

НЕОБРЯДОВАЯ ЛИРИКА В СВЕТЕ СОВРЕМЕННЫХ ПРОБЛЕМ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Т.Б. ДИАНОВА
(Москва)

ЛОГИКА ОБРЯДОВОГО ПЕРЕХОДА: К ВОПРОСУ ОБ ЭВОЛЮЦИИ НЕОБРЯДОВОЙ ЛИРИКИ

Одной из важнейших и до сих пор неразрешенных проблем в изучении народной лирики является ее генезис и эволюция. Многообразие лирических форм — от коротких импровизаций, привязанных к календарным и семейным обрядам до песен, возникших под влиянием литературы, обилие переходных от ранней к поздней лирике произведений — не только затрудняют построение единой концепции, объясняющей их преемственность, но даже не позволяют создать четкую общепринятую жанровую дифференциацию этого разнообразного материала. Задача осложняется широкой функциональностью песенно-лирических текстов, позволяющей им входить в разные жанровые системы (от обрядовой до эпической) и в зависимости от принадлежности к той или иной локальной традиции принципиально менять структуру своих функций¹, а также, соответственно, по-разному восприниматься в исполнительской и исследовательской среде. Если

¹ См., например, исследование В.А. Лапина, в котором он подробно останавливается на процессе жанровых преобразований на материале исторических песен цикла о Скопине, отмечая, что на Севере они бытовали в качестве былин, в Сибири — в виде виноградий, в Поволжье характеризовались чертами песен переходных от обрядовых к лирическим, а у южно-русских казаков — в качестве протяжных многоголосных песен [Лапин 1995].

вслед за Б.Н. Путиловым «под функциями [...] понимать типовые, органичные, исторически сложившиеся связи явлений вербального фольклора (в первую очередь жанров, их разновидностей и отдельных текстов) с лежащими в основе системами и явлениями» [Путилов 1994, 62], то объяснение становления и трансформации фольклорных текстов следует искать прежде всего в изменении системы этих (контекстуальных по своей сути) связей.

На наш взгляд, все многообразие контекстуальных связей народной лирики может быть сведено к нескольким типам (внутри выделяемых типов содержится немало число конкретных функций, но для нашей частной задачи достаточно ограничиться лишь констатацией этого факта). Прежде всего, это **связи внетекстового характера**, учитывающие этнографический контекст естественного бытования песенного текста. Применительно к народной лирике сложилась научная традиция (начиная с Потебни, Веселовского, Аничкова и др.) в качестве основного и изначально контекста бытования рассматривать обряд во всем многообразии его частных составляющих. Помимо собственно обрядов календарных и семейных к этому типу контекста следует отнести так называемые ритуализованные и бытовые ситуации² (молодежная беседа, вечеринка, семейное застолье, исполнение песен в дороге, в поле, лесу в составе календарно-хозяйственных циклов и во время отдыха). Данный тип контекста

² Если рассматривать повседневную жизнь человека в категориях традиционной культуры, то в любом акте исполнения песни (будь то даже сольное воспроизведение песни в связи с воспоминанием, печалью, ожиданием и т.п.) можно обнаружить типовые черты, свидетельствующие о некоторой его ритуализации.



может быть изначальным для песни (так называемый «генетический контекст») и «вторичным». Когда сложившийся в определенном этнографическом окружении песенный текст исполняется в иной, изначально не свойственной ему ситуации. Будет уместно упомянуть и о ситуативном бытовом контексте, «связывающим» глубинные значения песни с их актуальным содержанием, позволяющим «уместное» исполнение песни в данное время и данных обстоятельствах безотносительно к какой-либо ритуализованной ситуации. «В конечном счете для фольклориста не всегда так уж важно, уходят ли корни сюжета/мотива в какие-то этнографические глубины, одновременно ли по происхождению с артефактами и явлениями либо даже предшествуют им. Самое главное для него — это найти ту этнографическую реальность, которая способна объяснить существование данного сюжета/мотива, через сопоставление с которой можно прийти к истокам его семантики и структуры, осветить самый факт его возникновения, а тем самым начать раскручивать сложный клубок, связанный с историей, кодами, сложностью семантических связей. Таков наиболее плодотворный путь историко-генетических и историко-типологических исследований фактов мирового фольклора» [Путилов 1994, 121—122]. Перемещение песенного текста из одного контекста в другой предполагает набор определенных изменений в его структуре, ряд из которых обозначен, например, в работе Р.Б. Калашниковой [Калашникова 1999]: в ней в качестве вторичного контекста бытования разнородных по жанровой характеристике песен исследуется структура и эстетические принципы организации бесед в Заонежье. Эволюция песни, таким образом, мыслится как мотивированная смена видов контекста, а, соответственно, и условий бытования.

