоционально-экспрессивный художественный стиль, представления – картинно-образительный, понятия – иносказательный. Равноправие трех составляющих художественного образа создает гармонический стиль творчества. Все это имеет место в фольклоре.

Обширная область фольклорного стиля не могла быть представлена полностью. В. П. Аникин избрал проблемы, связанные с характеристикой образно-стилевой стереотипии, и рассмотрел ее функциональную при-

---

<sup>1</sup> Аникин В. П. Теория фольклора. М., 2004. С. 7.

роду. Фольклор богат проявлением образного универсализма, обладает стилистическими канонами. Они необъяснимы вне исторического подхода к фольклорной поэтике, а последний неизменно приводит к исследованию фольклора как единой художественной системы.

Отметим важное достоинство книги: поэтика фольклора рассматривается как развивающаяся во времени. С позиций исторической поэтики анализируются художественный метод, жанрообразование, синкретизм, композиция фольклорного произведения; говорится о разных исторических состояниях волшебной сказки, частушки и других жанров.

Наконец, в книге освещены такие проблемы, как общерусское и локальное в фольклоре, его межэтнические связи, типология. Типология блестяще раскрыта на примере пословиц: привлечены их русские варианты и эквиваленты других народов мира, показана восточнославянская общность.

Ученый сформулировал ряд проблем, которые еще не освещены достаточно полно. В их числе вопросы теории фольклора в науке XIX–XX вв., системный анализ, историческое исследование фольклорной поэтики, проблема импровизации, художественный метод фольклора, вопросы классификации.

В. П. Аникину свойственно диалектическое понимание процесса научного познания. Он подчеркивает, что собирание фактов, их классификация и теоретическое осмысление всегда сосуществуют. При нормальном развитии эти три начала согласованы между собой, однако в тот или иной период наука может развиваться однобоко. Никакие теории, утверждает ученый, не должны становиться догмами: это может привести к подгонке материала под теорию. Теория имеет силу лишь тогда, когда применима к предметному анализу.

## 10.2. Методология изучения фольклора

За время своего существования фольклористика выработала ряд методов (от греч. *methodus* – следование, путь) для филологического анализа фольклорных произведений и их структур, объективно присущих тексту. Фольклористические методы используются при изучении произведения в связи с традицией, окружающей средой (культурно-исторической, этнографической, социальной, семиотической, психологической и т. д.) либо вне связи с ней (структурный метод, теоретическая поэтика). Произведение является лишь одним из элементов системы «Фольклор», поэтому ни один из существующих фольклористических методов не может соответствовать всем системным принципам и играть роль универсального метода по отношению к системе «Фольклор». Однако каждый из фольклористических методов может открывать какую-то сторону изучения фольклора.

Традиционно фольклористика использует такие методы изучения фольклора, как ареальное, диахронное, комплексное, региональное, синхронное, системное, типологическое, текстологическое, функциональное

исследование фольклора в целом и его отдельных явлений. Они подробно описаны в научной литературе. Так, *историко-генетический метод* нацелен на поиск исторической, национальной основы фольклорных образов, сюжетов, мотивов; *историко-типологический* – на выявление универсальной повторяемости во всех областях фольклорного творчества в исторической ретроспективе, на поиск типологических параллелей в историко-фольклорном процессе, в генезисе и эволюции фольклорных произведений, в их семантическом многообразии и исторических связях.

*Сравнительный метод* исследования использовали представители антропологической школы и школы заимствования, но преследовали разные цели.

Родоначальником *сравнительно-исторического метода* считается академик Александр Николаевич Веселовский. Отмечалось, что на разработку сравнительно-исторического метода повлияли работы и выводы французского философа, историка и литературоведа И. А. Тэна – основоположника *культурно-исторического метода*. Признавая принцип историзма основной метода, А. Н. Веселовский подмечал, что культурно-историческая школа проходит мимо повторяемости явлений, исключая тем самым рассмотрение дальнейших рядов культуры. Ученый привлекает внимание к синхронному изучению различных, притом не обязательно соседних, рядов культуры. Исследователь подчеркивает, что каждая культурная область имеет свою специфику развития, а потому некорректно говорить об «отставании» или «застойности» неевропейских народов. В этом состоит преимущество созданной А. Н. Веселовским всемирно-исторической школы перед культурно-исторической. Кроме того, ученый обратил внимание на связь, существующую между «крупными явлениями» и «житейскими мелочами». Одним из первых он включает в контекст словесного искусства бытовой фон с его лингвистическими и психологическими составляющими, дающими богатый «материал для сравнений»<sup>1</sup>. Наряду с *традицией реальность* – один из важнейших элементов системы *фольклор* в «Исторической поэтике» А. Н. Веселовского.

Специфику *сравнительно-исторического метода* определяют сравнение и сопоставление, принадлежащие, по мнению ученого, к числу наиболее общих принципов культуры и жизни. В основе метода – генетическое и типологическое изучение повторяемости явлений. А. Н. Веселовский обращал внимание на изучение явлений, принадлежащих к разным национальным словесно-художественным традициям. Концепции А. Н. Веселовского развивает В. М. Жирмунский – один из основоположников отечественной компаративистики. Подчеркивая методическую значимость такого приема, как сравнение, он провел дифференциацию видов сравне-

---

<sup>1</sup>Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход : учеб. пособие. М., 2011. С. 59–92.

ния в фольклористике и выявил несколько типов: сравнение «*историко-генетическое*, рассматривающее сходные явления как результат их родства по происхождению» и сравнение «*историко-типологическое*, объясняющее сходство генетически между собой не связанных явлений сходными условиями общественного развития»<sup>1</sup>. Кроме того, он выделил сопоставительное сравнение и сравнение, устанавливающее заимствования.

*Структурный метод* демонстрирует принцип имманентного исследования художественного текста. Он включает использование таких терминов, как отношение, элемент, уровень, оппозиция, положение, вариант, инвариант. Находясь в рамках текстовой реальности, исследователь осуществляет анализ в целях установления принципов организации всех элементов текста в художественное целое. В отечественной филологии структурный метод презентовался в начале 1960-х гг. в трудах тартуско-московской школы, чье формирование опиралось на идеи русской формальной школы 1920-х гг. и структурной лингвистики Ф. де Соссюра. Художественный текст рассматривался как многоуровневая иерархическая система. Выделялись уровни фоники, метрики, строфики, лексики (метафора, метонимия и т. п.), грамматики (контраст, противопоставление, сопоставление и т. д.), синтаксиса, семантики (смысл текста в целом). Для прозаических произведений выделялись еще фабула, сюжет, хронотоп (моделирование художественного пространства и времени). Холисты (целостники) стремились учитывать все уровни структуры, аналитики (дескриптивисты) нацеливались на углубленное изучение каждого уровня по отдельности.

Вызывает интерес *деконструкция* – особая исследовательская стратегия деструкции – реконструкции текста, при которой учитывается взаимное влияние друг на друга исследователя и текста, образующих единую систему. Предшественники метода – русские ученые М. М. Бахтин и О. М. Фрейденоберг. Термин предложен французским ученым Жаком Деррида, разработавшим принципы деконструктивного анализа. Практически деконструкция всегда применялась в фольклористике в тех случаях, когда перед исследователем стояла задача выявления скрытых смыслов произведения, по терминологии Ж. Деррида – «спящих», «остаточных», а также внутренней противоречивости текста.

Известный ученый П. Г. Богатырев считается создателем оригинального научного метода, названного им *функционально-структуральным, статистическим* или *синкретическим*. Ученый выступал против псевдонаучных реконструкций и интерпретаций фольклора, полагая, что им должно предшествовать тщательное синхронное изучение явления и его функций в данный момент. Он по праву считается одним из зачинателей

---

<sup>1</sup> Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Литература и методы ее изучения. С. 262.

семиотического изучения народной духовной культуры и фольклористического театроведения как специальной научной области.

В основе *системного* подхода лежит рассмотрение фольклора как системы. В главе 4 система «Фольклор» была представлена в схематическом виде. В этой системе, как видим, нет автора в современном понимании данного термина. Вместо него есть функциональное триединство ««автор» – носитель традиции – слушатель». Теоретически каждый носитель традиции может выступать в роли «автора»-исполнителя и слушателя. Объединяющим моментом фольклорного триединства является автокоммуникация: обращение к собственному художественному опыту, исполнение для себя и для своих в естественных (аутентичных) условиях бытования фольклора. Обращает на себя внимание размещение фольклорного произведения: оно находится в крайней правой позиции. Произведение автономно и независимо, принадлежит всем: носителям традиции, исполнителям, фольклорному «автору», реципиентам (слушателям).

Каждый компонент системы, в свою очередь, может рассматриваться как система, значит, к любому из них могут быть применены собственные методы исследования. Так, *формальный и структурный методы* посвящены изучению произведения как сложной иерархической системы. *Культурно-исторический метод* и *герменевтика* изучают взаимоотношение комплексов «автор / носитель традиции / слушатель ↔ традиция». *Социологический метод* сфокусирован на отношениях «автор / носитель традиции / слушатель ↔ реальность». *Рецептивная эстетика* занимается отношениями «реципиент ↔ фольклорное произведение» и «фольклорное произведение ↔ реципиент», а *нарратология* изучает художественное произведение как автономную структуру, реализация которой осуществляется в ходе активного «диалогического взаимодействия» писателя и читателя (в литературе), «автора / носителя традиции / слушателя ↔ реципиента» (в фольклоре). *Сравнительно-исторический метод* и *компаративистика* изучают сопоставление национальных фольклорных систем. Используя *системно-синергетический подход* к литературе, авторы одноименного учебника представили систему «Литература», центральный элемент которой – произведение. Такой подход позволил им раскрыть эмерджентные свойства в системе, а также применительно к системе «Литература» разделить «зоны ответственности» различных методов и подходов<sup>1</sup>.

В фольклористическом континууме у каждого метода также имеются свои «зоны», собственные возможности открывать какую-то сторону изучения фольклора. В частности, *психологический подход* представлен разнородными и подчас противоречивыми явлениями – специальным направлением в общей психологии (психология искусства), опирающимся

---

<sup>1</sup>Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Литература и методы ее изучения. С. 35.