Фольклорный текст существует в определенном текстовом окружении, складывающемся в естественных условиях его бытования или в «виртуальном пространстве» памяти фольклорной традиции. **Межтекстовые (интертекстуальные) связи** характеризуются процессом сближения фольклорных текстов,

входящих в репертуар того или иного ритуала, когда происходит взаимообмен темами, образами, формулами, создание контаминаций, а, в конечном счете, — появляются межжанровые сдвиги. Исследуя репертуар обряда «закликанья весны» на восточнославянской территории. Т.А. Агапкина указывает на две формы его существования, одну из которых называет монотекстовой, а другую — политекстовой, в которой собственно ритуальный текст находится в окружении иных жанров. «Ситуация, когда в течение одного дня исполняется одна весенняя закличка в восточнорусских и западнорусских областях резко сменяется политекстовым типом традиции с характерным для него срастанием репертуара обряда «кликанья весны» с календарно-песенным циклом. Трансформация вербальной структуры «закликанья весны» оказалась в конечном итоге именно тем фактором, который более других повлиял на процесс активного вовлечения в обряд многочисленных лирических и хороводных песен» [Агапкина 2000, 129—130].

Итак, с одной стороны, благодаря изменениям, возникшим в результате активизации межтекстовых связей, многие изначально необрядовые песни начинают выполнять обрядовые функции, и, соответственно, их содержание воспринимается в контексте обрядовой семантики. С другой стороны, за счет «врастания» формул, образующих тексты в песни иной жанровой природы, взаимообмена элементами поэтического словаря, видоизменяются и сами обрядовые тексты. «Весенние заклички, если подходить к ним с точки зрения круга мотивов и образов, в них заключенных, представляются до некоторой степени парадоксальными образованиями. С одной стороны, заклички поразительно устойчивы, стереотипны, минимально вариативны и производят впечатление на редкость цельных, если можно так выразиться, неделимых единств. С другой — они почти полностью «растворены» в традиции, в других ее пластах, текстах и жанрах» [Там же, 129].

Особенно результат межтекстовых взаимодействий сказывается на облике локальных песенно-лирических традиций. Доминанты традиций (культурно

и исторически сложившиеся предпочтения в отборе песенного материала, в том числе и из «общерусского фонда») во многом определяют сохранность и конкретные формы бытования песенных текстов в репертуаре местных исполнителей. Примеры этому общеизвестны: преобладание приуроченных необрядовых песен на юго-западе России, любовной лирики в песенной культуре Русского Севера, песен военно-бытовой тематики в репертуаре донских казаков и т.п.

Третий тип контекстуальных связей характеризует взаимоотношения между элементами внутри текста, функционально определяя сохранение его целостности и связности. В данном случае в качестве контекста для отдельной формулы песенной лирики рассматривается весь текст. Если **внутритекстовые связи** сильны, можно говорить об устойчивом тексте песни: стабильности ее композиции, неизменности системы образов, постоянстве использования поэтических приемов, определенной «сюжетной» завершенности, словом, — мотивированности и логической связи ее элементов. Это состояние свойственно поздним этапам в развитии лирики. Еще Е.В. Аничков предложил в корпусе лирических песен выделить «песни с закрепленным текстом в отдельную семью и изучать их как явление уже не только словесности, но и письменности» [Аничков 2002, 181]. Как и песни литературного происхождения («ряд вполне индивидуальных созданий поэтов» [Там же, 176]), «все эти тексты восходят к одному совершенно определенному (варианту. — Т.Д.), и колебания его объясняются исключительно изменяющей иногда памятью» [Там же, 179]. Причину такой закрепленности Е.В. Аничков усматривает в том, что многие песни на определенном этапе «беспредельной и необозримой вереницы» своих перевоплощений попадают в рукописный или печатный сборник, который «поместит песню и этим закрепит уже раз и навсегда печатным станком ее текст, и начнутся тогда новые перипетии песен, уже литературные» [Там же, 182—183]. Однако, более чем двухвековая история публикации народных песен, позволяющая наблюдать

вариативные изменения их текстов показывает, что не только тиражирование в лубочных и печатных изданиях является причиной их *относительной* неизменности. Песни поздней формации, к которым относятся как традиционная лирика, потерявшая свои генетические связи с обрядом, так и возникшие под литературным влиянием романсы и новые баллады, в силу устойчивых внутритекстовых связей, как правило, менее изменчивы.