на эмпирику, фрейдизмом, аналитической психологией К. Г. Юнга, новыми подходами последователей З. Фрейда и К. Г. Юнга. При всех различиях школ и методов общее в психологическом подходе к фольклору видится в ориентации на изучение психологии фольклорного творчества, этнопсихотипа фольклорного «автора», психопэтики, граней жанрового психологизма в фольклоре, психологии восприятия фольклора. В системе «Фольклор» сторонников психологического подхода интересуют в первую очередь связи «автор / носитель традиции / слушатель ↔ реципиент» и «реципиент ↔ фольклорное произведение». В отечественной науке психологический метод обязан своим развитием трудам А. А. Потебни, широко использовавшего фольклорные материалы, и Д. Н. Овсяннико-Куликовского, писавшего «о душе чувствующей и душе мыслящей». Новаторская идея А. А. Потебни – существование внутренней формы слова как отношения содержания к сознанию. Именно он разработал положение о том, что произведение отражает не действительность, а авторское представление о ней, значит, представление фольклорного «автора» о реальности столь же субъективно, как представление о нем профессионального писателя. Огромный интерес вызывают психологические разработки лингвиста Д. Н. Овсяннико-Куликовского, для которого язык значим тем, что с ним творчество, миф, религия превращаются в психологическую форму<sup>1</sup>.

Не теряют своей актуальности методы мифопоэтики и ритуально-мифологические подходы. *Мифопоэтика* – серия методов, ориентированных на изучение мифологических структур и образов, первобытных смыслов и значений в художественных произведениях. *Ритуально-мифологические исследования* восходят к работам Дж. Фрэзера и кембриджской школы. Они нацелены на поиск явных и скрытых аналогий, связывающих фольклорные художественные явления (жанры, сюжеты, образы, мотивы, тропы и др.) с *обрядами* и *ритуалами*, в широком смысле – с переходными (календарными, посвятельными, семейными, искупительными) обрядами, и направлены на изучение внутренней структуры фольклорно-этнографических комплексов, мифосемантики образов, мотивов, сюжетных ситуаций и т. д.<sup>2</sup>

*Методика полевого изучения* – это комплекс научно-обоснованных приемов выявления, наблюдения, фиксации, описания фактов фольклорного творчества. Используются *методы экспериментального исследования, включенного (непосредственного) наблюдения, опроса, анкетирования*<sup>3</sup>. Полевые исследования играют важную роль в развитии теоретической фоль-

---

<sup>1</sup> См. подробнее: Ковалева Р. М., Приемко О. В. Интегративная фольклористика : учеб.-метод. пособие. Минск, 2017. С. 177–219.

<sup>2</sup> Там же. С. 72–111.

<sup>3</sup> Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. Мінск, 2006. Т. 1. С. 139–140.

клористики. Они не только формировали ее информационно-текстовую базу, но и определяли вектор научных интересов. Исследователи вспоминают, например, какие последствия имели опыты полевой фиксации и издания былин и сказок. Сборники П. Н. Рыбникова и А. Ф. Гильфердинга не только дали толчок исследованию героического эпоса, но и способствовали формированию отечественной исторической школы, инициировали интерес к проблеме исполнительства и сказительских школ<sup>1</sup>.

*Метод включенного наблюдения*, или *антропологический эмпиризм*, весьма продуктивен, поскольку дает простор для изучения коммуникативного характера фольклорного процесса в синхронии и диахронии через масштабную презентацию этнодискурса одной личности. Под этнодискурсом понимается сфера высказываний человека фольклорного о себе, фольклорных традициях семьи, народной культуре своей местности. Примером использования метода включенного наблюдения может служить книга Г. И. Лопатина «Варвара Грецкая як з’ява беларускай народнай культуры». В ней представлен фольклорно-этнографический репертуар и портрет Варвары Грецкой, которую ученый характеризует как человека традиции. Преимущество эмпиризма состоит в его достоверности. На примере истории длительных пятнадцатилетних (2005–2020) взаимоотношений с Варварой Грецкой из отселенного поселка Амельное Ветковского района ученый показал, каким образом диалог связывает собирателя с собеседником, как формируется в их сознании философия общего дела, в какой степени раскрывается собеседник перед фольклористом. Своим проектом Г. И. Лопатин засвидетельствовал, что философия и методика собирательской работы претерпевают изменения, склоняясь в сторону изучения антропологии фольклорной традиции в лице реальных личностей, сосредоточиваются на выявлении их внутреннего мира.

Все большую популярность в фольклористике приобретают междисциплинарные исследования, использующие методы двух или более наук, – собственно фольклористический и, например, социологический, психологический, литературоведческий и т. п. Так, соединение методологии фольклористики и социологии дает возможность изучать фольклор как общественное явление, закономерности его функционирования в обществе, влияние социальных факторов на художественную систему фольклора в целом и идейное содержание фольклорных произведений (специально отмеченные характеры, конфликты, проблематика, образность и т. д.)<sup>2</sup>. Синтез собственно фольклористического с литературо-

---

<sup>1</sup>Иванова А. А. Полевые исследования в истории отечественной фольклористики // Актуальные проблемы полевой фольклористики / редкол.: А. А. Иванова (отв. ред.) [и др.]. М., 2004. Вып. 3. С. 30.

<sup>2</sup>Ковалева Р. М. Актуальные вопросы фольклористики как интегративной дисциплины : учеб.-метод. пособие. Минск, 2020. С. 34–65.

ведческим позволяет изучать феномен *вторичного эстетического переживания* художественных объектов, циркулирующих в сфере словесного искусства, т. е. фольклоризм литературы и встречный процесс – фольклоризацию литературных и инициарных произведений, не являющихся ни фольклором, ни литературой (творчество самодеятельных авторов, местных бардов, городские канты и др.). Иницируется появление специальных терминов – фольклорема, автомифологема и подобных. Характер и степень интеграции литературного с фольклорным служат критерием эстетической оценки результатов взаимодействия фольклорных, литературных, инициарных произведений<sup>1</sup>.

**В. М. Жирмунский**

### **о сравнительно-историческом изучении фольклора**

Виктор Максимович Жирмунский (1891–1971) – один из основателей советского сравнительно-исторического литературоведения. В своей работе «Проблемы изучения народно-поэтического творчества (Материалы по изучению проблемы)» (Изв. АН СССР. Отд-ние рус. яз. и лит. Т. 18. Вып. 6, 1959) он пишет: «При сравнительно-историческом изучении фольклора необходимо выделить следующие различные, хотя и взаимосвязанные задачи, смешение которых нередко приводит к существенным недоразумениям и ошибкам: а) сравнение историко-генетическое, рассматривающее сходство между явлениями как результат их родства и последующих исторически обусловленных расхождений в их дальнейшем развитии; б) сравнение, устанавливающее международные культурные взаимодействия, «влияния» и «заимствования», или «сотворчество», обусловленное историей, близостью данных народов и предпосылками их общественного развития; в) сравнение историко-типологическое, объясняющее сходство генетически между собой не связанных явлений сходными условиями общественного развития».

Научная деятельность В. М. Жирмунского получила широкое мировое признание. Будучи главой школы сравнительно-исторического изучения фольклора и средневековой литературы, автором целого ряда ценнейших исследований по теории и истории устных традиций и редактором изданий эпосов различных народов, он играл в фольклористике заметную роль. Уникальный фольклорный материал, собранный им в 1920-х гг. (народные песни и баллады немцев-колонистов в России), послужил отправной точкой для сопоставительного анализа устной песенной традиции и книжного германского эпоса с последующим выходом в теорию фольклора и с привлечением эпоса народов СССР.

Начало собирательской деятельности В. М. Жирмунского относится к 1924 г. В рамках своего диалектологического семинара он записывал разговоры немецких колонистов в России и Украине. Во время полевых записей В. М. Жирмунского интересовали также народные песни, в том числе старинные баллады, вывезенные колонистами из Германии. В. М. Жирмунский

---

<sup>1</sup> См. подробнее: *Ковалева Р. М., Приемко О. В.* Интегративная фольклористика : учеб.-метод. пособие. Минск, 2017. С. 111–123.

и его ученики составили целую коллекцию народных песен, которые они распределили по темам и месту записи (в основном в Ленинградской и Новгородской областях – на севере, в Украине и Крыму – на юге). В. М. Жирмунский собрал уникальный фольклорный материал, имеющий большое научное значение для многих последующих исследователей.

В. М. Жирмунский не только собирал, но и исследовал народные песни. В 1933 г. была опубликована его статья «Немецкие народные песни» (Литературная газета. 1933. 11 дек. № 57), а в 1935 г. – сопоставительная работа, написанная на основе собранного в экспедициях материала, – «К вопросу о странствующих сюжетах: Литературные отношения Франции и Германии в области песенного фольклора» (Изв. АН СССР. Отд-ние обществ. наук. 1935. № 9. С. 775–811).

В начале 1930-х гг. В. М. Жирмунский вынужден был прекратить работу в этом направлении, что было связано с изменением государственной политики. В феврале 1933 г. В. М. Жирмунский был в первый раз арестован как так называемый немецкий шпион; затем последовали еще два ареста: в 1935 и 1941 гг., каждый раз на один месяц. Освобождение ученого удавалось только благодаря активным стараниям его коллег, друзей и родственников. После депортации российских немцев в Казахстан и Сибирь на долгое время были прекращены исследования немецких диалектов и фольклора колонистов.

В докладе для IV Международного съезда славистов в Москве «Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса» (М., 1958) В. М. Жирмунский систематизировал и рассмотрел в сравнительно-историческом ключе обширный материал из области славянского фольклора (героический эпос, баллады и другие жанры).

Ученого интересовал также тюркоязычный эпос, на базе которого проводились широкие сравнительно-исторические разыскания, разрабатывалась сравнительно-историческая типология эпического творчества. В. М. Жирмунский сочетал историко-генетическое и историко-типологическое сравнение с глубоким изучением фактов этнографии, этнической и политической истории, что позволило ему поднять на высшую ступень теорию эпоса в целом и стать самым авторитетным специалистом по эпосу в современном мире.

Результаты исследований по эпосу народов Средней Азии обобщены В. М. Жирмунским в ряде докладов, статей, книг. Здесь можно назвать написанную совместно с Х. Т. Зарифовым книгу «Узбекский народный героический эпос» (М., 1947), большое исследование о киргизском эпосе «Введение в изучение эпоса “Манас”» в сборнике «Киргизский героический эпос “Манас”» (1961), «Сказание об Алпамыше и богатырская сказка» (1959). В своих исследованиях, особенно в работах, посвященных генезису и истории эпических сюжетов, мотивов и образов, проблемам их общности и взаимосвязей, В. М. Жирмунский обосновывает важный тезис о том, что «черты сходства между героическим эпосом разных народов имеют почти всегда типологический характер». В. М. Жирмунский исследует связь эпоса в целом и его различных элементов с исторической действительностью, с социальными и бытовыми институтами определенных эпох, объясняя це-

лый ряд сходных явлений в эпосе при помощи данных этнографии. В свою очередь, работы В. М. Жирмунского содержат ценный материал для историков и этнографов, помогая более глубоко проникнуть в особенности развития культуры народов в далеком прошлом и в современности.

Труды В. М. Жирмунского, посвященные эпическому творчеству, составляют вклад советского ученого в мировую науку и открывают новые широкие возможности для дальнейшей разработки проблем генезиса и исторического развития народного эпоса.

### **Б. Н. Путилов о методологии сравнительно-исторического изучения фольклора**

Борис Николаевич Путилов (1919–1997) – выдающийся ученый XX в., фольклорист-путешественник, этнограф, специалист по мировому эпическому наследию. Его работы, посвященные общетеоретическим вопросам фольклора, оказали огромное влияние на разработку проблем специфики устного народного творчества в отечественной науке.

Исследователь в области методологии сравнительно-исторического изучения фольклора родился в семье школьных учителей. После окончания школы в 1936 г. поступил в Ленинградский педагогический институт им. А. И. Герцена, куда его привело желание получить литературное образование. Он мечтал стать писателем. Но постепенно Б. Н. Путилов увлекся фольклором как предметом научного изучения. «Научные горизонты» в области фольклора ему открыл известный фольклорист, специалист по сказке, профессор Н. П. Андреев (1892–1942), сторонник исторического изучения фольклора. Н. П. Андреев первый разработал периодизацию истории русского фольклора, соотнес с выделенными периодами историю жанров. Идею историзма Б. Н. Путилов усвоил именно от него и в его трактовке, хотя позже увидел недостатки теории своего учителя.

После окончания Ленинградского педагогического института в 1940 г. Б. Н. Путилов был направлен на работу преподавателем в Ленинградское военное училище НКВД, расположенное в г. Сортавала Карело-Финской ССР. С началом Великой Отечественной войны перешел на работу в районную газету в г. Волхове, работал в школе в Ивановской области, в областном радиокомитете Чечено-Ингушской АССР, участвовал в строительстве оборонительных рубежей Грозного. Награжден медалями «За оборону Кавказа» и «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.».

С 1943 г. – старший преподаватель Грозненского педагогического института, где читал курсы русского фольклора и древнерусской литературы. Занимал должности доцента, заведующего кафедрой литературы, заместителя директора института по научной и учебной части. В октябре 1948 г. под руководством А. М. Астаховой защитил в Ленинграде кандидатскую диссертацию на тему «Русские исторические песни XI–XIX вв. на Тереке» (официальные оппоненты – М. К. Азадовский и А. Н. Лозанова). В работе Б. Н. Путилов сумел точно обозначить проблемы, связанные с изучением локальной песенной культуры, которую сопоставил с общерусской. В описании исторических песен Б. Н. Путилов пытается проследить развитие жанра от XVI до конца XIX в. и отмечает, что историческая песня идет по пути явной ассимиляции с другими поэтическими жанрами.





путей исследования истории фольклора»<sup>1</sup>. Историко-типологический метод, по утверждению Б. Н. Путилова, позволил изучить генезис, ранние формы истории, закономерные этапы развития фольклорных жанров, использовать в целях исторической реконструкции разностадиальный материал фольклора различных народов, на ином уровне рассмотреть сюжеты, мотивы, системы образов, формы бытового функционирования фольклора и др. Ученый был абсолютно уверен, что сравнительный историко-типологический подход дает возможность глубоко и полно раскрыть фольклорную специфику в ее закономерных обусловленностях и динамике.

### **10.3. Интегративная фольклористика в отношении к филологической фольклористике**

#### **Проблемы интегративной фольклористики**

Время от времени в развитии наук, говоря словами синергетиков, наступает своеобразная точка бифуркации, после чего они начинают структурироваться по-иному. Видимо, в эту фазу вступила и фольклористика как система, способная при решении собственных задач взаимодействовать с рядом других дисциплин, образуя поле интегративных исследований<sup>2</sup>.

Двадцатое столетие показательно мощным всплеском интегративных процессов в области как естественных, так и гуманитарных наук. Биохимия, биофизика, астрофизика и подобные названия становятся понятными и привычными. Важность и продуктивность междисциплинарных исследований ярко продемонстрировали этнолингвистика и другие научные направления. Приходится констатировать, что в этих случаях приоритет принадлежит российским ученым, но они проложили путь и белорусским. Белорусские фольклористы к тому времени также имели определенный опыт междисциплинарных исследований. Тенденция к научному оформлению особой области фольклористики – интегративной – была налицо, дело оставалось за малым – ее легализацией.

Основные проблемы интегративной фольклористики:

- ◆ проблема типологического изучения внутрифольклорных интегративных связей;
- ◆ типологического изучения внетекстовых интегративных связей фольклорного творчества;
- ◆ теоретического и методологического самоопределения интегративной фольклористики относительно филологической.

---

<sup>1</sup>Путилов Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. С. 241.

<sup>2</sup>Ковалева Р. М. Актуальные вопросы фольклористики как интегративной дисциплины. С. 7–8.



В понимании фольклора мы исходим из определения, данного К. В. Чистовым в книге «Народные традиции и фольклор» (1986): «Фольклор – это совокупность устных словесных текстов (структур), функционирующих (или функционировавших) в быту какого-либо этноса или его какой-либо локальной, профессиональной или иной первичной, контактной группы» (с. 6). Надо сказать, что до сих пор понятия «фольклор» и «устное народное творчество» не различаются. Словосочетания «устное поэтическое творчество», «устное народное творчество» и подобные прочно вошли в научный обиход благодаря авторитету академика Ю. М. Соколова, и никто, кроме К. В. Чистова, не обращал внимания на его формульную ошибку: «Под фольклором прежде всего разумеется устное поэтическое творчество широких народных масс». Среди них и автор заметки о фольклоре в энциклопедии «Беларускі фальклор», где читаем: «Фальклор ... тое, што народная паэтычная творчасць», хотя это совершенно разные уровни фольклорного процесса.

Внетекстовые связи фольклора как искусства слова возникают в процессе фольклорного творчества, субъектом которого является фольклорный «автор». Именно его художественное мышление обращено к реальной действительности – материальной, духовной, психической, социальной, ментальной и т. д. Как и вся культура, фольклор говорит на языке психики и сознания человека той или иной эпохи. Следы сохраняются в фольклорных произведениях до наших дней. Данное обстоятельство позволяет ученым в той или иной мере восстанавливать историческую динамику интегративных процессов в фольклорном творчестве и его продуктах – фольклорных текстах. Нами выделяются следующие виды интеграции: *языковая* – если бы ее не было, потомки совершенно не понимали бы фольклорные произведения; *мифологическая* – ей фольклор обязан богатством изобразительно-выразительных средств; *мифоисторическая* – этническая история может интегрироваться в фольклор только на крыльях мифа; *христианская*, когда фольклор становится местом диалога двух разных культур – языческой и христианской; *внутривариантная* – с положительными, отрицательными и нулевыми эстетическими результатами; *межтекстовая* и *межсюжетная*, известная как творческая или механическая контаминация; *межжанровая* – это особый путь развития фольклора, его обогащения; *этнографическая* – с семантизацией и эстетизацией бытовых явлений и фактов, которые становятся органической частью художественного произведения. Как видим, интегративность – одна из важнейших функций фольклорного творчества, а типы интегративных процессов инициируют соответствующие междисциплинарные исследования<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Ковалева Р. М., Приемко О. В. Интегративная фольклористика. С. 30–38.

## История термина «интегративная фольклористика»

Авторы данного учебно-методического пособия впервые использовали термин «интегративная фольклористика» в коллективном сборнике «Вулей і пчолы. Вектары сучаснай фалькларыстычнай школы БДУ» (2011). Отдельные разделы сборника посвящаются проблемам мифофольклористики, социофольклористики, гендерной фольклористики (термины наши), этнофольклористики. Был очерчен круг интегративных направлений в самой фольклористике, на конкретном материале анализировались интегративные процессы в жанровом поле фольклора, а также интеграция фольклорного и мифологического в пределах национальной мифосферы (термин наш). В БГУ было издано учебно-методическое пособие Р. М. Ковалевой и О. В. Приемко «Интегративная фольклористика» для студентов-филологов (2017). В нем представлены научно и методически ориентированные материалы по следующим темам: «Фольклористика на пути от дифференциации к интеграции», «Интегративные процессы в фольклоре и системе словесного искусства как предмет изучения», «Мифофольклористика», «Эстофольклористика», «Этнофольклористика», «Лингвофольклористика», «Социофольклористика», «Психофольклористика». В 2020 г. там же вышло в свет учебно-методическое пособие Р. М. Ковалевой «Актуальные вопросы фольклористики как интегративной дисциплины» (2020). В нем впервые концептуально представлены возможности фольклористики как интегративной науки в сфере развивающего обучения филологов. Цель пособия – выделить актуальные, неактуальные и спорные вопросы современной фольклористики, чтобы помочь студенту критически освоить устоявшиеся или спорные концепции и подходы.

До недавнего времени, когда бы ни заходила речь о положении фольклористики в кругу родственных и смежных дисциплин, обязательно подчеркивалась ее тесная связь с литературоведением, мифологией, этнографией, диалектологией, как позже – с психологией, социологией, культурологией и другими науками, однако выяснение характера этой связи оставалось в области намерений. На наш взгляд, специфика современной филологической фольклористики определяется тем, что она вся, кроме своего классического ядра, находится на стыке с другими науками разного профиля, где формируется область интеграции. В связи с этим обозначаются особые подходы к изучению фольклора. Выделение интегративной фольклористики меньше всего посягает на устоявшиеся представления о фольклористике, ее филологических целях и задачах, объекте и предмете исследования. Это объективная необходимость оценить состояние данной научной дисциплины с учетом новых тенденций.

Первостепенная задача интегративной фольклористики состоит в убедительном определении круга свойственных ей научных проблем,



слов – от архаичного до современного. В пределах концепированной сферы мифологическая или мифоритуальная идея (например, идея неперсонифицированного древнейшего божества, гармонизации мира, переходных процессов и т. д.), интегрируясь с фольклором, получает жанрово-видовое оформление.

Мифофольклорист рассматривает миф как посыл к фольклорному творчеству, а фольклорные произведения – как носителя мифологем, с которыми связывается ряд представлений и смыслов. Мифофольклорист изучает мифологемы исключительно в художественном контексте, исходя из идейного содержания конкретного произведения, а не абстрактно. Это помогает избегать насилия над семантикой мифологемы, когда зачастую ей произвольно приписываются несвойственные в данном случае значения. Фольклорная мифологема воспринимается на фоне национальной традиции и в отношении к национальной мифосфере. Мифосфера – не собрание мифов, а целокупность коллективного бессознательного, мифологического сознания, мышления, представлений и мифотворчества в его вербальной (фольклорной) и невербальной форме.

Цель **эстофольклористики** – изучение феномена *вторичного* эстетического переживания художественных объектов, циркулирующих в сфере словесного искусства, т. е. фольклоризма литературы и встречного процесса – фольклоризации литературных и инициарных произведений, строго говоря, не являющихся ни фольклором, ни литературой (творчество самодельных авторов, местных бардов, городские канты и др.). В фокусе исследований эстофольклориста находится *типология* фольклоризма и фольклоризации. Специальные термины эстофольклористики – фольклорема, автомифологема и др. Характер и степень интеграции литературно-фольклорного служат критерием *эстетической оценки* результатов взаимодействия фольклорных, литературных, инициарных произведений.