Значительная часть лирических песен не обладает «закрепленным текстом». Подтверждая расхожую мысль о том, что «нет песни, а есть пение», Е.В. Аничков утверждает: «Существенно важное различие при изучении песен с закрепленным текстом — с одной стороны, и всего остального песнетворчества — с другой, заключается в том, что во втором случае мы имеем дело вовсе не с определенным количеством песен, а только с песенными выражениями, песенными мотивами и темами. Перед нами семьи песен, численность которых нам не известна и которых мы, так сказать, вовсе не различаем в лицо» [Там же, 182]. Онтологическим и первоначальным качеством фольклорной лирики, по мнению современных исследователей, являются именно слабые внутритекстовые связи, позволяющие рекомбинировать из «элементов» (песенных формул) их новые варианты.

Одной из плодотворных идей, высказанных в исследованиях лирики последних десятилетий, стала мысль Г.И. Мальцева [Мальцев 1989] о строевании песенного текста из относительно автономно соположенных формул, связи между которыми далеко не всегда носят последовательный синтагматический характер и не обладают внутренней логичностью. При этом многие формулы «наделены» композиционной, функциональной и конструктивной независимостью, а связность их осуществляется на уровне традиции (так называемого «песенно-лирического универсума»).

Это нашло свое подтверждение в многочисленных фактах, иллюстрирующих положение, что функциональность песен, их непосредственная роль в обрядовом действии может определяться

не текстом в целом, а семантикой одной из образующих его формул. Часто запев (абсолютное начало песни как индексально значимый компонент текста) содержит достаточно емкие образы, семантика которых позволяет связать собственно лирический внеобрядовый текст с определенной сезонной или ритуальной ситуацией. Примеров тому множество, например, один из них из монографии О.А. Пашиной: «Так, в д. Деражичи <...> лирическую песню “Катилася ясная зоречка” пели, когда с горы *катили*ся, на яду. Пovýпивают, идут по сялу. Якие санки вот вытянуть, да с горы *ко(ти)ли*сь. Да *тады едут* и пеют. И вот так — идти да пеют пьяные. Во многих местах на Смоленщине лирическая песня “На проходе все развеселые наши деньки” поется в Прощеное воскресенье при проводах Масленицы. Ср. «Конец — это уже значит конец мясоеда, начинается пост, Великий пост. Вот — «На проходе наши все веселые денечки» — это вот и песня поется (пос. Глинка. Смл.)» [Пашина 1998, 252]. Текст лирической песни со слабыми внутритекстовыми связями фрагментарен и целостен одновременно. Фрагментарен, потому что членится на относительно самостоятельные формулы (и это подтверждается его варьированием), целостен, — потому что эти фрагменты выполняют общую эстетическую задачу и традиционные смыслы, содержащиеся в них, создают единство эмоционально-чувственного переживания песни. Такие качества текста предполагают его подвижность, потенциальную возможность войти в иные обрядовые или жанровые системы. Если изначальная структура текста не предполагает его *неоднозначную* интерпретацию внутри самой традиции³, текст должен перестроиться (досто-

³ В данном случае речь идет о текстах песен, которые в разных локальных традициях могут входить в разные обрядовые циклы в зависимости от состава входящих в них формул. Таким образом интерпретация их текста «изнутри традиции» изначально неоднозначна. Так, известная песня «Калинушка с малинушкой, лазоревый цвет» содержит мотивы не только восходящие к троицкой обрядности, но и формулы, позволяющие рассматривать ее в контексте свадебного обряда и беседных ритуалов.

иться или распасться) для того, чтобы образовать новую целостность в ином контексте.

Говоря об интерпретации текста, осуществляемой «изнутри» традиции, невозможно обойти вниманием такой важный аспект функциональности песенно-лирического текста как его связь с «воспринимающим» сознанием исполнителя, которое одновременно является и сознанием творческим, порождающим. Исполнитель песни — не «отправитель» и не «получатель» песенного текста, он — и то и другое одновременно, а, соответственно, прежде всего, — интерпретатор традиционного содержания лирики.

Несмотря на убежденность антропологов в отсутствии в традиционной культуре рефлексии относительно не отторгнутых от говорящего фактов речемыслительной деятельности, полевые материалы нередко содержат ценные замечания исполнителей по поводу содержания песен и собственных чувств, воспоминаниях, на которые их навело пение, их размышления о поступках и высказываниях песенных персонажей, оценки эстетических достоинств текстов песен. Зачастую, обращаясь к песне, исполнитель помещает ее в контекст личной биографии, передавая ее как историю чувств и переживаний. При всей «индивидуальности» подобной рефлексии в отношении фольклорного текста она вскрывает и основы типовых реакций на него. П.Г. Богатырев полагал, что этот материал во многом может пролить свет на причины эволюции народной лирики [Богатырев 2006, 137—139]. Безусловно, народная интерпретация в большей степени касается именно эмоционально-чувственной стороны песни, а не ее незафиксированного текста в целом. Как считал один из основоположников структуральной герменевтики текста П. Рикер, именно в силу письменной фиксации совокупности знаков текст достигает семантической автономии, т.е. становится на стыке понимания и объяснения независимым от рассказчика, слушателя и конкретных условий продуцирования [Рикер 1995, 7—8]. Более соответствующим задачам герменевтической интерпретации и безусловно отдаленным от