**Психофольклористика** имеет следующий круг проблем, подлежащих специальному исследованию: психология фольклорного творчества, этнопсихотип фольклорного «автора», основы психопэтики, грани жанрового психологизма, психология восприятия фольклора и возможные другие. Данная ветвь интегративной фольклористики находится в стадии становления, но важность ее разработок не подлежит сомнению. Полагаем, что они обеспечат переход от ряда умозрительных аксиом, характерных для прежней фольклористики, к научно обоснованным концепциям. К примеру, традиционно считается, что фольклор – выразитель лучших черт национального характера, который в свою очередь является составной частью этнопсихотипа. Однако как быть с тем, что этнопсихотип фольклорного «автора», согласно нашим исследованиям, не соотносится ни с национальным психотипом, ни с национальным характером? И, видимо, это закономерно, поскольку фольклорный «автор» вовсе не плоть от плоти народа, а творческое меньшинство. Именно это обстоя-

тельство позволяет ему быть выразителем не только общих чаяний и народных ожиданий, но и высоких идеалов, обогащающих и поднимающих народ на новый морально-нравственный и эстетический уровень.

**Социофольклористика** – термин неустоявшийся, но само направление интегративной фольклористики имеет богатую историю, изобилующую спорами, дискуссиями, диаметрально противоположными теориями и подходами к фольклору. О чем шли споры? Прежде всего о социальной природе фольклора и его создателей. Социальный портрет фольклорного «автора» до сих пор является «белым пятном» в фольклористике.

По-разному определялась социокультурная среда создания и бытования фольклорных жанров. Не все ясно с адресацией произведений тому или иному сообществу, а также с чем связаны табу и ограничения. Фольклор – индикатор общественного настроения, однако методика его выявления на основании анализа фольклорных произведений находится в стадии разработки. Признается роль фольклора в формировании социальных ценностей и приоритетов, но механизм воздействия не описан. Фольклористика прошла мимо проблемы соотношения фольклора больших и малых сообществ в национальной культуре.

Еще одна проблема, нуждающаяся в осмыслении, – динамика «волн» социальной тематики в фольклоре. Коммуникативная стратегия воплощения и обнародования социальной проблематики во встречных потоках, например, в солдатских песнях и в лирических песнях о солдатах, в песнях бурлацких и о бурлаках, трудовых и о труде и подобных различна. Существует проблема естественного воплощения социальной темы и насильственного внедрения в фольклорное пространство.

Мы очертили только небольшой круг вопросов, проблем и тем, которые могут заинтересовать социофольклориста.

Для **геофольклористики** важно определить роль этногеографических факторов в формировании стиля фольклорных жанров и жанровых разновидностей у разных народов, что может иметь отношение к антропологии национального фольклора. Эта ветвь интегративной фольклористики сфокусирована на анализе территориального распространения тех или иных фольклорных явлений, а также на изучении локально-региональных парадигм. Например: обряд вождения и захоронения «стрелы» («Страла») является исключительно восточнобелорусским достоянием, а кустовая обрядность («Куст») зафиксирована только в Западном Полесье. До сих пор не получен внятный ответ на вопрос, поставленный белорусским фольклористом В. А. Василевичем: почему «вялікая колькасць прыведзенага Пяткевічам бытавала ў выключна вузкім рэгіёне і фактычна не мела варыянтаў у іншых фальклорных выданнях»? Имеется в виду монография Ч. Петкевича «Речицкое Полесье», изданная в 1928 г. в Кракове. То же относится к былинам, ряд сюжетов которых известен на очень

ограниченной территории и вряд ли когда-либо имел общерусское распространение. Рекомендуем обратить внимание на книгу белорусского этномузыковеда З. Я. Можейко «Песні беларускага Паазер’я» (1981). В ней есть раздел «Раёны пашырэння тыпавых каляндарных напеваў» с 11 картами. Из них следует, что те или иные календарные напевы распространены неравномерно, могут быть локально ограниченными или вовсе отсутствовать. В частности, обрядовая колядная игра «Жаніцьба Цярэшкі» и напевы сосредоточены по линии север – юг и отсутствуют на западе и востоке.

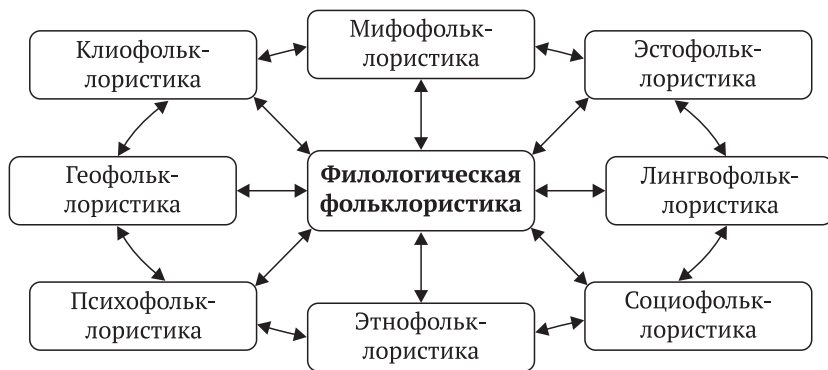
Предмет исследования **клиофольклористики**, название для которой появилось только в самое последнее время, достаточно обширен, но вполне определен. Это, прежде всего, история фольклора (в частности, история его зарождения) и отражение истории в фольклоре.

Клиофольклористика исследует причины сдвигов, ускорения или замедления фольклорного процесса. Интенсивность фольклорного процесса предстает переменной величиной. Она то повышается, то понижается, причем повышается при «вбросе» новой жанрово-видовой модели, последовавшей от инициарного геноавтора и потребовавшей от фольклорного «автора» массы творческих усилий по ее усвоению, наполнению, переработке. Освоение нового и закрепление его в традиции постепенно понижает интенсивность процесса, переводит его в экстенсивный план и ведет к ослаблению традиции, сокращению сферы бытования и географического распространения жанра или его отдельных разновидностей. В любом случае причины сдвигов, ускорения либо замедления следует искать в исторических обстоятельствах.

Еще одна актуальная проблема клиофольклористики – выявление механизма обработки исторических фактов инициарным и фольклорным «автором», о которых допустимо говорить как о соавторах-симбионтах, соединяющих жанр и текст. В белорусской фольклористике это *terra incognita*, но без ее уяснения невозможно понять, как соотносится белорусский фольклорный «автор» с национальным характером. Время требует от ученых расширения методологической базы исследований. Фольклористам БГУ уже приходилось говорить об археологии белорусского устно-поэтического творчества как о проблеме клиофольклористики, а также о продуктивной перекличке методов археологии и исторической фольклористики при обращении последней к археологии фольклора, о видимом различии результатов реконструкции (культурные артефакты у археологов и архаичные смысловые структуры у клиофольклористов) и об их возможной синхронизации.

Любая научная концепция только в том случае имеет право на существование, если обладает объяснительной и предсказательной силой. Концепция интегративной фольклористики объясняет обращение современной филологической фольклористики к данным других наук

развитием самой науки об устном народном творчестве, подталкивающим ее к переходу на новые рубежи и к освоению новой методологии. Еще Ю. М. Соколов, склонный отождествлять фольклор и литературу, тем не менее подчеркивал, что такое сложное явление, как фольклор, не может не быть объектом, изучаемым с разных сторон. Формирование этнофольклористики, лингвофольклористики, психофольклористики в этом плане вполне закономерно. Данные направления имеют богатую предысторию и оформились как самостоятельные не на пустом месте.



Интегративные векторы филологической фольклористики

Концепция интегративной фольклористики, как выяснилось, обладает прогностической силой, что позволило нам выделить и обосновать перспективность исследований в русле мифофольклористики, этофольклористики, лингвофольклористики, психофольклористики, социофольклористики, этнофольклористики, геофольклористики, клиофольклористики. Все ветви интегративной фольклористики самостоятельны лишь относительно. Исследования интегративного плана получают смысл только при опоре на достижения филологической фольклористики с ее вниманием к фольклорному стилю, слову, художественному миру произведений. В настоящее время термином «интегративная фольклористика» мы обозначаем сферу ее междисциплинарных исследований с открытым финалом (см. рисунок).

#### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Вулей і пчолы. Вектары сучаснай фалькларыстычнай школы БДУ : зб. навук. арт. / пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай. – Мінск, 2011.

Жирмунский, В. М. Сравнительно-историческое изучение фольклора // Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В. М. Жирмунский. – Л., 1979. – С. 185–192.

*Байбурин, А. К.* Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А. К. Байбурин. – СПб., 1993.

Принципы текстологического изучения фольклора : сб. ст. / отв. ред. Б. Н. Путилов. – М. ; Л., 1966.

*Мелетинский, Е. М.* Сравнительная типология фольклора: историческая и структурная / Е. М. Мелетинский // *Philologica*. Памяти акад. В. М. Жирмунского. – Л., 1973. – С. 385–394.

*Пропп, В. Я.* Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л., 1986.

*Пропп, В. Я.* Морфология сказки / В. Я. Пропп. – М., 1969.

*Путилов, Б. Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора / Б. Н. Путилов. – Л., 1976.

Фалькларыстычныя даследаванні: Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі : зб. арт. Вып. 1–17 / пад. навук. рэд. Р. М. Кавалёвай [і інш.] ; рэдкал.: В. П. Рагойша (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2004–2021.





## КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ОСНОВНЫХ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ

**Автокоммуникация** – в фольклоре: растянутое во времени общение фольклорного «автора»-исполнителя в канале Я – Я, при котором текст подвергается тем или иным изменениям, сообщение получает (не получает) дополнительную значимость, воспринимается на качественно новом уровне, семантически обогащается или сокращается. Понятие автокоммуникации проанализировано Ю. М. Лотманом.

**Авторема** – индивидуально-авторская, единичная, отличная от общепринятой трактовка определенного мифологического или фольклорного образа, мотива, сюжета в литературном произведении.

**Авторецептивная антропология фольклора** – одна из ветвей интегративной фольклористики, соприкасающаяся с социофольклористикой, этнофольклористикой, психофольклористикой. В центре ее внимания – вопрос, как сам народ относится к культурному наследию предков, какие фольклорные жанры для него значимы и почему, на чем основывается авторитет того или иного жанра, какова ценностная иерархия жанров в тот или иной период времени, в чем причина повышения или снижения авторитета жанра и т. п.

**Аксиология** (от греч. *axia* – ценность + *logos* – слово; понятие, учение) – учение о ценностях, согласно которому фольклор понимается как ценность сама по себе, а его содержание – совокупность фундаментальных ценностей, которыми руководствуются все без исключения члены данного этноса.

**Алломотив** (от греч. *allos* – другой) – конкретная реализация мотива в фольклорном тексте.

**Аллюзия** (от лат. *allusio* – намек, шутка) – в художественной речи: отсылка к известному высказыванию, факту литературной, исторической, политической жизни либо к художественному произведению.

**Амбивалентность** (от лат. *ambo* – оба + *valentia* – сила) – термин, обозначающий двойственный характер одного и того же образа, явления, обладающего противоположными, взаимоисключающими качествами, свойствами.

**Аниматизм** – согласно Р. Р. Маретту, доанимистическая стадия восприятия мира; характеризуется отсутствием представления о дуализме тела и души. При анималистическом мирозерцании мир предстает однородно витальным, всеобщедуховным (эпоха младенчества человечества).

**Анимизм** (от лат. *anima* – душа) – вера в существование души вне тела, в духов, в одушевленность живой и неживой природы.

**Антропология фольклора** – область фольклористики, изучающая фольклорного «автора». Имеет следующий круг проблем: 1) человек фольклорный, носитель фольклорного сознания и мышления; 2) творческая личность и ее роль в зарождении, становлении, развитии, качественном и количественном наполнении фольклора; 3) процесс движения фольклорного творчества от индивида к авторитетной личности локального и общезначимого масштаба.

**Антропология фольклорная** – область фольклористики, предмет изучения которой – человек как объект художественного изображения и субъект виртуального (вымышленного) мира. Исследует, с помощью каких художественных средств создаются фольклорные образы-персонажи, в том числе антропоморфные; какое место они занимают в художественном мире того или иного жанра; насколько модус художественности соответствует типу героя и ситуации.

**Антропологическая школа** – учение, представители которого при помощи теории самозарождения сюжетов объясняли сходство фольклора народов, не находящихся между собой в этническом родстве или экономико-культурных связях, общностью человеческой природы, сходством психики и мышления людей; однако отрывали фольклорное творчество от социально-экономического развития и конкретной истории народов.

**Антропологический эмпиризм** – продуктивная форма исследования фольклорного творчества, при помощи которой изучаются особенности коммуникативного характера фольклорного процесса в синхронии и диахронии через масштабную презентацию этнодискурса одной личности.

**Архетип(ы)** (от греч. *archétypos* – прообраз) – первичная форма, прототип. Согласно К. Г. Юнгу, определенные психические структуры, присущие человечеству в целом, независимо от расы и кровной наследственности, основа структурирования коллективного бессознательного; возбудители творческого воображения во все эпохи: от архаической до современной. Архетипы несут заряд мифологической семантики и образности, хотя сами образами не являются. Как нейродинамические структуры мозга архетипы не могут быть объяснены. Единственное, что доступно ученому, это описание и типология архетипов на основе изучения фольклорных, мифологических и литературных образов, предположительно имеющих архетипическую природу.

При расширительном истолковании архетипов под ними понимаются некие изначальные мотивы и образы, имеющие общечеловеческий характер. Никто не рискнул составить их каталог, хотя ряд архетипов описан (мать, дева, тень, мудрый старец и др.).

**Аутентичный (текст)** (от греч. *authentikos* – подлинный) – текст фольклорного произведения в момент его исполнения носителем фольклорной традиции.

**Бессознательное** – термин психоанализа, в самом общем виде – та часть психической жизни человека, о существовании которой он не подозревает. Выделяют индивидуальное бессознательное (фрейдизм), коллективное бессознательное (юнгианство), социальное бессознательное (Э. Фромм).

**Бродячие сюжеты** – одинаковые сюжеты в фольклоре разных народов, наличие которых объясняется их миграцией и заимствованием.

**Бытование фольклора** – включенность фольклора в повседневный и трудовой быт, праздники, обряды, игры, посиделки, беседы и т. д.

**Вариативность** – родовая черта творческого процесса в материальной и духовной культуре этноса, условие движения текста и жанра в пространстве и во времени. Это процесс бесконечных изменений в рамках устной традиции, гарантирующей группе произведений устойчивость, узнаваемость жанровой формы и содержания. Вариативность в фольклорном творчестве обусловлена рядом причин и обстоятельств. Изменения могут носить творческий, механический, комбинированный характер.

**Вариантность** – форма реализации процесса вариативности в народном искусстве и фольклорном творчестве, существование произведения в виде неисчислимого множества вариантов, более-менее близких по форме и содержанию.

**Вариант** (от лат. *variare* – отличаться, изменяться; *variants (variantis)* – меняющийся) – единичный (однократно исполненный, записанный или иным способом зафиксированный) относительно самостоятельный текст, который соотносится с кругом подобных. Свое отличие он выявляет только в сравнении с другими. Употребляется также в отношении отдельных частей произведения, элементов содержания, образа, мотива, которые при сохранении его общего смысла изменяются. Вариант – реальная единица вариантной формы произведений.

**Верификация** (от лат. *verus* – истинный + *facere* – делать) – проверка достоверности художественного текста.

**Воображение** – важнейшая составная часть творческого процесса, способность субъекта вызывать в сознании образы предметов и явлений и мысленно маневрировать ими (сопоставлять, присоединять, противопоставлять и т. д.), создавая с помощью слов эстетически значимый художественный мир.

**«Встречное течение»** (А. Н. Веселовский) – готовность «воспринимающего контекста» (фольклорного, литературного, иницииарного) вступить в диалог с воспринимаемым.

**Вымысел** – в устном народном творчестве: плод воображения фольклорного «автора», сублимация неудовлетворенных влечений и пода-

вленных желаний (по З. Фрейду), активизация архетипов (по К. Г. Юнгу). В мифотворчестве вымысел отождествлялся с реальностью, в фольклорном творчестве, особенно на ранних этапах, жизненная и художественная правда, как правило, не разграничивались, даже события сказок долгое время воспринимались как имевшие место в прошлом подобно событиям легенд и героического эпоса.

**Генеративная поэтика** – направление структурной поэтики, которое изучает и моделирует процесс порождения текста как воплощения некой абстрактной темы с помощью особых приемов выразительности, таких как совмещение, контраст, варьирование, затемнение, увеличение, развертывание, конкретизация, сокращение. Возникла под влиянием генеративной лингвистики. Основатели генеративной поэтики – лингвисты А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов. Рассматривается как направление структурной поэтики.

**Геноавтор** – незаурядная личность особого типа, которой человечество обязано возникновением искусства художественной речи. Основные типы: 1) геноавтор трудового типа; 2) геноавтор площадного типа; 3) геноавтор бытового (перформативного) типа; 4) геноавтор мистического (мифотворческого, шаманистского) типа.

**Геофольклористика** – раздел интегративной фольклористики, сфокусированный на выделении фольклорно-этнографических регионов и зон, на анализе территориального распространения фольклорных явлений, а также на изучении локально-региональных парадигм. Изучает роль этногеографических факторов в формировании стиля фольклорных жанров и жанровых разновидностей у разных народов.

**Герменевтика** (от греч. *hermēneutikē* – искусство истолкования) – философско-эстетическая теория интерпретации текста; наука о понимании смысла произведения. Основывается на принципах диалогичности, эмоциональности, избирательности, целостности, вариативности, единства формы и содержания, контекстуального и культурологического, личного подхода и толерантности.

**Герменевтический метод** – метод определения предварительных условий, необходимых для адекватной интерпретации произведения: понимание его частей через целое и целого – через понимание частей (так называемый герменевтический круг, по Дильтею).

**Деконструкция** – особая исследовательская стратегия деструкции – реконструкции текста, при которой учитывается взаимное влияние друг на друга исследователя и текста, образующих единую систему. Предшественники метода – русские ученые М. М. Бахтин и О. М. Фрейдберг. Термин предложил французский ученый Ж. Деррида, разработавший принципы деконструктивного анализа. Практически метод всегда применялся в фольклористике в тех случаях, когда перед исследователем стояла задача выявления скрытых смыслов произведения, по термино-

логии Ж. Деррида – «спящих», «остаточных», а также внутренней противоречивости текста.

**Дискурс** (от лат. *discursus* – рассуждение, речь, высказывание) – нередко употребляется как понятие, близкое «стилю»; *в фольклоре*: специфический способ или специфические правила организации устной (либо письменной) речевой деятельности.

**Дискурсивная фольклорная проза** – важная часть фольклорного сознания. Предстает в виде бытовых тематических высказываний носителей фольклора о собственной культуре – о магической традиции, календарных и семейных праздничных обрядах, мифологических представлениях, связанных со сферой высшей и низшей мифологии, о религиозных взглядах и т. п.

**Единица фольклорная** – любое произведение фольклора (полное или незавершенное), фрагмент произведения, описание обрядов и ситуаций, оформленное в виде текста, нот, магнитограммы, видеозаписи и имеющее научный паспорт.

**Жанр фольклорный** – основная типологическая единица фольклорного творчества, на языке которого строится и завершается художественное целое – фольклорное произведение.

**Изучение фольклора** – ареальное, диахронное, комплексное, региональное, синхронное, системное, типологическое, текстологическое, функциональное исследование фольклора и его отдельных явлений.

**Изучение фольклора историко-генетическое** – исследование, нацеленное на поиск исторической, национальной основы фольклорных образов, сюжетов, мотивов.

**Изучение фольклора историко-типологическое** – исследование, нацеленное на выявление универсальной повторяемости во всех областях фольклорного творчества в исторической ретроспективе, на поиск типологических параллелей в историко-фольклорном процессе, в генезисе и эволюции фольклорных произведений, в их семантическом многообразии и исторических связях.

**Инвариант** (франц. *invariant* – неизменяющийся) – *в математике*: выражение, остающееся неизменным при определенном преобразовании переменных, связанных с этим выражением; *в фольклоре*: обобщение существенных вариантных признаков произведения (его содержания, структуры, стиля и т. д.) в отвлечении от вариантной конкретики.

**Интегративная граница** – точка контакта между фольклорными, литературными, инициарными текстами, а также между данными текстами и внеположной действительностью, оставляющей в текстах свои следы – сохраняющиеся, маскирующиеся, трансформирующиеся, самостирающиеся, переформатирующиеся и т. д.

**Интегративная фольклористика** – *здесь*: междисциплинарное направление филологической фольклористики, изучающее интегратив-

ные связи внутри фольклора, на его внешних рубежах, где фольклорное творчество контактирует с литературным и инициарным, а также внутри самой фольклористики; выделяются такие ветви интегративной фольклористики, как лингвофольклористика, этнофольклористика, психофольклористика, мифофольклористика, эстофольклористика, социофольклористика, клиофольклористика, геофольклористика.