традиции является исследовательское сознание, помещающее анализируемый текст песни в искусственный (исследовательский) контекст.

В соответствии с предложенной типологией контекстных связей народной лирики можно говорить о принципиальном различии ее видов, обусловленных различиями в их функциональной структуре. «Функциональная структура является органическим целым, представляет собой особую систему. Именно поэтому исчезновение или изменение интенсивности одной из функций или включение в структуру новой функции вызовет изменение в структуре в целом. Эти изменения могут быть различными: либо ослабление одной из функций приводит к ослаблению всех прочих функций, входящих в данную структуру, либо с ослаблением одной функции возрастает интенсивность какой-либо другой функции» [Богатырев 1971, 361]. Именно различное соотношение неравномерно представленных функций мы и наблюдаем у разновидностей народной лирики.

Произведения обрядовой лирики обладают сильными внетекстовыми связями. Внутренняя логичность и видимая завершенность текста песен определяется их следованием структуре и семантике обряда, но не является для них обязательной.

В лирике литературного типа первичны внутритекстовые связи, в то время как межтекстовые и внетекстовые слабы.

Наконец, в необрядовой лирике, теряющей связи с обрядом и допускающей множественность ситуаций исполнения, внетекстовые связи ослабевают, а преобладают межтекстовые связи. Необрядовые песни могут обладать слабыми или сильными внутритекстовыми связями (образуя повествовательные и медитативные формы). Внетекстовые же связи представлены в них пучками разнородных функций, которые могут быть «законсервированы» и в ходе интерпретации восприниматься как генетический контекст, а в условиях вхождения в новые ритуализованные ситуации они способны актуализироваться.

Таким образом, эволюция народной лирики, ее «движение» из обряда

и потенциальное возвращение в обряд во многом обусловлены изменением структуры функций песен. Этапы и последствия этой функциональной перестройки можно проследить на конкретном анализе песен.

Постепенное ослабление внетекстовых связей обрядовой лирики происходит уже непосредственно внутри обряда в связи с расширением сферы бытования песен и отрыва их от конкретного ритуала. В монографии «Русская свадьба» ее составители А.В. Кулагина и А.Н. Иванов, уточняя классификацию свадебных песен, выделяют в их составе «песни-обряды» и «песни об обряде», основной отличительной особенностью которых является соответствие/несоответствие содержания песен конкретным обрядовым действиям⁴. Песни-обряды «отличает функциональная, контекстная синхронность реального совершения того или иного символического, ритуально значимого действия и названия, объявления, словесного обозначения этого действия. <...> В песнях-обрядках содержатся повеление к действию, программа действий, комментарий к ним, жалобы-монологи и эмоциональный образно-художественный ряд. Едва ли не каждая из этих песен дает пример синкретической связи с ритуалом, она поется исключительно при исполнении предопределенного обрядом действия. И, следовательно, занимает строго свое положение в хронологической и пространственной конструкции обряда <...> (Эти) песни обычно не распространены на широкой территории. География вариантов чаще всего субрегиональна или вовсе локальна, хотя бы потому, что эти песни сильно зависимы от местных реалий, особенностей свадебного ритуала. В этнокультурном “ландшафте” они тесно связаны с местной спецификой» [Русская свадьба 2000, 226].

Как следует из этого описания, обусловленность контекстом исполнения для этих собственно обрядовых песен крайне жесткая, и среди функций

⁴ Б.Н. Путилов определял этот тип функциональности текстов как «следование их шагам обряда» [Путилов 1994, 86].



внетекстового характера мы обнаруживаем комментирующую, предписывающую, функции локальной и временной обусловленности, идентифицирующую (строго местные песни).