**Интегративность** – способность «воспринимающего контекста» (фольклорного, литературного, инициарного) к эстетическому диалогу с воспринимаемым, результатом чего является различная степень их интеграции.

**Интеграция** (от лат. *integratio* – восстановление, восполнение; *integer* – целый) – в широком значении: результат диалогических отношений как внутри самого фольклора, так и фольклора с внетекстовой средой (ментальной, психической, социальной, этнографической, исторической, литературной, инициарной и т. д.).

**Интенциональность** – направленность сознания на предмет.

**Интерпретация** (от лат. *interpretatio* – посредничество) – научное истолкование текста в целях постижения его глубинного смысла. Теория интерпретации разрабатывалась с XVIII в. В современной фольклористике она начинает приобретать методологическую осознанность в связи с междисциплинарными исследованиями и признанием возможности ряда адекватных объяснений одного и того же текста.

**Интертекст** – диалогическое взаимодействие текстов. Перефразируя Р. Барта, можно сказать, что каждый фольклорный текст является интертекстом, в котором предшествующие тексты в более или менее узнаваемой форме присутствуют на разных уровнях; а также «эхокамерой», улавливающей отзвуки других текстов в виде формул, цитат, той или иной реакции на них. Ближе всего к понятию интертекста находятся фольклорные мифотексты.

**Историческая школа** – последнее крупное направление академической науки 1890–1910-х гг. Зародилась в России, приобрела международную известность, имеет продолжение в современной фольклористике (неоисторическая школа). Ее представители ставили перед собой цель выявить связь фольклора, прежде всего эпоса, с национальной историей, четко ответить на вопросы – где, когда, в каких исторических обстоятельствах было создано то или иное произведение, на какие жизненные и поэтические источники опирались его создатели. Фольклорные произведения чаще всего истолковывали только как отражение определенной исторической реальности. Заслуга школы: систематизация сюжетного состава и создание исторической географии народного эпоса.

**Инициарного творчества сфера** (от лат. *initiare* – начинать) – особая, третья, сфера в системе словесного искусства; прецедент, начало, обеспечивающее сдвиги в фольклоре и литературе; склад клише, повто-

рений, не образующих эволюционного художественного ряда, и склад новаций, не имеющих прецедента. У нее нет своего мерил – классического ядра, идеала формы и содержания, гармонии рационального и эмоционального, структурного и выразительного. Это и предфольклор, и предлитература. Представляет собой недоступную наблюдению пограничную зону между коллективным и индивидуальным творчеством, между континуальным фольклора и корпускулярным литературы.

**Инфражанры фольклорные (бытовые)** – слухи, толки, сплетни; пронизывают социум по вертикали и горизонтали. Фиксируются в письменных источниках – летописях и хрониках. В устном бытовании имеют шанс оформиться в виде исторической, топонимической, историко-топонимической легенды.

**Карнавализация** – междисциплинарный термин, введенный в науку М. М. Бахтиным для обозначения влияния народных празднеств, обрядов карнавального типа (античных сатурналий и западноевропейских средневековых городских карнавалов) на культуру Нового времени. Иногда в фольклористике к карнавалу необоснованно относят любые народные праздники и обряды с элементами ряжения, переодевания, маскирования, забывая о том, что карнавал представляет собой временное нарушение официальных запретов и догм, нашедшее выражение в карнавальном фольклоре с его фамильярностью, раскованностью, непристойностью, пародийностью, амбивалентным отношением к высокому и низкому, комичному и трагичному, завершенному и становящемуся. Некоторые элементы, типологически близкие понятию карнавализации, обнаруживаются в обрядовом фольклоре, когда по отношению к одному и тому же лицу или лицам исполняются величальные песни и пародийные величания, восхваляющие и порицающие.

**Картина мира** – свод интуитивных представлений о реальности, начиная от отдельной личности, социальной (или иной) группы до этноса, нации или всего человечества. Каждой эпохе свойственна своя картина мира. В фольклоре картина мира опосредуется жанровым мышлением «автора» и языком жанра.

**Клиофольклористика** – раздел интегративной фольклористики; имеет следующий круг проблем: история фольклора (в частности, история его зарождения) и отражение истории в фольклоре; причины сдвигов, ускорения или замедления фольклорного процесса, определяемые историческими обстоятельствами; археология национального устно-поэтического творчества; выявление механизма обработки исторических фактов инициарным и фольклорным «автором» как соавторами-симбионтами, соединяющими жанр и текст.

**Концепт** (от лат. *conceptus* – мысль, понятие) – идеальный образ фрагмента действительности в сознании каждого человека, тот комплекс представлений, понятий, знаний, ассоциаций, переживаний, ко-

торые сопровождают поэтическое слово в фольклоре. Концепт подлежит расшифровке в пределах контекста. Его потенциальные возможности по-разному раскрываются в разных фольклорных жанрах: скажем, концепт горы в сказках и концепт горы в песнях имеют разное наполнение, определяемое контекстом.

**Лингвофольклористика** – раздел интегративной фольклористики, сфокусированный на изучении вербальной составляющей фольклора в целом, языковых особенностей отдельных его жанров и конкретных произведений. Объектом лингвофольклористики является прежде всего фольклорный текст, а предметом – изучение и описание языка фольклора.

**Междисциплинарные исследования** – в фольклористике: исследование, использующие методы двух или более наук, – собственно фольклористический и, например, социологический, психологический, литературоведческий и т. п.

**Метод** (от греч. *methodus* – следование, путь) – инструмент для филологического анализа фольклорных произведений и их структур, объективно присущих тексту. Фольклористические методы используются при изучении произведения в связи с традицией, окружающей средой (культурно-исторической, этнографической, социальной, семиотической, психологической и т. д.) либо вне связи с ней (структурный метод, теоретическая поэтика).

**Методология** – наука о методах; в современной фольклористике: система методов, объединяющих ее с другими науками и со сферой познания. Методология в области фольклористики определяет ее как познавательную деятельность человека по отношению к устно-поэтическому творчеству народа (этнуса), как к специфическому художественному феномену в аспекте текстовых и внетекстовых связей.

**Метод сублимирующий** (от лат *sublimare* – возносить) – творческий метод фольклора: фольклорное искусство в процессе осознания фактов минует стадию правдоподобия, сразу переходит на уровень широкого обобщения.

**Миграционная теория** – теория, объясняющая сходство фольклора индоевропейских народов заимствованием произведений, миграцией бродячих сюжетов из определенного культурно-исторического центра.

**Миф** (от греч. *mythos* – сказание, предание) – исторически и культурно обусловленное восприятие действительности, не различающее вымысел и реальность, циклическое и линейное время. Миф является тем, что он обозначает, время в мифе всегда циклично. Суть любого ритуала составляет миф о вечном возвращении прецедентного события. Миф оперирует не понятиями, а образами. Он получает закрепление в языке, фольклоре, синкретических обрядовых практиках, визуальных артефактах, регламентациях и только таким образом дезавуирует себя.

**Мифологема** – единица мифологической системы, имеющая самостоятельную семантику; выявленный в художественном произведении



мифологический образ, мотив, сюжет с традиционной или немного измененной семантикой.

**Мифологическая школа** – теория в западноевропейской и русской науке, представители которой первоосновой народного творчества считали мифологию и религию, преувеличивая роль мифологических мотивов в фольклоре; заслуга: разработка сравнительно-исторического метода.

**Мифология** (от греч. *mythos* – сказание, предание + *logos* – слово; понятие, учение) – система архаичных представлений какого-либо народа о мире; совокупность мифов; наука, изучающая и реконструирующая мифы.

**Мифопоэтика** – серия методов, направленных на изучение мифологических структур и образов, первобытных смыслов и значений в художественных произведениях; раздел поэтики, базирующийся на открытиях *мифологической школы* и *ритуально-мифологических исследованиях*.

**Мифопоэтические мотивы** – заимствованные из мифологии мотивы и образы в фольклоре, отсылающие к мифологическому семантическому ядру, но подчиняющиеся новому художественному контексту.

**Мифопоэтическое сознание** – культурный концепт, являющийся предметом изучения ряда научных школ, – ритуально-мифологической (Дж. Фрейзер, Б. Малиновский), психоаналитической (З. Фрейд), юнгианской (К. Г. Юнг), этнографической (Л. Леви-Брюль), символической (Э. Кассирер), формальной (В. Я. Пропп), структуралистской (К. Леви-Строс, М. Элиаде), постструктуралистской (Р. Барт, М. Фуко) и др., а также отдельных исследователей, чьи идеи оказали большое воздействие на развитие понимания мифа и мифологического сознания (О. Фрейдберг, М. Бахтин).

**Мифосемантика** – в фольклоре: мифологическое означаемое, существующее на осознаваемом или неосознанном уровне.

**Мифофольклористика** – раздел интегративной фольклористики; изучает взаимоотношение мифа и фольклора как одной из его словесных форм; использует методы *мифопоэтики* и ритуально-мифологические подходы к изучению внутренней структуры фольклорно-этнографических комплексов, мифосемантики образов, мотивов, сюжетных ситуаций и т. д.

**Мотив** (от позднелат. *motions* – движение) – в музыке: единица музыкальной формы, мелодия, напев, основной элемент, из которого складывается музыкальное произведение; в фольклоре: простейшая динамическая смысловая единица повествования, структурный элемент сюжетообразования (элементарный сюжет или составная часть сложного сюжета).

**Мотивный анализ** – разработан Б. М. Гаспаровым в конце 1970-х гг. в противовес структурному, опирается на теорию мотива А. Н. Веселовского. Поэтика произведения понимается как переплетение, переотраже-

ние, сцепление, противопоставление и т. д. мотивов. В силу этого мотивный анализ считается одним из эффективных подходов к исследованию художественного текста, но в то же время и субъективно отмеченным, поскольку художественное произведение по своей природе неисчерпаемо.

**Мотивема** – инвариант мотива.

**Нарратология** (от лат. *narrare* – рассказывать) – теория повествования, изучающая художественное произведение как автономную структуру, реализация которой осуществляется в ходе активного диалогического взаимодействия писателя и читателя (в *литературе*), исполнителя и слушателя (в *фольклоре*).

**Народное поэтическое творчество** – словесная часть фольклора с особой системой жанров и видов устного творчества.

**Неомифологизм** – характерная черта мировой литературы XX в.: широкое использование мифа и мифофольклора, построение произведений по структуре мифа, мифологизация хронотопа, уничтожение истории во имя мифологии в постмодернизме, создание авторских мифологий и т. д. В любом случае именно миф является механизмом, детонирующим содержание произведения, сколь бы внешне оно ни казалось далеким от архаического, классического или бытового мифа.

**Обряд** – традиционные действия, имеющие сакральный характер и сопровождающие важные моменты жизни человеческого коллектива; обряды, связанные с рождением, свадьбой, смертью, называются *семейными*; сельскохозяйственные и другие обряды – *календарными*.