В современной науке принято указывать на несколько типов жесткой связи песни с обрядовым действием. Это «следование шагам обряда» [Путилов 1994, 86], о котором было сказано выше, «прямые и косвенные указания» на обряд [Агапкина 2000, 128] (мотивы, содержащие описание обрядовых действий, предметов и символических констант ритуала) и, наконец, переданные в тексте, предписанные обрядом ситуативно обусловленные высказывания его участников. Как правило, тексты обрядовых песен учитывают один или несколько указанных уровней «связанности» с обрядом. В лирических песнях, входящих в обрядовые циклы, эти связи зачастую не покрывают всего текста. Однако их установление (или восстановление) — продуктивный путь выявления их генезиса.⁵

В монографии «Русская свадьба» лишь в частных случаях некоторым свадебным лирическим песням приданы функции песни-обряда. Это, на наш взгляд, как раз те случаи, когда обрядовая обусловленность очевидна и песне определено строго однозначное место в череде ритуалов свадьбы. Один из таких многочисленных вариантов — песня «Ох у ворот бела береза стояла» («прощальная» при отъезде свадебного поезда к венчанию из Белгородской области) [Русская свадьба 2000, 279]. В ней обнаруживаем формулы, сходные с иными вариантами свадебных песен (просьба к родителям поливать цветики горячими слезами и мотив сламывания «верха» с дерева: «*Ох, оставайся ж, бела береза, без верху, / Лёли да лёли, лёли без верху, / И без верху ж, без зеленой макушки <...> Ох оставайся ж, моя мамушка, без мене, / Ой без мене ж, без завдалой голове*». В

⁵ См. высказывание Б.Н. Путилова: «Для нашей фольклористики одной из насущных задач видится возвращение многим фольклорным текстам их контекстных связей (как в узком, так и в широком смысле). В частности, речь должна идти о восстановлении конкретных ритуальных связей и ситуаций» [Путилов 1994, 116].

сходной обрядовой ситуации на Верхнем Дону в качестве коллективного голожения исполняется лирическая песня «Дочка-пташка», в которой звучит тот же мотив:

*Последний раз, девочка, по садику
я прошла.*

*Сы любимой яблонки да веточку
я сломила.*

*Расти-расти, яблонка, расти без верха,
Живи-живи, мамынька, живи без мене.
Без мене, без девочки, без верной своей
слуге.*

*Не велела мамынька три года гостить.
Скинуть я кукушечкой, буду куковать,
Всю любиму яблоньку слезами я оболую,
Все в саду тропиночки слезами
я затоплю...*

(Зап. в 1999 г. от хора исполнителей ст. Березовская Михайловского р-на Волгоградской обл. Соб. Т. Борисова, Е. Галустов).

Происхождение песни «Дочка-пташка» из свадебной обрядности очевидно и мотивировано не только ее исполнением под причитание невесты на свадьбе, но и всей образностью, обнажающей внетекстовые связи песни (ее генетический контекст): прощание невесты с родителями, мотив запрета посещения родного дома для невесты и отсроченный возврат в него, система персонажей полностью соответствует родственникам со стороны невесты (наиболее значимые среди которых мать, отец и брат (братья)), образ главной героини — плачущей горькой кукушечки (наиболее частотный образ в вариантах песни) соотносим с традиционным описанием причитающей невесты. Невеста в свадьбе не только предстает в ряду орнитоморфных ипостасей (среди которых только в донской свадьбе лебедь, утушка, голубка, перепелка, кукушка), но и, причитая, со слезами издает звуки, подобные птичьим (У-ха-ха, у-ха-ха) [Листопадов 1947]. На условно-поэтическом языке свадьбы выстрел в невесту-птицу (и ее символическое убийство) обозначает расставание с родными, подругами, переход в иной статус. Действия персонажей песни мотивированы ситуацией прощания с родным домом в свадьбе:





мать/отец запрещает гостить (запрет на возвращение невесты в родной дом), даже ассоциативно проявившаяся в поздних переработках песни «связь» брата/братьев со стрельбой во многом определена семантикой данного момента ритуала. Стреляет не только жених-охотник в невесту, но и братья невесты в жениха. В донских причитаниях невеста просит «брата родного «примолвить» ее волюшку да прибить из ружья разлучников, разлучающих ее с родом-племенем:

*И радимый жа мой, вот и, мой да братуношка,
Зинавей ты Васильевич!
Ты возьми жа, возьми, вот свою да ружейца,
Ну, и стань, жа ты, стань под правую верейца,
Да-й-убей мово злого разлучника...
[Там же, 70—71].*

Тексту песни присуща прямая «проективность» на ритуал прощания с домом и поэтически трансформированы все его значимые составляющие. В контексте ритуала песенный текст нельзя рассматривать синтагматически, как логическую цепочку эпизодов: они выстроены в парадигму, каждый элемент которой соотносим с одним и тем же этнографическим фактом, намекая и прямо указывая на него. Как только эта проективность перестает непосредственно усматриваться в ходе ре-интерпретации текста песни исполнителями, возникают семантические сдвиги, ведущие к преобразованию самого текста.