**Общие места** (от лат. *loci communes*) – в *фольклоре*: встречающиеся в разных произведениях или в различных жанрах одинаковые ситуации, мотивы, имеющие сходное словесное выражение: традиционные поэтические формулы, устойчивые стилистические обороты.

**Постфольклор** (от лат. *post* – после + *фольклор*) – одно из обозначений позднетрадиционного и новейшего фольклора и культуры.

**Поэтика** (от греч. *poieō* – создает, создавать; *poietike tehne* – творческое, поэтическое искусство) – исследование генезиса, сущности, видов и форм словесного художественного творчества (в данном случае фольклора).

**Поэтика историческая** – изучение законов зарождения и развития словесности, выявление типологических процессов в фольклоре разных народов, исследование происхождения фольклорных родов, жанров, тропов, композиционных форм и приемов, видов исполнительской деятельности, сюжетных схем с учетом синкретической стадии предискусства (эпоха палеолита); связана с ритуально-мифологическими исследованиями.

**Поэтика теоретическая** – научная дисциплина; база для жанрово-видовых, жанрово-стилевых, сюжетно-композиционных, мотивных, стиховедческих исследований, изучения субъективной структуры про-

изведения (проблемы автора, героя, читателя/слушателя); комплекс исследовательских методов системного изучения выразительных художественных средств фольклора и литературы (сюжетных, образных, композиционных, языковых и так далее в аспекте жанра и стиля).

**Поэтика фольклорная** – система композиционных форм и приемов, художественно-стилистических средств, составляющих отличный от литературного тип высказывания (фольклорный дискурс).

**Произведение** – художественный трехуровневый комплекс, включающий словесный текст (знаковая часть), художественный мир («вторая» реальность), художественное содержание (авторская концепция созданной им условной реальности).

**Психофольклористика** – раздел интегративной фольклористики; имеет следующий круг проблем: психология фольклорного творчества, этнопсихотип фольклорного «автора», психопоэтика, грани жанрового психологизма в фольклоре, психология восприятия фольклора и др.

**Реминисценция** (от лат. *reminiscentia* – воспоминание) – содержащаяся в произведении неявная, косвенная отсылка к другому тексту, напоминание о другом художественном произведении, факте культурной жизни.

**Ритуал** (от лат. *ritualis* – обрядовый) – форма сложного символического поведения, упорядоченная система действий и слов; внутреннее содержание обряда.

**Ритуально-мифологические исследования** восходят к работам Дж. Фрэзера и кембриджской школы. Нацелены на поиск явных и скрытых аналогий, связывающих фольклорные художественные явления (жанры, сюжеты, образы, мотивы, тропы и др.) с *обрядами* и *ритуалами*.

**Семантика** (от греч. *sēmantikos* – обозначающий) – в *семиотике*: отношение между знаком и смыслом; в *фольклористике*: отношение между знаковой частью произведения (слово, деталь, образ, сюжет и – шире – жанр) и их художественным смыслом в данном контексте.

**Семиосфера** – пространство подвижных культурных смыслов, предпосылка продуктивной языковой коммуникации. Понятие разработано Ю. Лотманом в семиотической культурологии.

**Семиотика** (от греч. *sēmeiōtikē* – учение о знаках) – наука о знаковых системах, где минимальным носителем информации является знак. Ее основные принципы сформулированы в XIX в. Ч. С. Пирсом. Пример знаковой системы – язык. При рассмотрении семиотики художественного произведения анализируют синтактику знаков, семантику, т. е. отношение между знаком и смыслом, прагматику, т. е. семантику художественного языка в действии – в ее отношении к отправителю и получателю.

**Синкретизм** (от греч. *synkretismos* – соединение, объединение) – слитность, нерасчлененность, характеризующая первоначальное состо-

яние первобытного искусства, в котором танец, пение, музыка и прочее существовали в единстве; отголоски этого единства сохранились в традиционных жанрах фольклора, например в обрядах, хороводах.

**Синтез** (от греч. *synthesis* – соединение, сочетание, составление) – в фольклоре: поздние художественные соединения.

**Смысл** – основа культуры; без смысла ее явления становятся пустой формой. Фольклорная культура представляет собой единое смысловое поле и пространство смыслообразования. Следует различать смысл и значение. Значения (например, слов) нормативны, конвенциональны, общеприняты; художественные смыслы, являясь необходимой предпосылкой культурной коммуникации, текучи, субъективны, ситуативны. Значения находятся в области знания, смыслы – в области понимания. Множественный смысл фольклорного произведения постигается через понимание соотносительности его уровней – текста, художественного мира, идейного содержания и выявляется путем их научной интерпретации. В процессе бытования смысл многих фольклорных произведений, относящихся к прежним историческим эпохам, затемняется настолько, что подлежит реконструкции. Произвол в истолковании фольклорных смыслов – довольно распространенное явление в современной квазинауке.

**Социофольклористика** – раздел интегративной фольклористики; изучает фольклор как общественное явление, закономерности его функционирования в обществе, влияние социальных факторов на художественную систему фольклора в целом и идейное содержание фольклорных произведений (специально отмеченные характеры, конфликты, проблематика, образность и т. д.).

**Стилизация фольклорная** – форма фольклоризма, моделирование стиля разных фольклорных жанров в идейно-художественных целях.

**Стиль фольклорный** – специфический тип художественного высказывания с особой содержательностью форм, приемов, способов презентации художественного мира.

**Структурная поэтика** – поэтика начала 1960-х гг. с центрами в Париже, Тарту, Москве. Опиралась на идеи русской формальной школы 1920-х гг. и структурной лингвистики Ф. де Соссюра. Художественный текст рассматривался как многоуровневая иерархическая система. Выделялись уровни фонетики, метрики, строфики, лексикологии (метафора, метонимия и т. п.), грамматики (контраст, противопоставление, сопоставление и т. д.), синтаксиса, семантики (смысл текста в целом); для прозаических произведений – еще фабула, сюжет, хронотоп (моделирование художественного пространства и времени). Холистсы (целостники) стремились учитывать все уровни структуры, аналитики (дескриптивисты) нацеливались на углубленное изучение каждого уровня по отдельности.

**Структурный психоанализ** – метод, разработанный французским психологом и философом Ж. Лаканом (1901–1984), опирается на идеи

3. Фрейда и Ф. де Соссюра, исходит из аксиомы структурированности бессознательного наподобие языка.

**Структурный метод** – исследование художественного текста; установление принципов организации в художественное целое всех элементов текста; включает использование таких терминов, как «отношение», «элемент», «уровень», «оппозиция», «положение», «вариант», «инвариант».

**Суггестивность** (от лат. *suggestio* – внушение, намек) – процесс психического воздействия на личность через художественное произведение.

**Текст** (от лат. *textum* – связь, соединение) – словесная (знаковая) часть художественного произведения; в фольклоре: устный носитель идейно-художественного содержания произведения.

**Типология** (от греч. *typos* – отпечаток, образец) – в фольклоре: универсальная повторяемость фольклора как типа культуры, его жанров, сюжетов, мотивов, образов, приемов стиля, форм и способов бытования произведений.

**Тотемизм** – явление дорелигиозного периода развития культуры; объединение людей и окружающего мира по тотему; комплекс верований и обрядов архаического общества, связанных с отождествлением себя с тотемом.

**Традиционность** (от лат. *traditio* – передача; повествование) – важный способ сохранения и трансляции значимой для народа художественной, содержательной и морально-этической информации. В фольклорном творчестве просматриваются традиции: 1) жанра; 2) текстового инварианта; 3) древняя мифологическая традиция; 4) реализации межжанровых возможностей; 5) национального стиля; 6) исчезновения одних явлений и появления новых, обусловленных изменениями социально-исторических и бытовых обстоятельств; 7) внутренних и внешних связей; 8) народности как эстетической категории.

**Феноменология фольклорных жанров** – изучение их специфики в связи с базовым фольклорным сознанием «автора» и его жанровым мышлением в процессе творческого акта.

**Феномены** (от греч. *phainomenon* – являющееся) – по Э. Гуссерлю, единицы сознания как законченного потока, субъективные формы, в которых человеку является мир.

**Фольклор** – художественный результат неосознанного, основанного на традиции и импровизации устного словесного творчества; континуум включенных в народный быт устно-поэтических произведений определенной жанрово-видовой конфигурации (сказка, песня, легенда, бывальщина, пословица и т. д.); отличная от литературы художественная система.

**Фольклорема** – выявленный в литературном произведении фольклорный образ, мотив, элемент с традиционной или немного измененной семантикой.

**Фольклоризация** – процесс заимствования и устной обработки литературных произведений фольклорной традицией.

**Фольклоризм** – разные формы обращения писателей к фольклору – важному фактору становления национальных литератур; вторичные формы существования фольклорных произведений: в литературе, искусстве, печати и других средствах массовой информации.

**Фольклорное творчество** – сложный нелинейный вариативный процесс, который осуществляется в устных словесно-музыкально-хореографических и драматических формах. Его продуктом являются фольклорно-этнографические комплексы, художественные тексты с характерными жанрово-стилевыми чертами, система жанров и внесистемных дискурсов.

**Фольклорное сознание** – аккумулятор и базис народной культуры. Это банк результатов народно-поэтического творчества, общего духовного и эстетического опыта человечества в целом и отдельного этноса, прежде всего мифоритуальный, нацеленный на познание мира и жизненное устройство. Из речевой стихии фольклорное сознание отбирает первичные формулы, клише, структуры, ритмы, формирует первоначальный эстетический капитал, который будет использоваться в синхронии фольклорного процесса и отзываться в фольклоре последующих эпох.

**Фольклорное мышление** – процесс функционирования фольклорного сознания, творческой переработки элементов внехудожественной и художественной действительности в завершенный мир фольклорных произведений, происходящий в словесной форме и в рамках определенной традиции. Это мышление структурами. Имеет жанровую природу и при своей активизации опирается на тот или иной жанровый код.

**Фольклорный «автор»** – теоретический конструкт, лишенный материального воплощения; один из элементов системы «Фольклор», носитель жанрового фольклорного сознания, реализующегося в конкретных произведениях; суперличность определенного психотипа, определяющего жанрово-видовую специфику национального фольклора.

**Фольклорный процесс** – совокупность общезначимых изменений в фольклорном творчестве, находящих отражение в динамике жанрово-видовой системы фольклора, в расширении или сужении ее фрагментов, сдвигах относительно жанрового канона, скорости изменений и их консервации, в переходе в топику и т. п., в явлении фольклоризации и т. д.

**Фольклорный язык** – вербальная составляющая фольклора в целом, языковая структура и совокупность языковых особенностей отдельных его жанров и конкретных произведений.