В публикациях начиная с первой половины XIX века (у Киреевского и Сахарова) песня относится к разряду классических семейных песен или баллад. В ключе этих определений она рассматривается и в исследовательской литературе (см. например: [Лазутин 1965, Еремина 1991, 102—120]).

«Закрепленный» публикациями текст песни продолжает указывать на свадебный обряд. В зачинах большинства вариантов (например, из Тульской области «Калинка с малинкой рано расцвела», «Калинку с малинкой вода залила», «На сухой на древушке Бог

листья не дал...») несмотря на их кажущееся разнообразие всегда использован иносказательный язык свадебного ритуала, вегетативная символика невесты. Возникает открепление песни от конкретного ритуала в составе свадебной обрядности, а начальные строки указывают на брак, как уже на прошедшее действие, представляя его как момент личной биографии героини, «предыстории» сюжета песни:

*Калинка с малинкой рано расцвела,
На ту пору-времечко матушка меня
родила
Меня родила...
Не собравшись с разумом, замуж
отдала
[Новикова, № 62, 98].*

При отрыве достаточно устойчивого текста песни от обряда проекция формул на обрядовые действия и атрибуты перестает восприниматься актуально и текст обретает дополнительную внутритекстовую связность благодаря новым мотивировкам: девушку изгоняет из дома не родная мать, а мачеха (это наряду с желанием старших братьев «застрелить пташку» и придает тексту песни балладную напряженность — возникает классическое для этого жанра противопоставление персонажей). Ср. варианты:

*Приказывал батюшка семь лет
не бывать,
Неродную матушку хоть век не видать!
[Новикова, № 63, 99].
Приказал родимый мой семь лет
в гостях не бывать,
А лиха мачеха — хоть век не видать!
[Новикова, № 61, 95].*

В отдельных вариантах песни возникают образы невесток, которых мать посылает посмотреть на птицу в саду; их введение создает своеобразную ретардацию действия песни, сообщая ему все большую эпичность.

Подытожим этапы выхода песни из обряда:

1. Соответствие персонажному, акциональному, пространственно-временному, образно-символическому аспек-

там ритуала прощания невесты с родным домом.

2. Утрата строго определенного места в обряде (за счет функциональной замены на другой текст или забвения запрета на посещение дома родителей), ослабление внетекстовых связей (разрыв парадигматических вербально-ритуальных связей).

3. «Стяжение» свадебного мотива в зачин с «предысторией» последующего действия — введение дополнительных мотивировок и действий персонажей для укрепления сюжетной структуры песни (усиление внутритекстовых синтагматических связей).

В отличие от песен-обрядов лирические песни свадьбы (песни об обряде) «связаны уже не с действием, а с состоянием психики, души, с миром человеческих чувств в обряде. Эти песни возникли позже величаний, корений, причитаний и являются как бы переходным звеном между необрядовой и обрядовой лирикой» [Русская свадьба 2000, 226]. Их отличительной чертой была некоторая неопределенность их конкретного места в обряде. Ю.Г. Круглов считает, что «самая художественная природа лирических свадебных песен предполагает нетвердую, относительную закреплённость <...> песен в обряде. Песни, <...> воспроизводя обряды, могли создавать необходимый обрядово-эмоциональный колорит свадьбы» [Круглов 1982, 131]. Нам представляется особенно продуктивным для исследования генезиса необрядовой лирики учитывать несколько характерных для песен этой группы обстоятельств: во-первых, в них изображены не только предписанные обрядом эмоции, чувства и высказывания персонажей, но и «факультативные», более «личные», во-вторых, допустимы в определенном смысле «внешние» отклики на события свадьбы от лица персонажей, которым в ходе свадьбы «не дозволено» высказываться, в-третьих, «песни об обряде» зачастую фиксируют мелкие ритуалы свадьбы, не предполагающие иных форм вербализации (например, прощание с колодцем, рекой, источником в родной деревне, «называние» по имени новых родственников и т.п.).

Так, в уже упомянутой монографии «Русская свадьба» опубликованы песни от лица невесты, содержащие отклики на ритуал ношения воды из колодца. Сам ритуал, носящий характер свадебного испытания и являющийся смеховым по своей природе и глубинной семантике, спровоцирован предстоящими обрядами второго дня свадьбы: невесту во время свадебного пира посылают к колодцу, не дают набрать воды, намеренно проливая наполненные ведра. В песнях (например, «На Дунайку, на бережку» [Русская свадьба 2000, 434]) невеста жалуется на порядки в «чужих людях», дескать, ее посылают по воду, а гуси-лебеди мутят ее. В комментариях к песне составители отмечают ее драматический, печальный тон. Такое же настроение имеют многочисленные семейные песни, основанные на переосмыслении этого свадебного ритуала. Так, в собрании Киреевского один из вариантов необрядовой семейной песни весьма трагичен по тональности:

*...Неродная свекры-матушка рано
будит поутру,
Посылает меня, молодую, полночь по воду
с вядром,
Полночь по воду с вядром, по морозу
босиком.
Призносила свои ноженьки по морозу
ходимчи,
По морозу ходимчи, свежую воду
черпамши
Родимая матушка, зачем замуж
отдала?
Зачем замуж отдала за старого
старика,
За старого старика, за сядую бороду,
За сядую бороду, за табачную ноздрю!
[Киреевский 1983, № 339, 159].*

Тот же сюжет послужил основой троицкой песни из собрания П.В. Шейна, но тональность ее иная: молодка не покоряется свекру, пославшему ее за водой, а смеется над ним:

*...Посылал меня свекор во полночь
по воду.
Ишио я-то молоденька не пословная
была.
Не послушала свекра — не пошла
по воду.
Не пошла по воду, по ключеву свежую.*



*Меня свекор-от грозил, меня тем
да иным — сыном своим
Хочет сажу сбить, да потолок
взворотить...
Уж я свекрову грозу да в узелочек
завежу (так у Шейна! — Т.Д.),
В узелочек завежу, да в уголочек
положу.
Где-ка узол-от лежит, тут и угол-от
дрожит
[Шейн 1898, № 1206, 347].*

Данные варианты демонстрируют еще одну закономерность, сопровождающую распад или ослабление контекстных связей. Назовем ее изменением регистра. Под регистром мы понимаем созданный совокупностью художественных средств и общепринятый в традиции для изображения определенных тем эмоционально-выразительный ракурс подачи материала (комический, драматический или трагический). Как видим, и внутри свадьбы оценки ритуала ношения воды с позиции гостей и невесты не совпадают (текст от лица невесты драматичен, оценки гостей — комичны). В текстах, вышедших из обряда, происходит регистровый сдвиг: предстает либо в трагическом, либо в комическом облике. Эти примеры демонстрируют нам разрыв сложно и гармонично организованного эстетического целого ритуала, в результате которого возникают новые аспекты раскрытия присущей обряду тематики.

Возможность высказываний второстепенных персонажей обрядового действия (сестры и брата невесты, свадебных гостей) также «расширяет» содержание песен, создавая новые, не свойственные свадебной обрядности, коллизии. Так, известная позднетрадиционная песня «Ивушка ты, ивушка, зеленая моя» полностью построена на аллюзиях, содержащих намеки на обрядовые события свадьбы. В ней переданы чувства старшей сестры во время свадьбы младшей. По сведениям А.В. Зорина, у крестьян Среднего Поволжья «при женитьбе сыновей и особенно при выдаче замуж дочерей соблюдалась строгая возрастная очередность. Ее нарушение служило поводом для распространения среди односельчан всевозможных толков, догадок и спле-

тен. Как правило они были не в пользу «обойденной» сестры. Ей приписывали различные нравственные пороки и физические недостатки. В тех случаях, когда младшая сестра выходила замуж раньше старшей, последняя нередко оставалась навсегда вне брака. Поэтому в тех случаях, когда сватали младшую дочь при наличии незамужней старшей, сватам обычно отказывали, а иногда давали согласие, но подменяли или старались подменить невесту в день венчания старшей сестрой» [Зорин 2001, 32].

Мотивы названной песни соответствуют ряду свадебных ритуалов: перевоз «боярами из Нова-города» на лодочке красной девицы содержит формулу из распространенных метафор брака (переход, перевоз через реку) и соотносится с довенечной обрядностью; выпрашивание девицы, которая «невесело сидит», также прямо указывает на невесту. Ср.: в известной свадебной и хороводной песне «Белорыбица» формулу выпрашивания ловцами-московскими купцами (сватами) «Хорошо ли тебе, рыба, без воды?». Запев песни:

*Ивушка ты, ивушка, зеленая моя!
Что же ты, ивушка, не зелено стоишь,
Или тебя, ивушку, солнышком печет
Солнышком печет, частым дождиком
сечет?*

*Под корешок ключева вода течет
[Соболевский 1895—1902, №37].*

соотносится с аналогичным запевом свадебных песен: ср. «*Не ива ж моя, ивушка, / А ива зеленая! / Все ли твои ж отросточки / Отросли, повыросли / А с корня до макушки / До зеленой верхушки*» [Русская свадьба 2000, 400]. Указание на свадебное деревце усиливается тем, что в нескольких вариантах песни ивушка сменяется более традиционной елочкой. Песне свойственен характерный для необрядовой лирики алогизм: невестой оказывается не изображаемая девушка, а ее младшая сестра, которую родители, что «неправдой живут», выдают замуж раньше сестры. Старшая сетует на то, что младшая ничем не лучше, только «люта она по воду ходить, по воду ходить с горы ведра катить» (намек на уже известный нам обряд ношения воды).