**Хронотоп** (от греч. *chronos* – время + *topos* – место) – художественное пространство и время, «организующий центр сюжетных событий произведения» (М. М. Бахтин); символично-знаковое моделирование мира

(Ю. М. Лотман). Хронотоп фольклора представляет собой совокупность жанровых картин мира, выраженных языком пространственных представлений фольклорного «автора». В самом общем виде типы фольклорных хронотопов были очерчены Д. С. Лихачевым в «Поэтике древнерусской литературы».

**Человек творческий** – тип автора, который выступает в роли генавтора и фольклорного «автора»-исполнителя. Ему свойственна та перегрузка чувств, сердца и ума, которая отличает его от большинства людей. Вдобавок к фольклорному сознанию человек *творческий* наделен развитым *жанровым мышлением*, позволяющим ему органично варьировать исходный текст, углублять и обогащать его идейно-художественное содержание.

**Человек фольклорный** – исполнитель фольклорных произведений в естественных условиях, обладающий *фольклорным сознанием*.

**Экстражанры фольклорные** – приметы, поверья, гадания, сонники. Обладают внутренней смысловой структурой, но лишены четкой внешней формы. В естественной коммуникативной ситуации экстражанры являются частью речевого акта и предстают в свободной форме.

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

**Этнографизм** (местный колорит) – в фольклоре и литературе: характер интеграции этнографического с фольклорным.

**Этнодискурс** – сфера высказываний человека фольклорного о себе, фольклорных традициях семьи, народной культуре своей местности.

**Этнометодология** – «учение о том, как поступают народы»; направление в американской социологии, альтернативное классической. Этнометодология сконцентрирована на изучении мира повседневности и усилий людей по созданию общего смысла как основы коммуникации. Семиотика повседневности в отражениях фольклорных жанров становится предметом междисциплинарных исследований.

**Эстофольклористика** – раздел интегративной фольклористики, сфокусированный на изучении феномена вторичного эстетического переживания художественных объектов, циркулирующих в сфере словесного искусства, т. е. фольклоризма литературы и встречного процесса – фольклоризации литературных и инициарных произведений (не являющихся ни фольклором, ни литературой: творчество самодельных авторов, местных бардов, городские канты и т. п.). В фокусе исследований находится *типология* фольклоризма и фольклоризации. Специальные термины эстофольклористики – фольклорема, автомифологема и др. Характер и степень интеграции литературно-фольклорного служат критерием эстетической оценки результатов взаимодействия фольклорных, литературных, инициарных произведений.



## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Аникин, В. П.* Теория фольклора : курс лекций / В. П. Аникин. – М., 1996.
- Бахтин, М. М.* Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М., 1975.
- Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М., 1986.
- Богатырев, П. Г.* Вопросы теории народного искусства / П. Г. Богатырев. – М., 1971.
- Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2006.
- Веселовский, А. Н.* Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М., 1989.
- Восточнославянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии. – Минск, 1993.
- Говард, М.* Сучасная культурная антрапалогія / М. Говард ; пад рэд. П. Церашковіча. – Мінск, 1995.
- Гусев, В. Е.* Эстетика фольклора / В. Е. Гусев. – Л., 1967.
- Дарашэвіч, Э. К.* Тэорыя фальклору : вучэб.-метад. дапам. / Э. К. Дарашэвіч ; М-ва культуры Рэсп. Беларусь ; Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2016.
- Искусство устной традиции. Историческая морфология: к 60-летию И. И. Земцовского : сб. ст. / отв. ред. и сост. Н. Ю. Альмеева. – СПб., 2002.
- Киченко, А. С.* Введение в теорию фольклора / А. С. Киченко. – Черкассы, 1998.
- Ковалева, Р. М.* Интегративная фольклористика : учеб.-метод. пособие / Р. М. Ковалева, О. В. Приемко. – Минск, 217.
- Ковалева, Р. М.* Актуальные вопросы фольклористики как интегративной дисциплины : учеб.-метод. пособие / Р. М. Ковалева. – Минск, 2020.
- Конан, У.* Эстэтыка і паэтыка фальклору / У. Конан // Выбранае / У. Конан ; уклад. М. А. Козенкі. – Мінск, 2009.
- Потебня, А. А.* Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М., 1990.
- Пропп, В. Я.* Фольклор и действительность / В. Я. Пропп. – М., 1976.
- Путилов, Б. Н.* Фольклор и народная культура / Б. Н. Путилов. – СПб., 1994.
- Семиотика и художественное творчество / редкол.: Ю. А. Барабаш (отв. ред.) [и др.]. – М., 1977.
- Тамарченко, Н. Д.* Теоретическая поэтика. Введение в курс / Н. Д. Тамарченко. – М., 2006.



*Турьшева, О. Н.* Теория и методология зарубежного литературоведения : учеб. пособие / О. Н. Турьшева. – М., 2012.

*Фрейденберг, О. М.* Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М., 1998.

*Фядосік, А. С.* Прынцыпы класіфікацыі і выдання фальклорных твораў у шматтомным зводзе беларускай народнай творчасці / А. С. Фядосік. – Мінск, 1983.

*Чистов, К. В.* Фольклор. Текст. Традиция / К. В. Чистов. – Л., 1986.

*Чистов, К. В.* Народные традиции и фольклор. Очерки теории / К. В. Чистов. – Л., 1986.

*Чичеров, В. И.* Вопросы теории и истории народного творчества / В. И. Чичеров. – М., 1959.

*Юнг, К. Г.* Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М., 1991.



## СОДЕРЖАНИЕ

|  |     |
|--|-----|
| ПРЕДИСЛОВИЕ .....  | 3   |
| 1. АНТРОПОЛОГИЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ТВОРЧЕСТВА.....                                     | 10  |
| 1.1. Фольклорная антропология и антропология фольклора .....                     | 10  |
| 1.2. Предмет антропологии фольклора .....  | 11  |
| 1.3. Фольклористика и антропология как интегративные науки.....                  | 12  |
| 1.4. Культурно-антропологическая школа .....                                     | 16  |
| 1.5. Антропология фольклора в свете психоанализа:<br>фрейдизм и юнгианство ..... | 19  |
| 1.6. Двудеянная антропологическая природа фольклорного творчества....            | 23  |
| 2. РОЛЬ АВТОРИТЕТА В ФОЛЬКЛОРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ .....                                | 25  |
| 2.1. Авторитет творческой личности .....   | 25  |
| 2.2. Авторецептивная антропология фольклора и авторитет жанра .....              | 38  |
| 3. СПЕЦИФИКА ФОЛЬКЛОРНОГО ТВОРЧЕСТВА .....                                       | 49  |
| 3.1. Понятие фольклорного творчества.....  | 49  |
| 3.2. Специфика предфольклорного творчества .....                                 | 51  |
| 3.3. Комплекс специфических особенностей<br>фольклорного творчества .....        | 62  |
| 4. ФОЛЬКЛОР – ОСОБЫЙ ТИП СЛОВЕСНОГО ИСКУССТВА .....                              | 78  |
| 4.1. Фольклор и фольклорное творчество .....                                     | 78  |
| 4.2. Фольклор в суперсистеме словесного искусства.....                           | 80  |
| 4.3. Система «Литература» .....  | 86  |
| 4.4. Система «Фольклор» .....  | 88  |
| 4.5. Система «Инициарное творчество» .....                                       | 93  |
| 5. ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА В ФОЛЬКЛОРЕ .....  | 96  |
| 5.1. Критика идеи фольклорного авторства и паллиативы .....                      | 96  |
| 5.2. Фольклорный «автор» не лицо, а художественная функция.....                  | 97  |
| 5.3. Зигзаги проблемы фольклорного «авторства» в XX в.....                       | 98  |
| 5.4. Фольклорный «автор»: типология и историческая миссия.....                   | 99  |
| 5.5. Фольклорный «автор»: традиционалист и инициароподобный ....                 | 101 |
| 5.6. Фольклорный «автор» – инициарный автор – народ-творец .....                 | 104 |
| 6. ФОЛЬКЛОРИЗМ И ФОЛЬКЛОРИЗАЦИЯ.....   | 112 |
| 6.1. Типология фольклоризма.....   | 112 |
| 6.2. Фольклоризация .....  | 118 |

|  |     |
|--|-----|
| 7. ФОЛЬКЛОР КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИСТЕМА .....   | 124 |
| 7.1. Системный подход к фольклору .....  | 124 |
| 7.2. Системность модусов художественности в фольклоре .....                            | 125 |
| 7.3. Система «Произведение».....   | 128 |
| 8. НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ФОЛЬКЛОРА .....  | 130 |
| 8.1. Национальный характер и фольклор .....  | 130 |
| 8.2. Этнопсихотип фольклорного «автора» .....  | 131 |
| 8.3. Фольклорный «автор» в его отношении<br>к национальному характеру.....             | 133 |
| 8.4. Национальная мифосфера как основа<br>национального фольклора .....                | 133 |
| 9. АСПЕКТЫ ФОЛЬКЛОРНОЙ ЖАНРОЛОГИИ.....   | 140 |
| 9.1. Общие принципы классификации фольклора.....                                       | 140 |
| 9.2. Проблема жанра в фольклоре .....  | 145 |
| 9.3. Внесистемные дискурсы фольклора.....  | 154 |
| 10. ФОЛЬКЛОРИСТИКА КАК НАУКА О НАРОДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ.....                                | 159 |
| 10.1. Филологическая фольклористика.....   | 159 |
| 10.2. Методология изучения фольклора .....   | 165 |
| 10.3. Интегративная фольклористика в отношении<br>к филологической фольклористике..... | 176 |
| КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ОСНОВНЫХ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ .....                                      | 185 |
| СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....   | 200 |

Учебное издание

**Ковалева** Римма Модестовна  
**Лукьянова** Татьяна Валерьевна  
**Приемко** Ольга Викторовна

## **ФОЛЬКЛОРИСТИКА**

В трех частях

Часть 1

### **ОСНОВЫ ТЕОРИИ ФОЛЬКЛОРА**

**Учебно-методическое пособие**

Редактор *А. А. Федосеева*  
Художник обложки *Т. Ю. Таран*  
Технический редактор *В. П. Явуз*  
Компьютерная верстка *О. Ю. Шантарович*  
Корректор *И. В. Сазонова*

Подписано в печать 09.12.2021. Формат 60×84/16. Бумага офсетная.  
Печать цифровая. Усл. печ. л. 11,86. Уч.-изд. л. 15,2.  
Тираж 45 экз. Заказ 374.

Белорусский государственный университет.  
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий № 1/270 от 03.04.2014.  
Пр. Независимости, 4, 220030, Минск.

Республиканское унитарное предприятие  
«Издательский центр Белорусского государственного университета».  
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий № 2/63 от 19.03.2014.  
Ул. Красноармейская, 6, 220030, Минск.