Очевидно, что песенный текст полностью опирается на свадебную обрядность, ее символику и условно-поэтический язык. Он воспроизводит и наиболее характерные стилевые приметы свадебной поэзии: в качестве основного композиционного приема песня использует символический параллелизм, в соответствии с которым оформляются два наиболее объемных начальных мотива. Однако в этом песенном сюжете происходит малооправданное для обрядовой действительности «расширение» семантики ритуала. Песня использует опорные элементы свадебного ритуала в качестве поэтической фикции, содержание же ее шире, нежели набор характерных для свадьбы тем. Интересно, что межтекстовые связи этой песни затрагивают только обрядовую поэзию, а основная ее коллизия не находит аналогов во внеобрядовом фольклоре. Можно предположить, что появление такого текста — боковая и в некотором смысле тупиковая линия трансформации свадебной поэзии.

Ограничивая себя рамками рассмотрения некоторых ритуалов свадебного обряда в качестве основного внешнего контекста необрядовой лирики, мы сознательно в качестве примеров избрали общераспространенные и широко известные песенные сюжеты, обладающие устойчивостью текста и обилием зафиксированных в песенниках вариантов. Тем не менее и они открывают нам некоторые механизмы обрядового перехода, которым сопровождается эволюция необрядовой лирики, подтверждая, что потеря изначальной функциональности и распад внетекстовой системности ведут к усилению синтагматических связей внутри текста, в том числе в ряде случаев к усилению сюжетности, к эмоционально-художественным модификациям текста и регистровому «смещению» обрядовой семантики, к персональному расширению и лирическому «достраиванию» первоначального обрядового высказывания.

Источники

Киреевский 1983 — Собрание народных песен П.В. Киреевского. Записи П.И. Якушкина. Т. 1 / Подгот. текстов З.И. Власовой. Л., 1983.

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

Русская свадьба 2000 — Русская свадьба: в 2-х тт. Т. 1. М., 2000.

Соболевский 1895—1902 — Великорусские народные песни, собранные А.И. Соболевским. Т. 1—7. СПб, 1895—1902. Т. 2.

Шейн 1898 — Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях сказках, легендах и т.п. Материалы собраны и приведены в порядок П.В. Шейном. Т. 1. Вып. 1. СПб, 1898.

Литература

Агапкина 2000 — *Агапкина Т.А.* Этнографические связи календарных песен: Встреча весны в обрядах и фольклоре восточных славян М., 2000.

Аничков 2002 — *Аничков Е.В.* Песня // Народная словесность / Под ред. Аничкова Е.В., Бороздина А.К., Овсяннико-Кликовского А.Н. М., 2002.

Богатырев 1971 — *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971.

Богатырев 2006 — *Богатырев П.Г.* Своеобычное в русской фольклористике (что дала и может дать нового в методологии русская фольклористика?) // Функционально-структуральное изучение фольклора (малоизвестные и неопубликованные работы / Сост. С.П. Сорокина. М., 2006.

Еремина 1991 — *Еремина В.И.* Последсвадебный ритуал возвращения в родной дом в последсвадебных поэтических отражениях // Ритуал и фольклор. Л. 1991.

Зорин 2001 — *Зорин Н.В.* Русский свадебный ритуал. М., Наука, 2001.

Калашникова 1999 — *Калашникова Р.Б.* Беседы и беседные песни Заонежья второй половины XIX века. Петрозаводск. 1999.

Круглов 1982 — *Круглов Ю.Г.* Русские обрядовые песни: Учебное пособие. М., 1982.

Лазутин 1991 — *Лазутин С.Г.* Русские народные песни. М., 1965.

Лапин 1995 — *Лапин В.А.* Русский музыкальный фольклор и история. М., 1995.

Листопадов 1947 — *Листопадов А.М.* Старинная казачья свадьба на Дону. Обряды и словесные тексты. Ростов-на-Дону, 1947.

Мальцев 1989 — *Мальцев Г.И.* Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. Л., 1989.

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

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

Рикер 1995 — *Рикер П.* Герменевтика. Этика. Политика. Московские лекции и интервью. М., 1995.